

**Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”**

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 14

**LITERATURA ȘI VIAȚA:
ÎNTRE REALITATE ȘI FICTIUNE**

**LITERATURE AND LIFE:
BETWEEN REALITY AND FICTION**

Director de onoare:

Mircea Braga

Comitetul științific:

Prof. Madeea AXINCIUC (University of București, Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55071039200>

Prof. Corin BRAGA ("Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca, Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26036104500>

Prof. Doina BUTIURCĂ, (UMFST "George Emil Palade", Târgu-Mureș, Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57200629727>

Prof. Anna CAIOZZO ("Paris-Diderot" University - Paris 7, France)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=2686751200>

Prof. Ruxandra CESEREANU ("Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca, Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=24069779400>

Prof. Sibusiso H. MADONDO (University of South Africa)

Prof. Felix NICOLAU ("Complutense" University, Madrid, Spain)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57209775967>

Prof. Virginia POPOVIC (University of Novi Sad, Serbia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56175313000>

Prof. Dragoș VARGA ("Lucian Blaga" University, Sibiu, Romania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=34769412700>

Prof. Philippe WALTER ("Stendhal" University, Grenoble III, France)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36879721700>

Dr. Gabriel BĂRBULEȚ ("1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia, Romania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57248641000>

Dr. Corina BOZEDEAN (UMFST "George Emil Palade", Târgu-Mureș, Romania)

Dr. Luminița CHIOREAN (UMFST "George Emil Palade", Târgu-Mureș, Romania)

Dr. Rodica Gabriela CHIRA ("1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia, Romania)
<https://www.scopus.com/results/authorNamesList.uri?sort=cound5>

Dr. Rodica GRIGORE ("Lucian Blaga" University, Sibiu, Romania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36165027500>

Dr. Crina HERȚEG ("1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia, Romania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57313230500>

Dr. Petru Ștefan IONESCU ("1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia, Romania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57206724243>

Dr. Silviu MIHĂILĂ (University of Economic Studies, București
Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667763000>

Dr. Dana RADLER (University of Economic Studies, București
Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=572049629>

16

Dr. Delia Maria RADU (University of Oradea, Romania)

Dr. Oana Andreia SÂMBRIAN (Institute of Socio-Humane
Research, Craiova, Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55583105800>

Dr. Dana SALA (University of Oradea, Romania)

Dr. Valerica SPORIȘ ("Lucian Blaga" University, Sibiu, Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57212844317>

Dr. Coralia TELEA ("1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia,
Romania)

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36164884400>

Dr. Alexandra GRUIAN ("1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia,
Romania; C.N.M. ASTRA, Sibiu, Romania)

Drd. Sorina VICTORIA ("1 Decembrie 1918" University, Alba Iulia,
Romania)

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 14

Redactori responsabili de număr: Gabriela Chiciudean,
Maria Mureșan, Lucian Vasile Bâgiu

CUPRINS:

Rodica Gabriela CHIRA, *Cuvînt înainte* / 13

Realitate și ficțiune

Maria-Ana TUPAN, *EITHER/ OR, AND BEYOND* / 19

Felix NICOLAU, *ABSURD, IRONIE, INTERTEXTUALITATE, PROFETII ȘI JUSTIFICĂRI PREISTORICE ÎN PROZA LUI ȘTEFAN BĂNULESCU [ABSURD, IRONY, INTERTEXTUALITY, PROFECIES AND HISTORICAL JUSTIFICATIONS IN ȘTEFAN BĂNULESCU'S PROSE]* / 33

Bianca-Maria BUCUR (TINCU), *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN - AN INQUIRY INTO THE CHARACTER'S EVOLUTION* / 53

Aritina MICU, *ALTERITATEA FICȚIONALIZATĂ - IDEALIZAREA UNEI FANTASME, „CHIRA CHIRALINA” DE PANAÏT ISTRATI [FICTIONALIZED OTHERNESS - IDEALIZATION OF A FANTASY, PANAÏT ISTRATI'S “CHIRA CHIRALINA”]* / 71

Iuliana PĂUNESCU, *INTROSPECȚIE EXPERIMENTALĂ ȘI PSIHOLOGIE CULTURALĂ ÎN „JUBIRE MAGICĂ” [EXPERIMENTAL INTROSPECTION AND CULTURAL PSYCHOLOGY IN “MAGICAL LOVE”]* / 89

Ana-Blanca CIOCOI-POP, *INNER AND OUTER SPACES AND THE CREATION OF IDENTITY IN VIRGINIA WOOLF'S "JACOB'S ROOM", "MRS. DALLOWAY" AND "THE YEARS"* / 105

Real și imaginar în basmele românești

Cristina-Ileana ILEA (ROGOJINĂ), *NUME REALE ȘI NUME IMAGINARE DIN BASMUL ROMÂNESC. CONSIDERAȚII ASUPRA NUMELOR PROVENITE DIN SFERA APELATIVELOR VEGETALE [REAL AND IMAGINARY NAMES IN ROMANIAN FAIRY TALES. ON NAMES ORIGINATING FROM PLANT APPELLATION]* / 133

Literatură și feminism

Aritina MICU, *MULTIPLE IMAGINI ALE FEMINITĂȚII, "POVESTIRILE EVEI LUNA" DE ISABEL ALLENDE [MULTIPLE IMAGES OF FEMININITY, "THE STORIES OF EVA LUNA" BY ISABEL ALLENDE]* / 157

Literatura traumatică

Rebeca-Rahela MARCHEDON, *DETERMINĂRILE EXTERIOARE ȘI INFLUENȚELE MODURILOR PSIHOGENE ÎN LITERATURA TRAUMATICĂ (KENZABURŌ ŌE, IOANA NICOLAIE) [EXTERNAL DETERMINATIONS AND INFLUENCES OF PSYCHOGENIC MODES IN THE TRAUMA LITERATURE (KENZABURŌ ŌE, IOANA NICOLAIE)]* / 177

Maria HOLHOȘ, Andra Gabriela HOLHOȘ, DILEME ALE DISPERĂRII ÎN ROMANUL “TRENUL SPRE SAMARKAND”, DE GUZEL IAHINA [DILEMMAS OF DESPAIR IN GUZEL IAHINA’S NOVEL “TRAIN TO SAMARKAND”] / 195

Alexandru FOITOȘ, TRAUMA RĂZBOIULUI ȘI CRIZA REPREZENTĂRII UMANULUI ÎN AVANGARDA LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ: URMUZ ȘI MAX ERNST [WAR TRAUMA AND THE CRISIS OF HUMAN REPRESENTATION IN LITERARY AND ART AVANT-GARDE: URMUZ AND MAX ERNST] / 219

Geocritică și literatură

Alina BAKO, CE ESTE GEOCRITICA. ÎNCERCARE DE TIPOLOGIE NARATIVĂ ROMÂNEASCĂ [WHAT IS GEOCRITIC? AN ESSAY ON ROMANIAN NARRATIVE TYPOLOGY] / 239

Varia

Maria MUREȘAN, RELATED CONCEPTS: CULTURAL MATERIALISM, NEW HISTORICISM, CULTURAL STUDIES / 273

Lucian Vasile BÂGIU, FAȚETE ALE UNOR NAUFRAGII: APĂ [FACETS OF SOME WRECKS: WATER] / 293

Alexandra COSTEA (PASCU), ION POP RETEGANUL – ISTORIC LITERAR [ION POP RETEGANUL AS LITERARY HISTORIAN] / 311

Cronici

**Gabriela CHICIUDEAN, TEORETICIENI ȘI PRACTICIENI
LA PHANTASMA [THEORISTS AND
PRACTITIONERS AT PHANTASMA] / 327**

**Cristina Matilda VĂNOAGĂ, PANAÎT ISTRATI.
LITERATURE AND SOCIETY / 333**

Cuvînt înainte

Literatura și viața, conexiunea dintre scriere și realitate, redarea unui eveniment petrecut într-un cadru social care prefigurează sau reconstruiește un timp sau un eveniment, iată o provocare pe care o lansăm anul acesta.

Fără a susține pozitivismul, care împrumută cercetării literare sarcini factologice din domeniul filologiei sau al biografiei autorilor și împingea rezultatele spre extrem, sau fără a căuta în mod particular existența unor mituri personale ale autorilor în operele literare, ori, fără a cădea în altă extremă prin căutarea doar a semnificațiilor neintenționate de autor, tocmai pentru a ne îndepărta de exagerările interpretării pe baza biografiei autorului, propunem cercetătorilor să opteze pentru paralele între literatură și existența trăită.

Nu vom căuta în mod special nici construcțiile numite în Franța „histoire vécue”, ***nonfiction novel în literatura engleză***, sau la noi intitulate prin sintagma, desul de aproximativă, „literatură-document”, nefiind interesați de relația document-ficțiune din acest punct de vedere. Oricîtă „viață” ar conține literatura, caracterul „nonfictiv” poate fi oricînd pus sub semnul întrebării, fiind vorba de o atitudine epică și de un proces de structurare și ficționalizare, alături de un adevărat mecanism de erodare a autenticității, care transformă personajul istoric, de pildă. Acesta trăiește doar în conștiința cititorului și este o dimensiune a unei realități care există doar pentru un creator care i-a dat viață. Cu alte cuvinte, literaturizarea unui eveniment îl îndepărtează de „adevărul” de la care a pornit. Nonfictivul cade tot mai mult în literar, spațiul artistic blocîndu-i semnificațiile prime, opera în cauză raportîndu-se doar la criteriile esteticului.

Cu ani în urmă, la o emisiune televizată, istoricul Neagu Djuvara sublinia rolul literaturii în cunoașterea și înțelegerea unor fenomene din istorie, evocînd două romane: *Eu, Claudius împărat* de Robert Graves și *Memoriile lui Hadrian* de Marguerite Yourcenar. Cîte alte titluri și autori nu li s-ar putea adăuga! Nu doar din categoria romanului istoric, ci și scrieri alegorice, utopii, creație poetică etc. Dacă istoricul vine cu date autorizate și prezintă evenimentele sub semnul obiectivității și al exactității conferite și de capacitățile sale de interpretare, scriitorul, invitat să consulte aceleași date, le pune sub semnul imaginarului, cu marele avantaj de a le face să trăiască, de a le oferi o nouă viață. Știut este, de asemenea, că istoria contemporană este mai greu de interpretat de un specialist în domeniu. El se va mulțumi să noteze, să inventarieze evenimente. Literatura, domeniu privilegiat al imaginarului, prin text, principalul ei material, oferă imagini complete, nuanțate și reprezentative din punct de vedere social, care uneori conțin repere pentru un întreg spațiu de viață. Cu siguranță cei care, peste cîteva decenii, vor vorbi despre epoca comunistă și postcomunistă se vor putea folosi de romanele lui Radu Aldulescu, de cele ale Ioanei Nicolaie, ale lui Dan Lungu ori Tudor Ganea etc.

Cum opera literară, în general, se sustrage unei cunoașteri totale, incitînd și suscitînd alte cunoașteri parțiale, și pornind de la rolul imaginarului în ceea ce numim îndeobște realitate, sunteți invitați să alegeți textul literar și metoda de abordare adecvată.

Literature and life, the connection between the literary text and reality, conveying an event in a social context announcing or reconstituting a time or an event, here is the challenge we are launching this year.

Without willing to sustain the positivist movement which used to borrow from the literary research factological

tasks belonging to philology or to the authors' biography thus exaggerating the results, or without particularly seeking the existence of personal myths of the authors in the literary works, or without trying to discover significances unintended by the author, in order to avoid exaggerations in the interpretations based on the biography of the author, we plead for parallels between literature and experienced existence.

We will neither especially incline for what French literature recognizes as "histoire vécue" or English literature as **nonfiction novel**, with "literatură-document" as an approximate equivalent in Romanian, since the relationship document-fiction from this point of view does not constitute a point of interest for us. The amount of "life" literature contains is not necessarily a mark of "nonfiction", since we are dealing with an epic attitude and a process of structuring and fictionalising together with a mechanism tending towards the erosion of authenticity, capable, for example, to transform a historical character. The character lives in the conscience of the reader only and represents the dimension of a reality existing only in its creator's mind. In other words, turning an event into literature may modify the "truth" one wanted to represent. Nonfiction may lose itself into literary characteristics, the artistic space finishing by blocking its primary significance, the work of art being submitted to aesthetic criteria.

Years before, in a television programme, Neagu Djuvara, a specialist in history, underlined the role of literature in knowing and understanding historical phenomena. On this occasion, he evoked two novels, *I, Claudius* by Robert Graves and *Memoirs of Hadrian* by Marguerite Yourcenar. Many other titles and authors could be added. Not only from the category of the historical novel, but also allegorical writings, utopias, poetic creations, etc. If the historian comes with data furnished by

*IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE*

authorised sources, presenting events under the sign of the objectivity and exactness conferred by his capacity to interpret data, the writer, with the same historical data at hand, makes use of his imaginative capacities, with the great advantage of making them live, of offering them a new life. We know that, for a specialist, it is difficult, if not impossible, to interpret contemporary history. He will resume to noting down, to registering events. Through the literary text, literature, a privileged field of the imaginary, offers complete and nuanced images, representative from a social point of view, often containing landmarks for a whole life space. Over decades, those interested in speaking about communist or postcommunist eras will certainly be able to exploit the novels of Radu Aldulescu, Ioana Nicolaie, Dan Lungu or Tudor Ganea, etc.

Since literary works generally avoid unveiling total knowledge, having as a starting point the imaginary we generally call reality, you are invited to choose a literary text and the adequate type of approach.

Rodica Gabriela CHIRA

Realitate și ficțiune

EITHER/ OR, AND BEYOND¹

Maria-Ana TUPAN²

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: maria.tupan@uab.ro

Abstract:

Reality and fiction build a binary which shared the fate of dualist thinking in general in the postmodernist age, dominated by deconstruction. The climactic point was probably reached by the fabrication of lens which magnify reality. The fabrication of virtual reality lens was meant to augment reality, virtual reality meaning less or a deformed reality show. Science and technology have thus reified the philosophical battle over positivist taxonomies and classifications that first came under the philosophical onslaught of Søren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche. The “either/ or” dichotomy of the former ended up in the latter’s “beyond”, which, in quantum language, is a superposition of opposite states. Although the bulk of fantasy and science-fiction still capitalizes on the distinct ontologies of reality and fiction, the literature of late modernity (modernism and postmodernism) speculated on an ontological hybrid bridging the ontological gap between the two of them. Such are the modernist novel, “Isabel and the Devil’s Waters” by Mircea Eliade, and the postmodernist story, “Schrödinger’s Cat,” by Ursula K. Le Guin read in the key of an ontological poetics in the present paper.

Keywords: deconstruction; binaries; superposition of states; ontological poetics; Mircea Eliade; Ursula K. Le Guin.

“Either reality or fiction” sounds like an option, like

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

² <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55375717500>

the forking of quantum states in multiverse theory, or, as modal logic says, one world existing to the exclusion of all the others. The passage from one world to the other would then appear like a jump rather than a step, maybe a fatal one.

Søren Kierkegaard' smoothing over this disjunction in his first book, *Either/Or*, brings him close to us, living in postmodernity, whose spirit – defined by anti-foundationalism, anti-essentialism, and anti-dualism – was ushered in by existentialism, Nietzschean and Heideggerian deconstructionism and polyvalent logic. If we turn to the founding father, Kierkegaard, we can read in his essay *Either/Or* (an opposition which he dismisses) a superposition of the real and the imaginary – a border zone, instead of a polarity:

If I imagined two kingdoms bordering each other, one of which I knew rather well and the other not at all, and if however much I desired it I were not allowed to enter the unknown kingdom, I would still be able to form some idea of it. I would go to the border of the kingdom known to me and follow it all the way, and in doing so I would by my movements describe the outline of that unknown land and thus have a general idea of it, although I had never set foot in it. (Kierkegaard, 1987).

Published under the disjunctive *Either/Or* title, Kierkegaard's 1843 book was laying out the design of his philosophy as one obsessing with the impossibility or the irrelevance of choice: shall one grow the aesthetic, autonomous self, or the dutiful, moral self? Shall one marry or not marry? Either way, he says, the one who makes the choice will regret. We can imagine the impression of novelty made by Kierkegaard on his contemporaries, yet he goes on to say that his "ecstatic lecture" is flawless:

My wisdom is easy to grasp, for I have only one maxim, and even that is not a point of departure for me. One must differentiate between the subsequent dialectic in either/or and the eternal one suggested here. So when I say that my maxim is not a point of departure for me, this does not have the opposite of being a point of departure but is merely the negative expression of my maxim, that by which it comprehends itself in contrast to being a point of departure or not being a point of departure. (Kierkegaard, 1987)

Kierkegaard's position in "An ecstatic lecture" (*Either/Or*) is similar to Derrida's definition of the signifier, reduced to a trace containing a signified and its opposite in relation to which it makes sense (A and non-A, hot and cold etc.):

[...] l'ordre du signifié n'est jamais contemporain, est au mieux l'envers ou le parallèle subtilement décalé — le temps d'un souffle — de l'ordre du signifiant. Et le signe doit être l'unité d'une hétérogénéité, puisque le signifié (sens ou chose, noème ou réalité) n'est pas en soi un signifiant, une trace : en tout cas n'est pas constitué dans son sens par son rapport à la trace possible. (Derrida, 1967: 31) [...] La trace, où se marque le rapport à l'autre (Derrida, 1967: 69)³.

It is only this "ecstatic position", outside the system, that allows the contemplation of the system's possible

³ [...] the order of the signified is never contemporary, is at best the reverse or the subtly delayed – the time of a breath – parallel from the order of the signifier. And the sign must be the unity of a heterogeneity, since the signified (sense or thing, noeme or reality) is not in itself a signifier, a trace. [...] The trace where the rapport to the other is marked. (translation mine – M.-A. T)

states, all of which, according to quantum theorists of the wave function, can be realized in time. A move from reality, from status quo, to probability/ possibility could thus accommodate contrary and successive, in real time, Eigenstates, which Einstein's relativity theory of the impossibility of standing outside the system one is observing had prohibited.

With Nietzsche (*Beyond Good and Evil*, 1886), such binaries vaporize in the indecisiveness of the *beyond* (good or evil, or any other discriminating polarity). Little did probably people expect such speculations smoothing over extremes, levelling down differences, to encroach upon the precise, rule-governed field of the exact sciences in the early decades of the twentieth century, when the either/or disjunction, which had characterized the logic of identity, disappeared under new concepts, such as relativity, uncertainty, or the superposition of states.

Whereas the fantasy of the previous ages had played upon the unpassable threshold between the real and the unreal – with stepping over it as the primary scene of inroads into other worlds – the fiction of the last century, whether of the magic realist, psychedelic, existentialist, dystopian, SF, meta-fabulatory, expressionist, speculative, etc. school, generates a fictional space which might be characterized by one of Ursula K. Le Guin's titles to a collection of short stories: *The Real AND the Unreal* (2012) (our emphasis).

The present paper addresses two types of scripts in which the boundary between real and unreal becomes blurred.

One of them was created by Mircea Eliade in his novel, *Isabel and the Devil's Waters* (1930). The influence of Kierkegaard's book, *Either/Or*, is so obvious that the novel was declared a doctrinaire and thesist one. The existentialist choice between aesthetic and moral self keeps

the contraries apart, the narrator progressing from the former to the latter as in his philosophical source. Nevertheless, there is also an intrusion of the unreal, the novel having two ends. In one of them, the narrator marries Isabel living a common life in an arcadian space. In the other, he marries Isabel who is pregnant with another man's child. Which story is the true one? There is a realist explanation, that of the narrator having been afflicted with malaria and having passed the whole summer in a state of delirium, yet certain elements of the plot in the new epic trajectory confirm the reality of the summer course of life. The ambiguity is never totally removed. Eliade's vacillation between the two worlds is partly an extension of his philosophy of the mix of the sacred and the profane, and partly an anticipation of the postmodern idea about the reality effect of language, so that writing in different generic forms (his novel, *Maitreyi*, for instance, as diary and as fiction) generates different worlds.

The postmodern script of parallel plots (Fig. 1) is generally based upon the physicists' speculations about the existence of multiple worlds (multiverse, wave function) or the superposition of ontologically distinct realities. Ursula K. Le Guin even entitles one of her stories, "Schrödinger's Cat", alluding to the Austrian Nobel Award winner's famous thought experiment.



Fig. 1. The universal; wavefunction forking into parallel worlds.

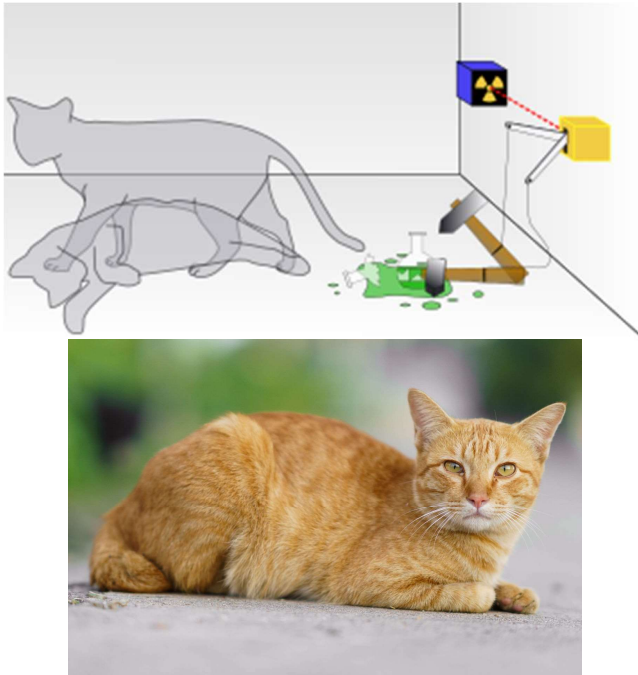


Fig. 2: Schrödinger's Cat: the thought experiment and a real counterpart.

The narrator in Le Guin's story is fleeing the city world where temperature is continually increasing. The thermic death of the universe – entropy – has come upon humankind, and on her way to her refuge, the narrator comes upon a discomfiting picture of a married couple coming apart, disintegrating into the New Physics' particle world (Fig. 3). The juxtaposition of posthuman, inorganic show, and all too human illusions about a love bond is shocking:

She had pretty well gone to pieces, but he seemed, at first glance, quite hearty [...] The left leg, the arms, and the trunk, which had remained lying in the heap, twitched and jerked in sympathy. "Great

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

legs,” the husband pointed out, looking at the slim ankle. “My wife has great legs.” (Le Guin, 1982).



Fig. 3: Disintegration from human to cloud of particles

The narrator’s ecstatic position is not within nature but within a sea of signs. She earns herself a new life in a semiotic space, not safe from outward intrusions; narrating she becomes narrator (something in the way of “Mourning Becomes Electra”).

She lives now in a border zone with the real and the semiotic entering a new polarity. A real cat steals into her home, described in physical details, in the manner of realist portrayal or scientific observation: It is only that, with the disappearance of the reality plane, there is no possibility for checking the truth about her:

A cat has arrived, interrupting my narrative. It is a striped yellow tom with white chest and paws. He has long whiskers and yellow eyes. I never noticed before that cats had whiskers above their eyes; is that normal? There is no way to tell. (Le Guin, 1982).

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE

The same juxtaposition of opposites, as in the couple scene, aligns here a real cat washing sardine oil off its whiskers and a copy of *The Well-Tempered Clavier* on which she is taking a rest (Fig. 4).

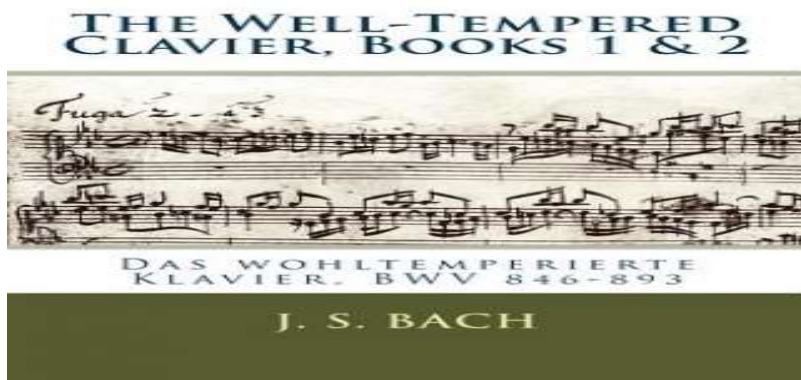


Fig. 4: J.S. Bach, *The Well-Tempered Clavier* (score)

The scene changes rapidly, as if the narrator were exiting into a surreal world where beings receive an identity through what they are doing (The existentialists' idea that existence precedes essence). The narrator draws the conclusion that the creature coming in is a dog because of the sounds it produces which resemble barking. The relationship between reality and perception is turned on its head: *Dieu, en regardant par la fenêtre, fait la maison*. But where is God situated? On which side of the window? Is the house/ universe an organic outgrowth of His body or is it His making? Is He inorganic origin or architect? Is the universe a material *res extensa* or the dream/ fiction of some divine intelligence?

The ontologically ambiguous figure which has intruded into the country home mixes up ontological levels: he is convinced that the cat lying on *The Well-*

Tempered Clavier sheet music is the cat in Schrödinger's mental experiment of quantic entanglement: as long as the vial of cyanide inside the box wherein the cat is imprisoned is not broken, the cat stays alive, but an outside observer will only find out about that on opening the box. Whereas Rover (the incognito guest) misquotes Einstein saying that God plays dice with the world, the narrator is Einstein's disciple: "But why does opening the box and looking reduce the system back to one probability, either live cat or dead cat? Why don't we get included in the system when we lift the lid of the box?"

Illogically but significantly on the symbolic plane, on raising the lid, the cat is not inside. Reality's place is not within a scientific experiment. However, the roof of the house is lifted so that the narrator and Rover can get a glimpse of the stars and of the infinite universe. The narrator can hear "the note A, the one that drove the composer Schumann mad. It is a beautiful, clear tone, much clearer now that the stars are visible." What new birth out of music is the narrator witnessing? It is not Pythagoras's music of the spheres; it is not the physicists' vibrating strings/ chords, it is the sound of an art object. Schumann read a book of cryptography in his youth and later in life showed himself interested in "veiled allusions symbolism and mystery" (Sams 1966: web). He created a musical cipher wheel, one of his combination of signs corresponding to his beloved's name (Clara – the clear, A note repeated).



Fig. 4: Schumann's Clara cipher

If Plato, following Pythagoras, imagined a musical

scale of the universe made up of tetrads, so did Schumann obsess with a natural minor scale using the *white* piano keys, up and down, A to A –Le Guin’s “white, clear tone.” (Sams, 1966: web).

Whereas postmodernist Ursula Le Guin makes *coincidentia oppositorum* possible in the reified spirit of artefacts, modernist Mircea Eliade, the celebrated historian of religions, wrote his *Isabel and the Devil’s Water* in Kierkegaard’s existentialist key.

The novel is an existentialist ontology of the self. The narrator starts his life anew in India, forgetting everything about his past, his youth, his former family in the country left behind, even that country’s language. His model is Kierkegaard’s *Either/Or*, he experiencing in turn the either of not marrying, of seeking sexual pleasure like Kierkegaard’s Don Juan, who is not a sensualist but a seeker of love as an absolute. He wants to become a scholar, write books, spend his life in a museum world of art.

He realizes that the young woman with whom he is platonically involved is a common creature without any spiritual calling:

She sat down on the other side of the piano. She didn’t thank me for *Die Abwesenheit*, but asked me to try a new notebook of jazz and romance, borrowed from cousin Iulia. In that moment I understood that I lived in two worlds. (Eliade, 1930).

The composition he plays on the piano is a pun on being absent, on his loneliness in her company. Nevertheless, precisely because he does not live his own life but one written in advance by Kierkegaard, he chooses the “or” of marriage, taking Isabel to Labong and living there a pastoral romance, with himself as diligent farmer and father assuming the responsibilities of his children’s education in

England. He had lived exclusively for his self, an aesthete's life, as defined by Kierkegaard, and now he makes up for that time of his life through an aesthete's apostasies.

However, running into his former upper class and scholarly company one day, he is told that he had been seen in Darjeeling? the last summer. Had then his Labong pastoral experience been only in his imagination? He loses his grip on reality:

The circle narrowed around me. Acute fear ran through me. I grabbed the consul's and Miss Roth's arm. - You will forgive me, I will tell you the reason another time. But please, what year are we in now? Am I old or young? Is Isabel my wife? (Eliade, 1930).

The narrator is seeking confirmation of his recent life in what psychologist Ludwig Biswanger, mentioned in the novel, recommended in cases of crisis of identity: intersubjectivity as test of reality. It seemed that Labong had been pure hallucination induced by malaria. At the same time, his company are heavy opium addicts, so they too could be mistaken. Moreover, the death of an acquaintance, Catherine Irving, which happens exactly as in his summer dream, increases his sense of ontic ambiguity generated by events which partake of the two, mutually exclusive, experiences in his mind:

A week before Christmas, there was something that left me speechless: the death of Catherine Irving. She died in a few days, of malaria. She died as I had dreamed in my summer dream. The news scared me. [...] From the first day, the obsession of the nightmare possessed me. Now I was really obsessed, because the dream was gone, I had lived for a long time without the memory of it, and suddenly

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

someone behind me was chasing me, nagging me, grabbing my shoulder, pushing my body, entwining my steps. Now the dream stretched tentacularly into my own destiny, into the freshness of my life, into the freedom of the soul. (Eliade, 1930).

The imaginary and the real cross paths again in his decision to marry Isabel, pregnant with some other man's baby, who dies in childbirth without having ever consummated her marriage out of a sense of guilt. The narrator sees the baby of the woman he had not touched as a sort of Saviour, "born of a virgin." This Kierkegaardian victory of faith and interiority is also the enactment of a myth: *coincidentia oppositorum*, the suspension of binary thinking, the only non-contradictory fusion of being and meaning, of world and representation, of Arcadia and Museion.

References:

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie [Of Grammatology]*. Paris: Les Editions de Minuit.

Eliade, M. (1930). *Isabel și apele diavolului [Isabel and the Devil's Waters]*. București: Editura Națională S. Ciornei. Retrieved May 29, 2023, from https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2022/05/1930_Eliade_Isabel.pdf

Kierkegaard, S. (1987). *Either/Or. An Ecstatic Discourse*. Edited and Translated with Introduction and Notes by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. Retrieved October 10, 2022, from <file:///C:/Users/user/Downloads/Either-Or-Part-I-Kierkegaards-Writings-III-pdf-free-download-1.pdf>

Le Guin, U.K. (1982). *The Compass Rose (Short Stories)*. New York:

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE

Bantam Books. Retrieved February 10, 2023, from
<file:///G:/Ursula.pdf>

Nietzsche, F. (2005). Project Gutenberg of *Jenseits von Gut und Böse*. Retrieved January 20, 2023, from
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/7204/pg7204.html>

Sams, E. (1966). "The Schumann Ciphers". *The Musical Times*, 107 (1479), 392-400. Retrieved February 9, from
<https://doi.org/10.2307/954112>

~~~~~  
**Prof. dr. habil. Maria-Ana TUPAN** is currently appointed to the Doctoral School of Alba Iulia University, Romania. From 1991 to 2014 she taught courses in the history of British literature and in applied literary theory at Bucharest University. Senior Fulbright Grantee in 1994-5. Author of 17 books, book chapters and articles published in Romania, U.K., Germany, India, Australia and U.S.A.. Publications in the fields of literary history and theory, comparative literature, genre theory, discourse analysis, and cultural studies.

Relevant titles include: *Phenomenology and Cultural Difference in High Modernism* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2023), *The Shakespearean Search for Archetypes. The Mirror and the Signet* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020), *The Key to Change. Interdisciplinary Essays in Cultural History* (Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2017), *The Kantian Legacy of Late Modernity* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), *Realismul magic* (Editura Academiei Române, 2013), *Relativism/ Relativity: The History of a Modern Concept*. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), *Modernismul si psihologia. Încercare de epistemologie literara. Modernism and Psychology. An Inquiry into the Epistemology of Literary Modernism* (Editura Academiei Române, 2009); *Genre and Postmodernism* (Editura Universitatii din Bucuresti, 2008).



# ABSURD, IRONIE, INTERTEXTUALITATE, PROFEȚII ȘI JUSTIFICĂRI PREISTORICE ÎN PROZA LUI ȘTEFAN BĂNULESCU

## ABSURD, IRONY, INTERTEXTUALITY, PROFECIES AND HISTORICAL JUSTIFICATIONS IN ȘTEFAN BĂNULESCU'S PROSE<sup>1</sup>

Felix NICOLAU<sup>2</sup>

Universitatea Tehnică de Construcții din București/ Technical  
University of Civil Engineering, Bucharest

Universitatea Complutense din Madrid/ Complutense  
University of Madrid

E-mail: [felixnicolau@gmail.com](mailto:felixnicolau@gmail.com)

### **Abstract:**

*A Byzantine-Balkan imagery is to be found in Ștefan Bănulescu's literary works (novels and short stories). The substance of the mythological imagery in the short stories is transformed in the novel "The Book of Metopolis" into a formula that is essentialized and reduced as spectacle in favor of narrative artifice. However, the specifics of the Bănulescian imaginary generally retain the characteristic coordinates: archetype, myth, legend, deconstruction, and pronounced symbolism in conjunction with an almost synesthetic "sensorium". The imaginary generates an arborescent narrative with multiple echoes. One could speak in this case of a lavish imaginary strongly linked to the memory of traditions and legends.*

**Keywords:** narratology; Ștefan Bănulescu; Balkans; fantastic; myths.

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<sup>2</sup> <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57209775967>

### **Introducere**

În pofida lipsei umorului explicit, a fanteziei debordante și a tragicului etalat, Ștefan Bănulescu persistă ca scriitor captivant pentru cititorul de un anumit nivel. Nu înseamnă că scriitorul ar fi un manierist răvășit de interculturalității prețioase. Nici poetica lui nu propune experimente postmoderniste descurajante. Doar stilul este marcat, însă fără a se dovedi barochizant. Cum se face atunci că, deși nu atât de faimos ca prozatorii Mircea Eliade ori Mircea Cărtărescu, operele lui pot impresiona în mod „natural” încă, fără promovare intensă, chiar dacă la vremea apariției s-au bucurat de traduceri, dat fiind aportul autorului la sistemul socio-politic.

### **Filiații și disocieri**

S-a scris nu puțin despre ficțiunea lui Șt. Bănulescu, s-au făcut paralele cu ținutul Yoknapatawha al lui William Faulkner, un spațiu imaginar și îmbibat de mituri și ritualuri transcrise stilistic, cu *Lumea în două zile* al lui George Bălăiță, cu spațiul Albala și topoi stranii. (Chesăr-Viziru, 2014: 373). Însă dincolo de posibilele paralele, persistă specificități ireductibile la vreun numitor comun.

Șt. Bănulescu nu a fost un autor marginalizat în comunism. Între 1966 și 1967 a funcționat ca bursier la Urbino, l-a vizitat pe Mircea Eliade la Roma și l-a îngrozit când i-a spus că fumează 80 de țigări pe zi (ce paradis al prețurilor!). Ioana Revnic consideră că Șt. Bănulescu a continuat linia fantasticului de inspirație folclorică din *Domnișoara Cristina* sau din *Șarpele* în nuvele ca *Dropia* ori *Vară și viscol*, ambele incluse în volumul *Iarna bărbaților* (1965). Însă Șt. Bănulescu nega vreo filiație susținând că la momentul scrierii textelor sus-numite nu cunoștea încă nuvelistica lui Eliade.

Tot datorită intervenției lui Mircea Eliade va ajunge

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

ca bursier și în SUA, conform declarației lui. Alex Ștefănescu consideră că succesul fulminant al prozelor scurte din *Iarna bărbaților* (1965), se datorează scurtcircuitării anilor de *realism* convențional cu noua substanță fantastică. Același succes vor înregistra povestirile lui Vasile Voiculescu, editate postum, în 1966 (Ștefănescu, 2005: 577).

Nicolae Manolescu evidențiază lipsa de înrudire a celor două tipuri de fantastic. Cel de tip eliadesc ar avea ca piloni căderea în timp, rătăcirea prin labirinturi spațiale și temporale, inițierea și „o simbolistică greu descifrabilă, acuzând câteodată un mod tezist și ilustrativ de a înțelege ficțiunea epică” (Manolescu, 2008: 865). Cu greu ar putea fi contrazis criticul aici. Ioana Revnic mai adaugă irecognoscibilitatea miracolului, camuflarea sacrului în profan, prelu(cr)area ostentativă sau pragmatică a unor mituri clasicizate („Mircea Eliade și Ștefan Bănulescu”). Aproape toate aceste caracteristici ale fantasticului eliadesc sunt absente din paradigma fantasticului bănulescian. Tot Ioana Revnic consideră că originalitatea lui Șt. Bănulescu rezidă în *atmosfera mitică și mitologia personală*. Mai precis, scriitorul ar literaturiza fragmente de mituri și ar inventa „un spațiu populat de personaje a căror evoluție repetă traseul biografic al unor eroi mitici” (Manolescu, 2008: 865). Deși miturile nu intervin sistematic în creația sa, se acordă atenție unor rituri și practici populare fondate pe un substrat mitic.

Eugen Simion notează că povestirea *Dropia* e aproape fantastică. Dar mai mult realistă cu circulație de curenți magici și stranii (Simion, 1998: 274). Țăranii cu vorba „în dungă, ceremonioasă și ambiguă” (Simion, 1998: 274), nu sunt chiar atât de ceremonioși, ci într-adevăr ghidați de *semne*, așa cum se întâmplă în orice literatură țărănească. Atmosfera nu se încinge niciodată ca în *Loștrița* lui Vasile Voiculescu. Bănulescu mai degrabă

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

mimează suspansul decât să îl înzdrăvenească. Istoricul literar așază rapid datele narațiunii într-o ecuație „un caz limpede de povestire cu un cod realist, spre a vorbi în limbajul structuraliștilor, și un mesaj fantastic” (Simion, 1998: 274).

Acumularea de semne ar împiedica o rezolvare logică a întâmplărilor suspecte. De fapt, *Dropia* nu e deloc un caz limpede și nici nu își propune dezlegări logice sau fantastice. „Dubla călătorie” (Simion, 1998: 274), în trecut și în prezent, străinul care se confesează, un intrus într-o semiotică ce-l depășește, generează o dimensiune a impreciziei fascinante. Această caracteristică este valabilă doar în cazul nuvelor, unde nu este spațiu de detaliere, în roman însă, scriitorul recurge la piruete și revărsări concentrice care se concretizează în exces de explicație sau în supraîncifrare prin acumulare neobosită de informație, fie ea și derutantă. Eugen Simion surprinde oarecum acest aspect în ce privește nuvela *Memorial de amiază*: „obiectul povestirilor lui Ștefan Bănuțescu este totdeauna ascuns. Personajele sale caută mereu ceva ce scapă privirii și înțelegerii imediate” (Simion, 1998: 278).

Această caracteristică este valabilă doar în cazul nuvelor, unde nu este spațiu de detaliere, în roman însă, scriitorul recurge la piruete și revărsări concentrice care se concretizează în exces de explicație sau în supraîncifrare prin acumulare neobosită de informație, fie ea și derutantă. Referitor la *Iarna bărbaților*, Alex Ștefănescu găsește că suferă adeseori de ezitare stilistică și imprecizie narativă, ceea ce nu se întâmplase în *Cântece de câmpie* (Ștefănescu, 2005: 576). Procedee narrative ca „introduceri ocolite” și digresiuni interioare care, în loc să lămurească, aproximează obiectul” (Simion, 1998: 281), consacrate în primele două cărți de proză sunt reluate și în *Scrisori provinciale* (1976). La fel cum și poemele cu obiceiuri și viziuni dunărene din *Cântece de câmpie* se regăsesc și în prozele acestui autor



## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

obsesional. Păcatele pot deveni virtuți până la un anumit moment: „Păcatul impreciziei este însă virtutea acestui literaturi lente, programatic anacronică” (Simion, 1998: 281). Experimentul relativizării și al reverberării dă măsura unui mare scriitor. Odată ce s-au depășit câteva sute de pagini, se revarsă plictiseala cauzată de limitările mediului reflectat în artă.

### Alte reîncadrări

*Cartea Milionarului* este o serie de romane de Ștefan Bănulescu, proiectată în patru părți: *Cartea de la Metopolis*, *Cartea Dicomesiei*, *Sfârșit la Metopolis* și *Epilog în orașul Mavrocordat*. Prima parte, romanul *Cartea de la Metopolis* a apărut în 1977 la Editura Eminescu și este singurul roman terminat al seriei. Nemilos, N. Manolescu remarca în *România literară*: „Pagina se încarcă de amănunte decorative până la a trage în jos fantezia ca o pafta prea grea veșmântul pe care-l împodobește” (Manolescu, 2008: 577).

Dincolo de aceste considerații bine-cunoscute, mi se pare că unele aspecte cheie din ficțiunea bănulesciană au rămas în zone de umbră. S-au studiat *in extenso* afilierile la mituri și culturile și prea puțin specificitatea artei scriitorului. Bunăoară, rolul de far narativ al Milionarului, personaj complex, educat și dotat cu o memorie pe cât de prodigioasă, pe atât de bizară. Acest personaj-reflector este, de fapt, un fel de arhivă, de agenție de servicii secrete și de demiurg al unui viitor năucitor. S-a vorbit despre lentoarea narațiunii bănulescienă. Însă mai curând ar fi vorba despre minuțiozitatea descrierilor și portretelor, care nu sunt niciodată lăbărtate, ci folosite ca refren și care îndeplinesc un rol precis. Propriu-zis, nu s-ar putea identifica un bizantinism al artei de povestitor. Iar aici Bănulescu diferă sensibil de calofilia și narcisismul unei bune părți din proza românească de la Sadoveanu încoace. De

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

fapt, în *Cartea de la Metopolis* și în *Iarna bărbaților* descoperim un șuvoi de evenimente, fie ele transfigurate mitic ori simbolic. În mod evident, scriitorul are ca obiectiv crearea unei epopei *à rebours* a sudului dunărean. Epopee schițată și acordată în nuvele, care totuși au alt centru de greutate și altă perspectivă artistică decât romanul. S-ar putea risca aprecierea că nuvelele din *Iarna bărbaților* sunt mai intense și cu o atmosferă surprinsă în imagini depresive (Bogdănescu, 2012: 168). Amintind paralela dintre Sadoveanu și Ștefan Bănulescu în ce privește „simplitatea rafinată a frazelor” și deplasarea istorisirii dinspre actul spontan înspre regia savantă, Alexandru Ștefănescu observă că, totuși, diferența ar fi dată de tenta parodică „greu sesizabilă” (Ștefănescu, 2005: 580) din scrierile celui de-al doilea. Or, în *Cartea Milionarului* această tentă devine tușă groasă. *Cartea Milionarului* „este nu numai un roman, ci și un joc de-a romanul” (Ștefănescu, 2005: 581), “o nostalgie villonescă a lucrurilor de demult” (Ștefănescu, 2005: 581). În plus, beneficiază și de arta de a numi și de a intitula - acel *chapeau* din cărțile de aventuri (Ștefănescu, 2005: 581).

Nu trebuie uitat că deși Bănulescu nu a produs enorm a avut un talent multiform și versatil: a scris nuvele, roman, eseuri, poezii cu vână folclorică, epigrame, pamflete, reportaje și memorii. Alex Ștefănescu îi observă „voluptățile de caligraf”, deci minuțiozitatea. Făcând considerații asupra *Scrisorilor provinciale*, criticul, de fapt, surprinde datele unei mari părți a prozei bănulesciene: reproducerea istorisirilor unor personaje de către alte personaje și într-un lanț narativ al slăbiciunilor, utilizarea oglinzirilor în oglindă, nesfârșite, precum și repovestirea povestirilor pentru o purificare ce conduce la o transparență cu umbră (Ștefănescu, 2005: 579).

În ce privește proza scurtă, Elena Golovova, remarcă viziunea apocaliptică preluată din miturile diluviene,

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

teroarea ancestrală (Golovova, 2020: 329) care bruiază capacitatea de a emite cod lingvistic, așa cum i se întâmplă diaconului Ichim căruia ploaia și lapovița îi blochează vorbele.

Pe tărâmul romanului, scriitorul creează un cronotop susținut de unghiurile mnemonice ale sufletului (Golovova, 2020: 332), undeva între Călărași și Brăila, adică un sud aflat la mila unui râu-leviatan. Metopolis ar fi un oraș de pe Dunărea de Jos, la răscrucea unor civilizații aparținând Carpaților moldavi, stepei din Bugeac și sudului levantin” (Golovova, 2020: 332). Metopolis mai este un oraș al decadentei, cu reminiscențe de nobile tradiții bizantine, plasat într-o geografie morală și spirituală cu ajutorul fabulei, ironiei, narațiunii și sugestiilor. „Metopolisul este simbolul unei civilizații în asfințit (*civilizația pietrelor*), în vecinătatea unui alt ținut mai vital (*Dicomesia*) și al unei civilizații în expansiune (*civilizația cailor*)” (Simion, 1998: 286).

Asemănat adesea cu Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Fănuș Neagu, William Faulkner și Gabriel García Márquez, Ștefan Bănuțescu ar fi diferit mai cu seamă prin flexibilitatea punctelor narrative, pulverizarea surprinzătoare a intrigilor, proiectarea personajelor în mitosferă și apoi prăbușirea lor implacabilă, în tipar romantic, prin gigantice acumulări de fapte abandonate finalmente în deriziune (Popescu, 2003: 14). De la Sadoveanu ar fi preluat poetica narațiunii, dar cu o reconsiderare a rolului baladei și al lirismului. De la Ion Neculce ar fi împrumutat fragmentarismul. Tot Sadoveanu l-ar fi învățat tehnicile juxtapunerii și ale încadrării narațiunilor și portretelor. Nu trebuie uitat nici picarescul lui Panaït Istrati. După Alex Ștefănescu, se pot evidenția „regia povestirii parabolice”, tonul biblic oracular care ar sta la baza unui joc livresc (Ștefănescu, 2005: 581). Însă acest ton apare doar uneori. Criticul vede fraze simple și clare în *Cartea Milionarului* care ar reuși în mod paradoxal o construcție complicată.

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Or, acest paradox este mai curând creat de critic, care îl și pereperează în *Levantul* lui Cărtărescu.

Simion Bogdănescu identifică în *Mistreții erau blânzi* un zoototem dacic, „probabil un cult funerar, contaminat cu viziuni celtice și antice elene” (Bogdănescu, 2012: 167). În prezența repetitivă a stejarului, interpretul distinge arhetipurile crengii de aur și al unui *axis mundi*. Însă Ștefan Bănulescu ar valoriza negativ reprezentările mitice simbolice (Bogdănescu, 2012: 168). Logosul creator devine impotent în regatul apelor thanatice, impotență mai spectrală decât în proza din *Cartea de la Metopolis*. Romanul este mai așezat, mai dantesc în etapele parcurse, indiferent că se practică dereglarea cronologiei. „Atmosfera de apocalips” (Ștefănescu, 2005: 576) se relaxează în nuvelele de după *Mistreții au colți de argint*, o relaxare combinată cu o resemnare fatidică.

### Disocieri și distanțări de abordări prestigioase

Dincolo de mituri și legende, *Cartea de la Metopolis* conține un acordaj de ritualuri, ca într-o vizită oficială de stat. Orice intrare în această lume presupune asumarea unei porecle revelatoare sau mistificatoare. Majoritatea copleșitoare a poreclelor sunt „scârboase” (Bănulescu, 1977: 11), așa cum este potrivit într-un univers aflat în descompunere și bântuit de egoism și de fărâmițare a identității. Până la urmă ce este o poreclă? Poate fi o anulare a artificialității arbitrare a numelui și revelarea ori impunerea unui adevăr sau bârfe în legătură cu o ființă. Căci în romanul bănulescian umanul nu este cu nimic superior animalului. Vechiul termen slavon *poreklo* ar avea implicații peiorative, dar Milionarul știe că totul este răsturnabil în acest ținut bizar. O poreclă „aranjată”, deci laudativă, le impune metopolisienilor, sensibili la realitatea răsfrântă în limbaj. Sfera metopolisiană este una de context potențat, adică totul este o afacere de familie sau de clan. Familia te protejează și

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

te devoră simultan. Așa este generalul Marosin, latifundiar și industriaș, „el însuși, deși general, e un fel de prizonier al rudelor sale, iar un străin ar fi mâncat acolo de viu” (Bănulescu, 1977: 11). Actul comunicării în acest perimetru este unul fără reciprocitate în același cod. Dar codurile, oricare ar fi ele, sunt cruciale: „Când mergem la vânătoare de rațe în Insula Cailor, Generalul Marosin nu scoate niciun cuvânt, dar are pretenția ca eu să nu încetez să vorbesc cât sunt lângă el. Din pricina lui am căpătat meteahna de a vorbi mai mult decât îmi place” (Bănulescu, 1977: 13).

Așadar, toată intriga și personajele de pe scenă sunt fixate într-un limbaj imagistic de naratorul implicat. Rezultă că iureșul de discuții și monologuri servește mai degrabă la punere în stare de perplexitate a cititorului, pentru că personajele par a fi obișnuite cu această comunicare alogică și multicondată. Referitor la *Satul de lut*, Eugen Simion laudă atmosfera de război „bine prinsă, fără risipă de vorbe” (Simion, 1998: 277). Ceea ce este adevărat până la un punct, căci dacă peisajele și obiectele sunt descrise eficient, personajele adesea exprimă doar frânturi de mesaj, dintr-un fel de sfârșeală sceptică ori parcă sugerând o componentă subliminală a comunicării.

Precum la capitolul comunicare, și standardul de viață este oscilant la extreme în Metopolis. O molimă cu efect asupra caprelor și oilor grăbește sacrificarea lor și întregul târg este inundat de seu din care se fabrică alifii de înfrumusețare și lumânări până la saturație. Grăsimea nu poate fi elevată integral în produse cosmetice.

Toate aceste rememorări ale etapelor destrămării, toate aceste intuiții profetice despre un viitor pe care noi astăzi îl trăim sunt ranforsate cu un fel de plasă de Buzău a calculelor și detaliilor minuțioase. Diluvianul este constant împerecheat cu obsesia cosmică. Iar Metopolisul, consideră Ștefănescu, este orașul unde „Locuitorii săi trăiesc, oricum, în afara istoriei, într-un mod deopotrivă solemn și

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

derizoriu. În stilul lor de viață se amestecă fantezist patriahalitatea și levantinismul” (Ștefănescu, 2005: 580).

Un alt contrafort al prozei este absurdul împins spre caraghios, însă scutit de negația avangardistă, căci impregnat de semnificații mai mult sau mai puțin ascunse, de “o undă de batjocură visătoare” (Ștefănescu, 2005: 581). Bunăoară, femeia-paracliser însărcinată să tragă clopotele, dar care fiind *multitasking* urcă în clopotniță rufe de spălat, cartofi și morcovi de curățat. Cu atâtea pe mâini, adesea trage clopotul cu piciorul pe care a încolăcit frânghia. Și pare dăruită cu talent în toate membrele, căci și piciorul simte ritmurile necesare pentru „slujbă de sărbătoare, vecernie, deces, botez, parastas” (Bănulescu, 1985: 20).

Dacă romanul assemblează un sobru jurnal al absurdului și al istoriilor bizare, dar cu solidă temelie mitică, istorică și nastratinească, proza scurtă înstrunează o orchestrație migăloasă, tensionată și misterioasă. Notele de pe portativ sunt neamurile cu alură biblică dintr-un biet sat, fiecare cu profilul și ciudățeniile lui: neamurile lui Dănilă, lui Șalcău, lui Pepene. Dintre ele, doar câte unul, rar, izbutește să vadă dropia: „Numai iarna, pe polei o poți atinge, când are aripile îngreuiate și nii poate zbura și seamănă la mers cu o găină” (Bănulescu, 1985: 52). Dropia e înrudită cu frumoasa fără corp, cu Lorelei, cu loștrița, doar că nu mașteră și perversă. Căci în proza lui Șt. Bănulescu demonicul și tragicul sunt dublate de o voce impasibilă, resemnată și iubitoare de perplexitate.

Seriozitatea ocupațiilor (iar întreprinderile casnice sunt foarte importante în acest univers), atrag și porecle solemne. În consecință, femeia-paracliser își adjudecă porecla „Notre-Dame”, solemnă și ridicolă totdeodată, că metopolisienii știau că procedura de preparare a murăturilor în clopotniță determina cadența clopotelor: „douăsprezece serii, adică zece serii în pauzele dintre borcane, plus cele două serii, una înainte de începerea

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

umplerii vaselor și una finală, după legarea la gură cu pânză de sac ceruită a ultimului vas” (Bănulescu, 1985: 22).

Așa cum însuși scriitorul indică, el scrie o „falsă protoistorie și istorie reală” (Bănulescu, 1985: 26). *Fals* aici nu echivalează cu un minus de adevăr, ci cu informație mitică și legendară, deci un alt sistem de validare a adevărului. Oricum, cele două rămân constant inter-relaționate, fapt care se constituie în sursă de absurd, de comic și de intertextualitate.

Toponimia din roman va fi mereu justificată și legitimată *protoistoric*. Bodega Armeanului, Cetatea de Lână, posibil numită anterior menghina Armeanului sau Buzunarul Armeanului. Scriitorul lucrează susținut cu condițional-optativul perfect, precizia maniacală a prezentului fiind contrabalansată de imprecizia din *fons et origine*.

Și onomastica se dezvoltă prin derivare comică din evenimente și circumstanțe reale. Istoria alunecă în bufonadă. Astfel, proprietara Bodegii Armeanului a beneficiat de Monopolul Alcoolului și Tutunului implementat în Principatele Unite pe vremea lui Carol I de Hohenzolern. De aici i se derivă porecla Hohența. Prin litotizare, porecla se desolemnizează în Hența, din cauza faptului că fotbalul începuse să încingă pasiunile și pentru că în spatele bodegii se apucaseră să bată mingea chiar adulții. Antroponimele sunt de o diversitate etnică „enciclopedică”, firmele comerciale sunt de un „cosmopolitism pitoresc”, și toate decurg din „plăcerea de a caligrafia cuvinte și expresii desuete” (Ștefănescu, 2005: 581), din „excesul de frumusețe” (Ștefănescu, 2005: 581)

Întreaga civilizație primitivă și decadentă totdeodată prezentată de Bănulescu este înfățișată ca moștenitoare a unor civilizații străvechi. Așadar, este

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

vorba despre o stare de decrepitudine, o rămășiță bizară și descompusă a Bizanțului. Mărturiile arheologice sunt abundente. Fibula Serafis (care este departe de a fi serafică) are o topitorie de monede antice. Straturile de civilizație sunt suprapuse, așa încât miticul și istoria solemnă devin contemporane cu prezentul absurd și încâlcit (Bănulescu, 1985: 16).

Femeile din această mini-saga au puteri și abilități miraculoase. Însuși naratorul este concurat de inventivitatea pragmatică a femeilor. Una este Iapa-Roșie, ghidată de „un fel de geniu al femeii analfabete bizantine”, cea care devine „împărăteasă prin încoronarea dobitocului fatal, prins în mrejele ei” (Bănulescu, 1985: 30). Milionarul, cel care dispune de un mijloc de legătură cu lumea bizar și el, anume o drezină cu care se deplasează de-a lungul unei înguste linii ferate cu întindere de 6 kilometri, rămășiță a ciclicelor exploatari de marmură, este concurat de aceste femei cu însușiri magice și instincte dominatoare. Un matriarhat subteran controlează acest univers pestriț și omogen totodată.

Reluând problema topografiei, există o concurență și o antiteză între Metopolis, orașul vechimii sculptate, așa cum indică numele, și fanariotul Mavrocordat, oraș al bizantinismului decrepit. De altfel, protagonistul deșrădăcinării Metropolisului este W.W. Bazacopol, un afacerist din Mavrocordat care, la adăpostul diverselor societăți miniere, sapă continuu în căutarea marmurei roșii, surpând fundamentul amfiteatrului care este Metopolis. Toate aceste societăți sunt niște bazaconii eșuate în faliment, dar care oferă de muncă pe salarii mizere metopolisienilor dispuși să accepte distrugerea vetrei lor *manu propria*.

La Ștefan Bănulescu toate personajele civilizatoare, demonice ori mistice au înfățișări și comportamente enorme și stranii. Așa este Iapa-Roșie, femeie solidă cu părul de foc care îl forțează pe Generalul Glad, după poreclă, să continue



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

scufundările după perle în Dunăre deși este vânat de frig, așa este croitorul-demiurg Polider care lasă impresia unui Jehova în combinație cu Jupiter, uriaș zguduit de hohote de râs, ori Bazacopol însuși, mai puțin pitoresc, dar solid și cu un zâmbet ciudat ce „anunța nu numai începutul plin de optimism al unei societăți, dar și sfârșitul ei deloc fericit” (Bănulescu, 1985: 32). Remarcă util Alex Ștefănescu preferința pentru complicație, bizazerie și simbolistică ezoterică. Totodată, specializarea dunăreană i-ar oferi scriitorului șansa unei iradierii de fantastic, deci simboluri neaprofundate (ceea ce poate fi un avantaj pentru proză) și minime evadări din realitate (Ștefănescu, 2005: 1109).

Însăși deplasarea unei persoane particulare cu drezina (fie ea și rablagită) rămasă la cheremul ei este un act absurd și corupt. Cea mai nouă din seria societăților de exploatare se numește Societatea Arheologică Interbalcanică, o sugestie a corupției și ineficienței balcanice, dar și o profecție despre viitorul acestei regiuni prinse într-o istorie rotativă.

Propriu-zis, ciuruind și răscolind dealurile pe care este așezat orașul în amfiteatru, ca la un spectacol continuu balcanic, metopolisienii își distrug tradițiile, istoria, identitatea, tinzând spre diluarea în infinitul Câmpiei Dicoesiene, perimetru al aventurierilor și proscrișilor: „N-am văzut un oraș ai cărui oameni să fie mai rătăcitori și să dorească mai mult fericirea celor din alte locuri pentru a-și primi și partea lor mică de fericire din abundența și darurile căzute de la masa altora” (Bănulescu, 1985: 38).

Inițial, Metopolisul avea un profil autarhic și disprețuitor față de patria sciților balcanizați. Toate casele aveau ferestrele dispuse centripet, în timp ce spre „drumurile de Mare ale Dobrogei” (Bănulescu, 1985: 38) erau ziduri oarbe. Un oraș salvat în identitatea-i bizar poetică de un endo-trai poliso-centric. Metopolis ar fi un oraș oniric, de genul celui din poezia lui Leonid Dimov (Ștefănescu, 2005: 580).

### Exotism și profeție

N. Manolescu observă justificat că „speța prozei” (Manolescu, 2008: 1109) bănulescienă a fost eronat conectată la „tradiția exotismului dunărean” (Manolescu, 2008: 1109) a unor Panaït Istrati ori Fănuș Neagu. Într-adevăr, dincolo de topografie și toponimie și de un exotism „secundar, mai degrabă etnografic și istoric” (Manolescu, 2008: 1109) centrul de greutate al acestei arte se află în demitologizări și remitologizări, nici măcar în experimente estetice. Manolescu mai evidențiază și greșeala criticilor generației '60 de a face conexiunea cu fantasticul de tip eliadesc ori voiculescian. Or, nuvelele lui Voiculescu au fost publicate la un an după *Iarna bărbaților*. Subliniind și cantitatea redusă de fantastic din proze, criticul nu poate rezista totuși tentației de a-l afilia pe autor, așa că o face la modul generalist invocând moștenirea lui Negruzzi, Odobescu și Caragiale. Pe de altă parte, în dorința de a susține abordarea realistă și minimalistă din aceste nuvele, criticul șterge cu buretele straniul și aura de mister care constituie seducția unei narațiuni ca *Satul de lut* în care criticul nu descoperă decât banalitate. Deși Alex Ștefănescu avertizează: „Naivitatea se dovedește astfel a fi o formă de rafinament” (Ștefănescu, 2005: 581).

N. Manolescu confirmă și el o „naivitate artistic sofisticată” (Manolescu, 2008: 1108) în legătură cu *Cântece de câmpie* (1968), dar această strategie se poate remarca și în proza scriitorului. Această abordare oximoronică este subîntinsă de „capacitatea de a „scorni povești” a personajelor sale” (Manolescu, 2008: 1109), criticul oferindu-l ca exemplu pe diaconul din *Mistreții erau blânzi* care debitează povești și în somn iar nevasta nemaiputând dormi îl ascultă tricotând cu scopul de a colporta în sat aceste relatări apocaliptice sau încărcate simbolic. Doar că aceste povești nu sunt niciodată de ficțiune estetizată, ci

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

întotdeauna propun situații arhetipale sau cutume pentru a fi folosite ca fundament pentru profeții și interpretări. Rolul povestirii nu este același ca la Boccaccio sau mai târziu ca la Sadoveanu. Într-adevăr „realitatea iese deturnată fabulos și mitologic” dar cu scopul precis de a explica bizareriile și revelațiile prezentului. Mecanica dialogului poate decurge ca în *Povestea vorbii* a lui Anton Pann (Manolescu, 2008: 1109), dar intenția este complet diferită.

Constatarea „ce a părut fantastic în aceste nuvele ține mai degrabă de o anumită tehnică a autorului de a nu spune lucrurilor pe nume” (Manolescu, 2008: 1109) nu face la rândul-i de cât să nu spună lucrurilor pe nume. Cum remarcă și criticul, motivarea acțiunii personajelor este vagă, așa cum este și deznodământul multor nuvele și, o afirmație riscată, nu există nici intrigă.

Referitor la roman, N Manolescu notează că protagonistul *Cărții Milionarului* este chiar orașul în destrămare pitorească Metopolis. Însă afirmația că „E mai puțin o lume de poveste decât una de povești” (Manolescu, 2008: 1112) rămâne de demonstrat. Din nou sunt perfect decelabile tehnicile narative, anume trei mijloace prin care se generează „*ceața foarte necesară* unui adevărat roman, în formularea *Milionarului*” (Manolescu, 2008: 1112), prin onomastică și toponimie, prin sugestia spațiului circular și prin viziunea lumii ca labirint. Toate aceste categorizări nu identifică însă mirajul prozei bănuliesciene. Cronologia ruptă și stilul *amânării* (Simion, 1998: 286) ar fi mărci esențiale ale acestor proze – dar Bănuliescu nu amână în vederea unui suspans, ci mai curând reia o arhitectură a concentricității în voită destrămare, uneori chiar dezlănare. Din această cauză, și misterele rezolvate-dezvăluite la reluări tardive ale povestirilor deschise inițial, nici nu mai ating vreun climax, căci suspansul a fost de mult anihilat de deviații și insistențe pe detalii. Mai pertinentă este observația că „Secretul prozei lui

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Bănulescu este să nu expliciteze actele eroilor” (Simion, 1998: 286).

Într-adevăr, Metopolisul este o lume circulară și labirintică ce acționează ca un magnet fatal, căci toate personajele se întorc finalmente aici. Mai importantă este nuanțarea încadrării realismului bănulescian care ar fi unul *miraculos*, cum l-a definit Alejo Carpentier și l-a folosit Marquez. S-ar fi produs o evoluție a realismului bănulescian de la nuvele la roman în sensul extinderii și înglobării ironiei. De aceea Cornel Regman semnala o oximoronică „apologie ironică” în textura cărții. Trebuie precizat imediat că intenția de fond a romanului nu este una ironică. La nivel naratologic, indiscutabil există un soi de ceremonie a povestirii alături de transformarea acesteia într-un „act de ironică virtuozitate”.

Astfel, capacitatea fabulatorie a personajelor ar fi „ironizată perfid” (Simion, 1998: 286). În felul acesta, s-ar risipi mirajul. Or, tocmai că acest miraj nu se risipește, oricât de numeroase ar fi volutele concentrice ale narațiunii. Ele niciodată nu se vor transforma în virtuozitate tehnică extinsă pe sute de pagini ca în *Dimineața pierdută* a Gabrielei Adameșteanu, și nici în fastuozități bizantine împinse în infinitezimalul cu terminologie științifică al lui Mircea Cărtărescu. N. Manolescu crede că utilizarea *conștientă* „ca un tehnician de platou cinematografic de reflectoare” ar risipi mirajul, făcând din *Cartea Milionarului* o „utopie burlescă, un basm parodic și, în definitiv, un roman comic” (Manolescu, 2008: 120). Și aici se face o comparație cu denaturarea basmului Cenușăresei în *Creanga de aur* al lui Sadoveanu.

### Sacrul și profanul

Comentând *Un viscol de altădată*, E. Simion consideră că modelul este proza cvasiinițiatică a lui Mircea Eliade, doar că aici „tehnica hierofaniilor este simplificată,

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

iar disonanța dintre planurile temporale un mai are în spatele ei o justificare magică” (Simion, 1998: 284). Într-adevăr, Ștefan Bănulescu nu este interesat de manifestările sacrului în profan, ci mai curând de stârnirea sacrului pentru a rezolva comportamente bizare ce blochează desfășurarea sucită a vieții într-un spațiu exemplar. Abordarea este susținută și de cadrul natural, prea puțin deștelenit de acuitatea critică. De exemplu, multe observații ale lui Eugen Simion sunt pur și simple didactice: spațiul nuvelor este alcătuit din baltă și câmpie, tablourile scriitorului n-au poezie romantică, dispare măreția geologicului și fraternizarea între om și natura îmbibată de teroare (Simion, 1998: 271). Observații utile la un examen de bacalaureat. Că natura lui Bănulescu este mai rea decât cea a lui Hogaș, de pildă, este o evidență. Natura lui Ștefan Bănulescu n-ar avea poezie romantică, ci mai degrabă ar manifesta o sensibilitate expresionistă, adică „o intuiție a materiei în stare de fierbere și dislocare” (Simion, 1998: 271). Însă această remarcă este valabilă doar pentru câteva nuvele din *Iarna bărbaților* (*Mistreții erau blânzi, Dropia*).

### Concluzii

A descifra simbolurile și arhetipurile din cărțile scriitorului devine o întreprindere falacioasă dacă se ia prea tare în serios. Pe de altă parte, Ștefan Bănulescu nu este vreun manierist al limbajului, nu practică „înluminarea” stilistică a manuscriselor. Mai curând, exercițiile lui de stil converg în crearea unei atmosfere specifice sudului dunărean și nord-bizantin aflat la începutul industrializării și apoi chiar în mijlocul războiului tehnologizat. Însă *Cartea de la Metopolis* este o scriere sibilinică. Citind-o azi, rămânem busculați de anticiparea celor 30 de ani (până acum) de după Revoluție: spoliere, asasinate economice, migrații economice, distrugere de tradiții și monumente, încurajarea

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

unei mentalități de jaf tătăresc. Cu ale cuvinte, se mai pot spune lucruri noi despre arta scriitorului, chiar dacă majoritatea sunt îndreptări ale unor considerații critice adesea superficiale.

**Referințe:**

Bănulescu, Ș. (1977). *Cartea Milionarului. Cartea de la Metopolis* [The Millionaire's Book. The Book of Metopolis]. București: Editura Eminescu.

Bănulescu, Ș. (1999). *Elegii la sfârșit de secol* [Elegies at the End of the Century]. București: Editura ALLFA.

Bănulescu, Ș. (1985). *Iarna bărbaților* [Men's winter]. București: Editura Eminescu.

Bogdănescu, S. (2012). Semnificații mitice în nuvela „Mistreții erau blânzi” de Ștefan Bănulescu [Mythical meanings in the short story "Boars were gentle" by Ștefan Bănulescu]. În *Alta Musei Tutovenssis*. Bârlad, VII. 160-167.

Chesăr-Viziru, M.A. (2014). Spațiul în romanele generației '60: ficțiune și proprietate [Space in the novels of the '60s generation: fiction and property]. În *CICCre* III.

Golovova, E. (2020). Danubian Imaginary în the Book of Millionaire. In *Journal of Danubian Studies and Research*, vol. 10, no. 1. 326-336.

Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române* [The Critical History of Romanian Literature]. Pitești: Editura Paralela 45.

Popescu, B. (2003). Veșmintele celeilalte realități [The Garments of the Other Reality]. În *Caiete critice*, no. 1-2.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Simion, E. (1998). *Scriitori români de azi [Romanian writers of today]*. Vol. III. București-Chișinău: Editura David-Litera.

Ștefănescu, A. (2005). *Istoria literaturii contemporane. 1941-2000 [History of contemporary literature. 1941-2000]*. București: Mașina de scris.

~~~~~  
Felix NICOLAU is a Romanian philologist, lecturer of Romanian Language and Literature at the Complutense University of Madrid and professor at the Technical University of Civil Engineering, Bucharest, Department of Foreign Languages and Communication. He is associated with the Romanian Language Institute in Bucharest and with the Doctoral School of the "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia, Romania. He is the editor of the *Swedish Journal of Romanian Studies* at the University of Lund, Sweden, where he taught for 4 years, and of Madrid based literary magazine *Littera Nova*.

He has published several books of poetry and two novels: *Kamceatka. Time is Honey, Pe mâna femeilor, Tandru și rece, Bach, manele și Kostel, Cucerirea râsului, Salonul de invenții*, as well as theoretical books: *Ingen fara pâ taket/ Totul e sub control. Lär dig rumänska/ Învață limba română; You Are not Alone. Culture and Civilization, Morpheus: from Text to Images. Intersemiotic Translation; Take the Floor. Professional Communication Theoretically Contextualized; Cultural Communication: Approaches to Modernity and Postmodernity; Homo imprudens*.

A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN-AN INQUIRY INTO THE CHARACTER'S EVOLUTION¹

Bianca-Maria BUCUR (TINCU)

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

Email: tincu_bianca@yahoo.com

Abstract:

James Joyce, a prominent figure in the modernist literary movement, created the character Stephen Dedalus and revealed an example of how consciousness functions when one searches for direction in life. The chaotic nature of human consciousness is revealed through literary devices and techniques that prove the lifelikeness of the character and the way fiction represents not only the reality of a specific time but the reality of the multitude of meanings present within the content of fictional writing, namely literature.

The aim of this paper is to investigate the evolution of the main character in the novel “A Portrait of The Artist as a Young Man” by James Joyce to reveal the way Stephen Dedalus builds his consciousness and finds the tone of his “voice”. The metaphor of the voice is to be considered the conceptual term used to describe the different phases of the character’s evolution and the way he succeeds in creating order among uncertainties, quests, and struggles. The term “voice” is used within the neuro-scientific frame of thought, as defined by Antonio Damasio as being “the representation of the conscious self” (Damasio 2010: 45).

Both terms, namely consciousness and voice, lead to psychological content; thus, the nature of the analysis is psychological, literary, and symbolic as well. The mythological dimension is to be interpreted through symbols and their significance. The literary dimension revolves around literary

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

techniques such as interior monologue and stream of consciousness, and the psychological frame includes elements that connect literature and psychology.

Keywords: consciousness; literature; myth; reality; voice.

Modernism entails broad areas of study, and it is, at the same time, the notion referring to the twentieth-century shift in thought and perception of the human being. Besides the historical events that affected people in an unprecedented manner, there was the emergence of cultural factors such as the avant-garde, psychology studies, and artistic movements that questioned the nature of the person differently. The new sensibility of people meant coping with time perceived within the axis of recollections, feelings, inwardness, and everything that happened in society.

James Joyce's writings are a rich source of meanings analysed by many critics who revealed not only the literary richness of his work but also the philosophical, historical, and language use aspects, which marked the beginning of interdisciplinary studies developed in postmodernism. *A Portrait of the Artist as a Young Man* has not only powerful autobiographical elements, but the language is open and relevant in meaning for any reader because the evolution of thought is visible along with the formation of the self, an artistic self that praises art in all the forms: "Joyce indeed wanted to be interpreted; in this he follows one of the central aims of early modernism, which was to attract an audience which was willing to attempt to decode the relationships between stylistic medium and message" (Butler in Attrige, 2004: 83).

Our interest focuses on *A Portrait of the Artist as a Young Man* published in 1916. Among the other main references to his works are *Ulysses* (1922) and *Finnegans*

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Wake (1939). Beginning with Richard Ellmann and his biographical study entitled *James Joyce* (1959) with its revisited edition published in 1983 and Don Gifford's annotated edition, *Joyce Annotated Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* (1982), many other critical studies mirror the connections between James Joyce's life and his character's, Stephen Dedalus, life. *A Portrait* is referred to as an autobiographical novel due to the similarities between the character's evolution through life and the author's real life and education.

Nonetheless, character and author are still two different formal innovations analysed as connected but separate entities. Along with the emergence of New Criticism and New Historicism, the author's life came to represent just a portal of contextualisation. The biographical details related to the author's life in any book would help any reader identify the cultural background of the literary creation and the available educational tools at the time of its release.

James Joyce's novel, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pictures the evolution of Stephen Dedalus from childhood to youth. The character changes his perception throughout five chapters and the narrator presents a total first-person narration only in the last one. The character's consciousness seems to be divided into third-person narration and first-person narration until the last part, which confirms that everything was actually perceived by him. Written in the form of a diary, the last pages are a stream of thoughts confirming the character's advanced use of the English language and his new mode of being, namely being an artist and a writer of his nation. His becoming and his ultimate awareness of his way of being implied distancing himself from home regarding mentality and eventually physically leaving the familiar environment, Dublin.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Following the evolving consciousness of the character, we approach the novel by focusing on language and cultural examples that challenged his understanding of identity, religion, art, society, and life. As main investigation tools engaged for the present analysis is the analytical method of Michel Foucault and hermeneutic interpretation. Identity and Self-awareness are the main themes discussed in relation to the other aspects that contribute to shaping the character's sense of awareness. Their acknowledgement leads the character to a higher sense of awareness, to literary consciousness, in the context of inner struggles and answers searched for in the language uses and meanings. The character discovers the intrinsic power of language and words together with his increasing understanding of everything. The lens of culture allows him to open his perspective towards identifying himself as an artist and identifying his wishes for the future. His preoccupations and enquiries grow into a different awareness that entitles us to classify it as literary and thus, prove that Self search acquires a new development in this novel.

We mention R.B. Kershner Jr.'s article *Time and Language in Joyce's Portrait of the Artist* published in 1976, where he analysed Stephen's increasing consciousness in connection with time spans and language use. He traced the way Stephen developed his perspective in stages and the functions of language enquiries in the process of his growth. The subjective time of the character is contrasted with the objective/outer time of the third person narrator and distinguished on the aesthetic level (Kershner, 1976: 605). Even if the narrator's voice and the character's voice merge and focus on Stephan's consciousness, there is still a dual layer throughout the narrative.

One main point of departure when understanding consciousness in relation to the Self entity is revealed in

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

the analysed modernist novel through the stream of consciousness as defined by William James: "A 'river' or a 'stream' is the metaphor by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life" (James, 1918: 155). The flow of thoughts constantly running in the mind leads to the classification of consciousness in terms of "ordinary flow of ideas" (James, 1918: 374) and "higher consciousness" (James as cited in Johnson, 1987: 2). William James and his brother Henry James discussed these levels of consciousness to highlight the continuity of thought and the different 'selves' that derive from the assimilation and understanding of the world. A particular aspect of this division is that there are degrees of evolution. Therefore, one cannot haste or urge the attainment of any 'higher' level of consciousness if the 'ordinary', everyday thinking is not fed with the constant challenge of words and wording, meaning that one can discover his or her levels of consciousness only if communication stands at the basis of each step-in life.

Moving on with premises related to the stream of consciousness, we shall focus on the aspects concerning inner talk since we claim that it plays a key role in developing degrees of awareness. The purpose is to trace the development of these degrees and how they contribute to forming a Self-image. Contemporary researchers have analysed the layers of consciousness by adopting scientific or philosophical perspectives. For example, Luc Steels argued that the inner voice could be viewed as a mechanism that leads to a self-model, meaning that it contributes to the person's conscious negative or spiritually stimulating experience (Steels, 2003: 11-12). Daniel Dennet adopted a cognitive point of view, and even if he supported the materialistic claim about the human brain and all its functions, it is worth mentioning that he

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

showed that consciousness has to be associated with other concepts to be explored or to some extent understood (Dennet, 1992: 24).

Therefore, we associate the notion of consciousness with the Self and inner thoughts and experiences. Regarding inner thoughts, they are viewed as 'personal navigation' (Ferrari & Sternberg, 1998: 221). The difference between the present approach and Ferrari and Sternberg's definition and use of the concept is that here we talk about a voyage towards discovering the character's focus on his step-by-step stages of deciphering himself. In contrast, their theory focuses on controlling one's journey throughout life. Instead of 'control', we choose 'becoming aware' since the proposed degrees of consciousness precisely mirror the person's awareness increase.

Regarding the effect of James Joyce's writings, the way one perceives the text is very direct and personal. The reader enters the world created by the author and experiences the character's thoughts, feelings, actions: "the modernist period [...] was a turn not just against idealism, but against metaphysics as such" (Bell in Levenson, 1999: 19). The intermingling of the world perceived through senses and the world formed through means of language use can be identified in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Thus, the act of reading is challenged by the many-sidedness of the text: "From its very title, *A Portrait* brings together two distinct modalities of representational thinking: the visual and the linguistic" (Docherty in Milesi, 2003: 120).

The title of the novel is not only defining the nature of the following writing but it leads the reader straight to the importance of the character, the artist who is revealed through a piece of art painted and shaped through creative and subliminal language: "Much more importantly, *A Portrait* is conditioned uncertainly between being and

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

becoming: it is a portrait of an artist – indeed, of the very artist who makes the portrait (and thus of something whose essential being can be described with more or less mimetic adequacy)” (Docherty in Milesi, 2003: 120).

Therefore, the evolution of the reader who enters not only the world, but the mind of the character has been emphasised by criticism: “Joyce tries to make us read experience and to experience reading, and not to read *of* experience nor to *have* the experience of reading, both of which have been the normative post-Romantic modes” (Docherty in Milesi, 2003: 120).

The main character, Stephen Dedalus, evolves from childhood until his young age in an apparent constant rhythm throughout the chapters of the book, but it reveals itself as a fast and challenging rhythm. The character seems to develop what we name ‘literary consciousness’. We use the terms *self-consciousness* and *literary consciousness* to observe and reveal higher forms of awareness attained by the character until the end of the novel.

Literary consciousness does not necessarily imply a total equilibrium in judgement, self-perception, and self-image, but it represents a level of understanding that places awareness into the realms of literature and culture. In other words, reaching this level of consciousness means connecting with the language of art and then developing a self-image that can be complete and open to future growth only through reading, writing, questioning, and connecting with the help of words. The use of language is not anymore trapped within the everyday, familiar landscape, but it is a tool of investigation used to reveal the connection between art and the human being’s consciousness.

Following the order of the five chapters in the novel, we explore some key moments and events that influenced and shaped Stephen’s perception and

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

formation of his way of thinking. We focus on cultural and psychological aspects, such as the activity of reading or listening to music.

The first chapter begins with an atmosphere of tales and music. Stephen is recalled as part of his father's story about 'a moocow', a supernatural creature which transcends children away from parents to shape their victorious character (Gifford, 1982: 131). The father's story is Stephen's first memory of childhood, a fact that announces the child's initiation and development of imagination. Given the fact that the author precisely chose this fantastic creature which influences the growth of the child at a symbolic significance, we might assume that our character is projected as reaching heights or attempting to cross limitations. As the mythological name of the character suggests, the name Dedalus leads to a cluster of symbols, knowledge and creativity describing best the main traits of this mythological figure. Stephen Dedalus is prone to intellectual growth, developing his sense of awareness along with his desire to quest and understand the issues and challenges of life.

The beginning of his memories implies the tunes and tones of music as well. The repertoire presents an opposition of feelings and emotional states. On the one hand, the child could recollect lyrics from the American song of sorrow entitled *Lilly Dale* (Gifford, 1982: 133). On the other hand, the sound of his father's dance on the sailor's hornpipe played by his mother on the piano would recall joy. The hornpipe dance is part of the Irish culture, and the footwear is specially designed to perform this dance nowadays. Studies acknowledge the variations of this dance since it was first danced in Scotland and Wales (Rinaldi, 2004: 18). Nonetheless, the Irish dance differentiates itself through distinctive features such as the lack of arm movement while performing: "From the early

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

1900s arm gestures were removed from the jig, in the same way that all arm movements have been eliminated from the Irish hornpipe” (Flynn, 1998: 33), the footwear intended to release the noise of each step and the different stresses of the beats in the hornpipe tunes.

The contrast between the significance of the first lyrics, which lead to references regarding death: “O, the wild rose blossoms/ On the little green place” (Joyce, 1992: 7) and the lyrics of the sailor’s hornpipe: “Tralala lala,/ Tralala tralaladdy” (Joyce, 1992: 7) which suggest a sort of childish joy announces the future struggle of Stephen Dedalus, namely flourishing abroad, but struggling to death to survive on foreign lands or live happily at home, according to the norms of the imposed society. The decision has already been foreseen in *Dubliners* (1914), where the thoughts of the character Little Chandler from the story *A Little Cloud* argue against living in Dublin, considering the city too small and too narrow for intellectual development and success as a writer: “There was no doubt about it: if you wanted to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin” (Joyce, 1947: 83). We consider life abroad as a symbolic ‘death’ for the character since the lyrics of *Lilly Dale*, the first song recollected in the novel, were written by an American writer in the 19th century, the author thus placing the mental map of the character abroad, outside of his native land and contrasting it with the comfort zone of the homeland, referred to by us as ‘happiness’ since the intellectual effort differs when living in the native country.

Moving on with another key moment from the first chapter, the character identifies himself as part of the universe, an order established in his mind due to the written list of words that he conceived as a result of his will to arrange his thoughts somehow and find his place: “Stephen Dedalus/ Class of Elements/ Clongoves Wood

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

College/ Sallins/ County Kildare/ Ireland/ Europe/ The World/ The Universe” (Joyce, 1992: 15-16). This orderly list and the upcoming rhetorical question: “What was after the universe? Nothing” (Joyce, 1992: 16) follows the gradual intellectual passage of the character from written words, questions about the intrinsic meaning of words and linking words to express ideas towards the character’s ability to intermingle words so as to investigate existential issues and find answers to his quests.

The second chapter highlights the increasing doubts of the character regarding religion, love and family. During one of his summer holidays at home, in the company of his uncle, Charles, he mechanically followed his uncle’s gestures of praying without feeling or understanding the effect of prayers: “Stephen knelt at his side respecting, though he did not share, his piety. He often wondered what his granduncle prayed for so seriously” (Joyce, 1992: 62). The question of faith was not clearly understood and interiorised by Stephen who was still questioning the uncertainties of religious issues. Even if he responded ironically to his uncle’s behaviour: “Perhaps he prayed for the souls in purgatory or for the grace of a happy death” (Joyce, 1992: 62), he would still be aware of the reality of death.

Dwelling a little more in the imaginary world of books, Stephen would experience the joy of playing with memories, images, and characters: “and in his imagination he lived through a long train of adventures, marvellous as those in the book itself, towards the close of which there appeared an image of himself, grown older and sadder, standing in a moonlit garden with Mercedes” (Joyce, 1992: 63). Choosing Alexandre Dumas might also suggest and reaffirm the increasing will of the character towards travelling and escaping the borders of a closed world, his present world. The scene might also mirror James Joyce’s

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

taste for travelling, searching for knowledge, and living in culturally advanced cities. The French novelist was well-known for his adventure books and Stephen experiences adventure through reading Dumas and shapes his self-trust regarding language use and the courage to express realities in fiction. If Alexandre Dumas transcends the reader into a chain of adventurous activities, James Joyce proposes adventures and mazes for thoughts. Stephen Dedalus has not yet reached the stage of completing the maze of his artistic life, but he still struggles to decipher parts of it. He initially acknowledges him being different from others, and then, eventually, that he is, not anymore, a child: “The noise of children at play annoyed him [...] he was different from others. He did not want to play. He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld” (Joyce, 1992: 65).

Already a college student at Belvedere, Stephen Dedalus experiences a new kind of silence. The encounter with his father and some acquaintances makes him acknowledge his detachment and isolation. The utterance of lines from Percy Bysshe Shelley’s unfinished poem *To the Moon* (Gifford, 1982: 173): “Art thou pale for weariness/Of climbing heaven and gazing on the earth,/Wandering companionless...?” (Joyce, 1992: 96) might be a moment of ‘contemplative silence’, a concept defined and theorised as “a mode of capable being” (Petersen, 2021: XVII). In her study, *A Hermeneutics of Contemplative Silence: Paul Ricoeur, Edith Stein, and the Heart of Meaning* (2021), Michele Kueter Petersen theorises and proves the existence of a hermeneutics of ‘contemplative silence’. She connects the religious phenomenon to Paul Ricoeur’s theories in order to highlight how the practice of contemplative silence creates meaning and “the actualizable possibility to live as a transformed human being” (Petersen, 2021: XVII). The contemplative mode

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

experienced by the character proves his ability to distance himself from others and get to understand his own manner of thinking. He was quite aware of the fact that education and critical thinking were the portals towards a freed self-consciousness.

The character's ultimate effort to connect with family and friends marks the last pages of this chapter and his last actions to change their mentality. Money which has been won from an essay contest is spent on theatre tickets and other presents: "Every day he drew up a bill of fare for the family and every night led a party of three or four to the theatre to see *Ingomar* or *The Lady of Lions*" (Joyce, 1992: 98). The two plays representing stories of love and its triumph against all odds are in sharp contrast with Stephen's feeling of distrust and loneliness. In his case, his love of art and knowledge would make him decide and fight for his intellectual freedom.

The third chapter recounts remnants of old music, 'Shelly's fragment': "The music came nearer, and he recalled the words, the words of Shelly's fragment upon the moon wondering companionless" (Joyce, 1992: 103). This poetic music is altered by a new awakening of his consciousness struggling with the idea of sin. Surrounded by the Catholic learning environment of the Jesuit school he attends, Stephen seems to face new feelings, remorse and regret for his previous lustful deeds, even if he associates the lessons of the church with those of doctrines: "he read it in a veiled voice, lulling his conscience to its music [...] It was strange too that he found an arid pleasure in following up to the end the rigid lines of the doctrines of the church" (Joyce, 1992: 105-106). The effect of poetic music seems to cease in front of the whole religious dogmas he hears. The sermons related to the notions of death, judgement, and hell trigger his mind and produce the character's increasing realisation of his

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

inner condition, such as the feeling of pain and heaviness of the soul. He would acknowledge that besides a foggy mind, one can sometimes experience torments of the soul: "As he walked home with silent companions, a thick fog seemed to compass his mind" (Joyce, 1992: 111); "The preacher's knife had probed deeply into his disclosed conscience and he felt now that his soul was festering in sin" (Joyce, 1992: 115).

The character's inner voice has been challenged to talk about his feelings and dare to ask for help when needed. This episode of weakened consciousness would evolve until the end of the chapter towards a more confident one: "He had confessed and God had pardoned him. His soul was made fair and holy once more, holy and happy" (Joyce, 1992: 146).

The fourth chapter finds the character continuing his pious life, reading from religious books. Nonetheless, this lifestyle and the grasping of holy images and lessons would still generate doubts and questions for the young Dedalus, who was not ready to commit his life to the priesthood: "A restless feeling of guilt would always be present with him: he would confess and repent and be absolved, confess and repent again and be absolved again, fruitlessly" (Joyce, 1992: 153). The stream of consciousness technique reveals the character's flow of untamed thoughts and his individual intellectual evolving pace: "The wisdom of the priest's appeal did not touch him to the quick. He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world" (Joyce, 1992: 162).

A new kind of silence describes the character's inwardness. The mythological layer intermingles with the psychological one and Stephen Dedalus is due to decide his upcoming path. By means of alliteration, the narrative voice creates the image of an unbalanced inwardness but

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

suggests how the character can act and change the course of his life: "He had not yet fallen but he would fall silently, in an instant. Not to fall was too hard, too hard; and he felt the silent lapse of his soul, as it would be at some instant to come falling, falling, but not yet fallen" (Joyce, 1992: 162). The mythological symbolism of the successful or unsuccessful flight is in direct relation to the inner silence felt by the soul. The character is about to change the course of his flight and risk the possibility of failure but at least be at peace with his inner desires.

As a university student, Stephen explores more the meaning of words and invests time in his artistic quests. Two main key moments of this last part would be the character's observations regarding the aesthetics of beauty, the role of the artist and his thoughts concerning his awareness.

The attention of the character is increasingly directed inward rather than outward. He is concerned with the inner effects of an artist's art and describes beauty in terms of powerful inner emotional states and rhythm. In his view, art should be a source of beauty, meaning that art generates mental states, feelings, or emotions meant to awaken the consciousness: "Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken [...] an aesthetic stasis" (Joyce, 1992: 206). These statements prove the commitment of the character to art and reflect, in fact, the main feature of literary modernist writings, namely, to explore and create aesthetic experiences rather than simply illustrate instances of reality: "The narrative is no longer purely personal. The personality of the artist passes into the narration itself, flowing round and round the persons and the action like a vital sea" (Joyce, 1992: 214).

Literary modernism flourished within a very

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

dynamic environment that would form diverse critical opinions about modernist aesthetics. Many critics identified an acknowledgement of a cultural background that could be divided into 'high and low culture', 'elitist and popular art', 'high and mass culture', 'high and consumer culture'. All these dichotomies were, in essence, referring to the reaction of artists, writers and intellectuals to the increasing capitalist landscape of the 20th century based on selling products. Early examples of such reactions would be *Dialectic of Enlightenment* (1944) by Theodor Adorno and Max Horkheimer, known for coining the term 'culture industry', and Clement Greenberg, known for his essays on abstract art. Wilson Ross observed how Adorno and Horkheimer discussed mimesis as a sort of assimilation of the imitated reality or object (Ross, 2007: 20). More recent studies understand this assimilation as a mythological and lyrical revival of our oneness with nature (Dragana & Molnar, 2014: 66). Thus, we may approach modernist fiction not only as an imitation of reality or a reaction against the consumerist environment of the 20th century but as an aesthetic experience that places self-awareness in direct relation to cultural consumption.

Stephen Dedalus is an example of an artist who assumed his status as a creator of art and attained an awareness which allowed him to think free of restraints and free of any limitations but his: "I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can" (Joyce, 1992: 247). The voice of the character found the tone and the necessary intrinsic power to choose his future goal and confirmed his intellectual evolution strongly related to and informed by culture, life and education: "I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race" (Joyce, 1992: 253).

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

In conclusion, the key moments described in the present interpretation reflect the character's intellectual evolution and transition from self-consciousness towards higher forms of consciousness connected in relation to and developed through the character's constant encounter with cultural aspects and forms. The music of his consciousness illustrated through the stream of consciousness, interior monologue, and literary devices such as the figures of speech completed the evolving pace of his inner expression and increasing understanding of himself and others.

Literature, namely the novel by James Joyce in the present case, is a source of culture and a challenge for readers prone to discover life-related issues and meditate on their intellectual evolution. The present analysis is relevant not only for an interpretation of fiction but for acknowledging a sense of awareness regarding the real identity of the human being and the way every person is ultimately responsible for their life.

References:

Bell, M. (1999). The metaphysics of Modernism. In M. Levenson (Ed.), *The Cambridge Companion to Modernism* (Cambridge Companions to Literature. 9-32). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL0521495164.002

Butler, C. (2004). Joyce the modernist. In D. Attridge (Ed.). *The Cambridge Companion to James Joyce* (Cambridge Companions to Literature. 67-86). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL0521837103.004

Damasio, A.R. (2010). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books.

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Dennet, D. (1992). *Consciousness Explained*. USA: Little, Brown & Company.

Docherty, T. (2003). 'sound sense'; or 'tralala' / 'moocow': Joyce and the anathema of writing. In L. Milesi (Ed.), *James Joyce and the Difference of Language* (112-127). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511485206.007

Ferrari, M.D. & Sternberg, R.J. (Eds.). (1998). *Self-awareness: Its nature and Development*. New York: Guilford Press.

Flynn, A. (1998). *Irish Dance*. USA: Pelican Publishing House.

Gifford, D. (1982). *Joyce Annotated Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* (2nd ed). UK: Oxford University Press.

Petersen, M.K. (2021). *A Hermeneutics of Contemplative Silence: Paul Ricoeur, Edith Stein, and the Heart of Meaning*. United States: Lexington Books.

Rinaldi, R. (2004). *European Dance: Ireland, Poland, Spain*. USA: Chelsea House Publishing.

James, W. (1918). *The Principles of Psychology*. New York, H. Holt.

Joyce, J. (1992). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. UK: Wordsworth Classics.

Joyce, J. (2000). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. UK: Penguin Modern Classics.

Wilson, R. (2007). *Theodor Adorno* (1st ed.). London: Routledge.

Articles:

Dragana, J.M., & Molnar, A. (2014). Adorno, Schubert, and

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Mimesis. 19th-Century Music, 38(1), 53-78.
<https://doi.org/10.1525/ncm.2014.38.1.053>

Kershner, R.B. (1976). Time and Language in Joyce's Portrait of the Artist. *ELH*, 43(4), 604-619. <https://doi.org/10.2307/2872740>

Steels, L. (2003). Language re-entrance and the "inner voice". *Journal of Consciousness Studies*. 10.

~~~~~  
**Bianca BUCUR (TINCU)** graduated from the Faculty of Letters in Cluj Napoca in 2018, with a Bachelor of Arts degree in Philology and earned an M.A. degree in English language, literature and culture in a European context from the University of Alba Iulia. Her fields of interest include English literary studies, Modernism, Postmodernism, conceptual metaphors in literature and everyday speech. At present: PhD Philology student at "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.

**ALTERITATEA FICTIONALIZATĂ-  
IDEALIZAREA UNEI FANTASME,  
CHIRA CHIRALINA DE PANAÏT ISTRATI**

**FICTIONALIZED OTHERNESS -  
IDEALIZATION OF A FANTASY,  
CHIRA CHIRALINA BY PANAÏT ISTRATI**

**Aritina MICU**

Center for the Research of the Imaginary *Speculum*

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: [aritina.micu@yahoo.com](mailto:aritina.micu@yahoo.com)

*„Chira Chiralina propune alt tip de femnitate, alt tip de Orient, alt tip de gândire. Alt tip de afirmare a identității feminine. Și, în fond, alt tip de familie: o familie sfâșiată, în care tatăl autocrat își mutilează soția și fiica. În fiecare dintre prozele de început ale lui Panaït Istrati există un cap de familie care își terorizează, cu o neobișnuită energie, soția, fiii, fiicele. Un tată atotputernic. După cum, mai târziu, va exista un tată slab, supus al soției și al fiului”*  
(Ungureanu, 2010: 5)

**Abstract:**

*Written at the instigation of Romain Rolland at the end of 1922, “Kyra Kyralina” manages to bring into the same epic score, the distant echo of times projected into legend, but also slices of life from the present of the pivotal character of the cycle, Adrian Zograffi. The text is part of a very personal form of autobiography, in which the narrator blends his own stories and the stories of others that he assimilates as life experience. This first Istratian creation pays homage to friendship, but also offers images of picturesque and fascinating femininity captured in an*

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*idealizing way. The first female projection is the mother of the narrator-character, Joița, a simple but ambitious woman, who tries to transmit to her only child strong values, principles, sometimes different from those of the world of the slums through which she regularly migrates. However, the most powerful images of this triptych text are the two Chire, who initially have a plausible consistency, and then their presence is projected into the realm of the chimerical, increasingly detached from a tangible reality and becoming a real obsession for the one who loses them.*

**Keywords:** autobiographism; femininity; female projections; fictionalized otherness.

Receptarea unui scriitor presupune eforturi de reconfigurare a imaginii acestuia prin renunțarea la așa-numitele adevăruri unanim recunoscute care se dovedesc, la o cercetare atentă, efecte ale unor idealizări, poate inocente inițial, sau ale unor defăimări care ascund prejudecăți politice, chiar răzbunări personale. Un asemenea demers de reconturare și recorectare a profilului biografic și artistic îl presupune și Panaït Istrati, chiar dacă nu va face obiectul studiului de față. Referitor la scriitorul brăilean, s-au formulat de-a lungul timpului păreri critice foarte diferite, construindu-se treptat ceea ce Mircea Iorgulescu numea „un caz”:

„Devine de obicei un caz ceea ce contrariază, ceea ce stânjenește, ceea ce sfidează deprinderile și normele curente, ceea ce contestă ordinea stabilită: atunci când normele și ordinea sunt tabuizate. Crearea de cazuri constituie un procedeu comod și liniștitor; o formă eficientă de marginalizare, dacă nu chiar una de excludere a inconvenabilului” (Iorgulescu, 2011: 31).

De la ambivalența scriitorului, prin dubla apartenență la literaturi din spațiul european (cunoaște

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

succesul literar în Franța și apoi este reasimilat sau respins cu vehemență de spațiul cultural în care s-a format), până la valorificarea faptului autobiografic, astfel încât granița dintre realitate și ficțiune literară se estompează, Panaït Istrati este un scriitor care generează polemici, care nu se lasă înregimentat, manifestându-și latura de „revoltat sentimental” (Iorgulescu, 2011: 54), de marginalizat: „Pentru Panaït Istrati, revolta nu este o temă literară: este forma lui de existență, mai mult, este energia ce-i însuflețește și-i dirijează scrisul. O trăiește așa cum respiră, afirmându-și libertatea, strigând-o, sacrificându-i totul (...)” (Iorgulescu, 2011: 55). De apanajul receptării deformatoare ține și mitul scriitorului vagabond prin spații exotice, care, în rătăcirile sale, încearcă să umple golurile unei realități sufocante prin banalitate. Acest mit este demontat de Mircea Iorgulescu, care îi dedică o serie de studii, conturând și completând într-un discurs empatizant, cu note beletristice, imaginea unui scriitor pe care, potrivit propriilor mărturisiri, și l-a apropiat printr-o conjunctură fericită:

„Istrati nu este însă un aventurier, domeniul său de acțiune este banalitatea, nu spectaculosul, obișnuitul, nu extraordinarul: îndeletniciri mărunte, oarecare, lipsite de orice strălucire, universuri umile, sordide uneori, oameni pe care viața-i macină, i-a zdrobit, îi minte, îi înșală, îi îndobitocește” (Iorgulescu, 2011: 81).

În studiul *Panaït Istrati, „omul revoltat”*. *Repere pentru o literatură a contestației*, Bianca Burța-Cernat continuă direcția prefigurată de Mircea Iorgulescu, afirmând: „Fuga sa permanentă este o fugă înspre nu dinspre concret și imediat” (Burța-Cernat, 2015: 49). Tot de o structură a revoltei ține și refuzul statornicirii într-un loc, într-o meserie, „ pentru a nu se pierde pe sine

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

dezintegrându-se printr-o integrare în mediu” (Iorgulescu, 2004: 59).

Despre raportul dintre ficțiune și autobiografism în textele istratiene s-au formulat, de-a lungul timpului, diferite opinii critice: de la privirea acuzatoare care ia forma reproșului etic îndreptat împotriva scriitorului contopit cu imaginea personajelor sale, până la jocul intenționat ambiguu al celui care se cufundă și se proiectează în propriile creații, toate atitudinile sunt consemnate. În articolul *Haiduci în franțuzește*, pornind de la prefața lui Roman Rolland la *Chira Chiralina*, Nicolae Iorga plasează primul text al lui Panaït Istrati în zona memoriilor și amendează tăios lipsa de moralitate a personajelor și a lumii în care acestea prind viață, susținând că există un pericol al unei percepții deformatoare asupra spațiului cultural românesc de către cititorul francez:

„Ceea ce se povestește sub această firmă de baladă străveche nu poate constitui însă memoriile unui om care câtuși de puțin are respectul ființei omenești. Un tată asasin, care rupe în băți și desfigurează o mamă deprinsă a primi noaptea fel de fel de oaspeți, o soră de aceeași calitate, un unchi care practică pederastia, nu, toate aceste orori nu le poate grămădi soarta asupra aceluiași grup uman, și nu s-ar găsi pe lume cineva care să coboare așa de jos încât să prezinte o astfel de istorie familială” (Iorga, 1971: 132).

Pe de altă parte, Iorga evidențiază și o diferență de receptare în cele două spații culturale: ceea ce în literatura franceză poate părea un element pitoresc, în literatura română reprezintă deja o formulă perisată, epuizată: „Dar în tot ce ni se prezintă este o notă dominantă care poate

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

trezi interes în Franța, dar la noi e uzată până la dezgust” (Iorga, 1971: 133). Replica lui Panaït Istrati, sarcastică, vine sub forma unei *Scrisori deschise adresate domnului Iorga*, unde răspunde acuzațiilor de ordin etic, pe care reputatul istoric i le aduce. Scriitorul brăilean distrage atenția cititorului de la moralitatea actelor prezentate în operele sale (esteticul și eticul se suprapun periculos în articolul lui Iorga) și amendează încălcarea a ceea ce Philippe Lejeune numea pactului autobiografic. Operând o diferențiere între autobiografie și romanul autobiografic, teoreticianul francez stabilea specificul primului tip de discurs prin cumularea mai multor elemente: formă a limbajului (povestire în proză), subiect tratat (istorie a unei personalități, viață individuală), situația autorului (identitatea autorului al cărui nume trimite la o persoană reală și a naratorului), poziția naratorului (identitatea naratorului și a personajului principal, perspectiva retrospectivă a povestirii). Pe de altă parte, romanul autobiografic reunește „textele de ficțiune în care cititorul poate avea motive să bănuiască, pornind de la asemănări pe care crede că le ghicește, că există identitate a autorului și a personajului, chiar dacă autorul a ales să tăgăduiască această identitate sau, cel puțin, să n-o afirme” (Lejeune, 2000: 25). Dacă romanul autobiografic implică diferite grade de asemănare între personaj și autor, autobiografia le exclude, fiind „totul sau nimic” (Lejeune, 2000: 25). Prin lipsa de identitate între numele de pe copertă, indiferent că acesta este numele real al autorului sau un pseudonim literar, și numele personajului, autobiografia nu se confirmă, încălcându-se pactul autobiografic. Fără să nege infiltrarea elementului trăit în scrierile sale, Panaït Istrati refuză eticheta de memorii, aplicată nepotrivit unei opere pe care el o prezintă ca roman sau ca nuvelă: „Bineînțeles, scumpe domnule Iorga, bineînțeles că «nuvela» mea, NUVELA, «nu poate constitui «MEMORIILE» mele, dar

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

cine naiba ți-a vorbit de memorii, de unde ai scos și trăsnaia asta?” (Istrati, 1985: 180) Prin raportare la textul *Chirei Chiralina*, răspunsul autorului este justificat, dar autobiografismul scrierilor lui Panaït Istrati este demonstrat în alte texte, de cele mai multe ori asumat de scriitorul însuși. Inserția în diferite grade a propriei biografii în spațiul ficțional este asociată de Bianca Burța-Cernat, în studiul amintit anterior, cu o formă de frondă literară, care confirmă imaginea autorului de revoltat marginalizat, de excentric. Panaït Istrati scrie deliberat „«în răspăr» cu anumite convenții și conveniențe (inclusiv literare ale epocii)” (Burța-Cernat, 2015: 29), asumându-și cu încăpățânare, uneori chiar în ciuda sfaturilor pe care le primește, o formulă literară care va face carieră un deceniu mai târziu, dă elementului autobiografic legitimitate în spațiul adjudecat de ficțional, într-o perioadă în care autobiografismul este repudiat.

În spatele spontaneității specifice structurii de revoltat, atunci când scrie Panaït Istrati are întotdeauna în minte planul unei opera ample în care se integrează fragmentele aparent disparate:

„Fără a se supune comandamentelor vreunui program estetic, «spontanul» Istrati scrie cu proiect și, printre «contradicțiile» pe care i le putem trece la activ se numără și aceea dintre, pe de o parte, practicarea unui fragmentarism și a unei centrifugalități narative de primă instanță și, pe de alta, aspirația către Unitatea operei” (Burța-Cernat, 2015: 90).

Ciclurile dedicate lui Adrian Zografi, *Povestirile lui Adrian Zografi* și *Viața lui Adrian Zografi*, permit identificarea unui element coagulant, personajul, „*alter-ego-ul* său proiectat în ficțiune” (Iorgulescu, 2004: 94), în jurul căruia se construiește o lume articulată coerent, care



## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

mizează pe superioritatea expresivă a povestirii, dar care se consumă pe suprafața mai largă a unui roman. Aspectul unitar, caracterul de roman sunt intuite și susținute și de alte voci critice: *Viața lui Adrian Zografi* un „ciclu cu aspect și caracter de roman” (Iorgulescu, 2004: 76), *Codin* „un microroman cu piese detașabile” (Burța-Cernat, 2015: 149).

Scrisă la îndemnul lui Romain Rolland, la sfârșitul anului 1922, *Chira Chiralina* reușește să aducă în aceeași partitură epică, ecoul îndepărtat al unor vremuri proiectate în legendă, dar și fâșii de viață din prezentul personajului-pivot al ciclului. Textul se înscrie într-o formă foarte personală de autobiografism, în care naratorul topește întâmplări proprii și poveștile altora pe care le asimilează ca experiență de viață. În această primă operă vocea lui Adrian Zografi este discretă, dreptul la cuvânt este rezervat doar celui care știe să asculte: „Așteptând să ajungă la propria lui poveste, el nu face acum decât să asculte poveștile altora” (Istrati, 2003: 662). Structura triptică identificabilă și în ciclul *Copilăria lui Adrian Zografi* este utilizată în cazul acestei prime creații istratiene. Nesimțind legătura dintre cele trei unități, Romain Rolland publică inițial doar partea centrală a tripticului, cea care dă și titlul întregului. Bianca Burța-Cernat în studiul dedicat scriitorului brăilean, consideră că tocmai această „construcție narativă, o construcție a dezarticulării moderne, a dezechilibrului asumat” (Burța-Cernat, 2015: 94) este partea distinctivă a textului, accentul nefiind pus pe un epic al aventurii.

Prietenia, mai mult decât iubirea, polarizează discursul epic în texte precum *Chira Chiralina*, *Codin* și *Mihail*:

„Dintre toate sentimentele pe care Creatorul le-a sădit în inima noastră, Prietenia este cel pe care

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

nu-l putem explica, oricât de puțin; singurul care deosebește pe om de animal, cu excepția câinelui care are sentimentul dragostei dezinteresate, într-un grad vecin cu sacrificiul, neputând supraviețui uneori morții stăpânului său. (...) O prietenie ca asta nu se întâlnește decât o singură dată în viață. Și ea îți apare la începutul ei sau niciodată” (Istrati, 2003: 276-277).

Această vocație a prieteniei este remarcată și de „pescuitorul de oameni de la Villeneuve” (Istrati, 2003: 661), Romain Rolland, care în prefața la *Chira Chiralina* specifică: „E o evocare a vieții sale; și opera ca și viața sa ar putea fi dedicată prieteniei: căci aceasta e pasiunea lui sfântă” (Rolland, 2003: 660).

Aducând un elogiu al prieteniei, opera lui Panaït Istrati propune și imagini ale feminității pitorești și fascinante surprinse într-o notă idealizantă. Prima proiecție feminină este mama personajului-narator, Joița, femeie simplă, dar ambițioasă, care încearcă să-i transmită unicului copil valori puternice, principii, uneori diferite de cele ale lumii mahalalelor prin care migrează periodic. Cauza acestor mutări este plasată într-o zonă destul de ambiguă, a bârfelor „care încep să prindă rădăcini” (Rolland, 2003: 660) și amendează condiția Joiței de mamă singură cu un copil bastard, care „are sânge străin, este o corcitură, un grecotei, un *cațoan...*” (Iorgulescu, 2004: 95). Spre deosebire de mamă, care trebuie să se ocupe de partea mai puțin plăcută a unei mutări (și în acest caz există un adevărat ritual de purificare a casei), pentru copil, peregrinarea prin mahalalele brăilene reprezintă un prilej de bucurie și alimentează nevoia de aventură a acestui picaro: „Trebuie, oare, să vă spun ce prilej de înfrigate bucurii erau pentru mine aceste schimbări de cartier? Nici chiar Paștele sau Crăciunul nu mi se păreau împrejurări atât de însemnate” (Istrati, 2003: 809). În

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

odiseea personajelor, mahalaua Comorofca, „vestită pentru cuțitarii ei” (Istrati, 2003: 810), reprezintă un compromis la care Joița ajunge din cauza strâmtorării materiale. Intrarea în spațiul acestei bolgii este pusă sub semnul unui set de norme, un decalog care ar trebui să ghideze comportamentul personajului, pentru a-l proteja: „(...) să fii cuminte, dragul mamei, cum ai fost și până acum” (Istrati, 2003: 810) „(...) să nu te împrietenești cu nimeni” (Istrati, 2003: 810), „Să nu te joci cu ei și să nu iei parte la încăierările lor: aș muri de supărare” (Istrati, 2003: 810). Avertismentele sunt dublate de vocile femeilor, cunoștințe ale mamei, care le plâng de milă pentru că au fost nevoiți să se mute în acest spațiu al decăderii umane. Textul *Chirei* debutează ex abrupto cu notarea stării de revoltă a tânărului care refuză să se supună normelor general acceptate de comunitate. Ideea căsătoriei avansate de mamă, dar și denigrarea prietenului Mihail, îi trezesc indignare și generează o stare de confuzie: „Adrian străbătu, buimac, scurtul Bulevard al Maicii Domnului (...) încurcat și necăjit” (Istrati, 2014: 23). Conflictul între generații trădează dorința Joiței de a-și vedea copilul depășindu-și condiția, separându-se de lumea haimanalelor, cum îl numește ea pe Mihail. Într-o altă oglindă ficțională, parte a mării opere, romanul *Mihail*, Panaït Istrati ilustrează contextul în care a ajuns să-și cunoască prietenul, o altă ipostază a sa, și să explice mecanismele acestei relații speciale. Mama nu acceptă apropierea, încurajând o căsătorie care să respecte normele sociale, dar care îi displace total tânărului Adrian:

„Și povestea asta cu însurătoarea? N-am decât 18 ani și ea se și gândește să-mi arunce o neroadă în spinare, o neroadă sau poate o fătăcioasă care să mă copleșească cu dragostea ei și să facă din odaia mea o hazna! Ei, drace! S-ar zice că nu e nimic mai

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

inteligent pe lume decât să feți la proști, să umpli lumea de sclavi și să devii însuși primul sclav al acestei puițe! Nu, nu!... Mai bine un prieten ca Mihail, fie el și de zece ori mai suspect!” (Istrati, 2014: 24).

În spațiul acestui monolog, nu se profilează o imagine prea flatantă a femeii, ea este percepută ca o povară prin preaplina afectiv sau prin lipsa de inteligență.

Întâlnirea cu Stavru, un proscris acoperit de rușinea unui scandal ale cărui detalii personajul-narator nu le cunoaște, aduce și posibilitatea evadării într-un alt spațiu. Propunerea de a-l însoți prin târguri unde să vândă gogoși și limonadă este primită cu entuziasm de tânărul picaro, dornic de aventură. Li se alătură și Mihail, sluga lui Kir Nicola, dar acceptă numai după ce Adrian primește acordul mamei sale. Joița, spre surprinderea propriului fiu, nu se mai opune dorinței acestuia de a călători, intuind că în curând evadarea se va realiza în spații mult mai îndepărtate, în ciuda tuturor avertismentelor pe care ea le-a formulat:

„— Vezi tu, Adrian, mă supun voințelor tale, dar într-o zi te vei căi de ce faci azi; călătoria pe care o întreprinzi acum îți va da gustul să faci mâine altele mai lungi, din ce în ce mai lungi; și dacă tu nu poți să-mi spui ce fericire îți pregătește acest viitor, eu pot să te asigur de pe acum că vom avea să plângem amândoi într-o zi – să-mi fie vorba într-o doară!” (Istrati, 2014: 35)

Privirea tânărului este admirativă față de imaginea mamei, care a avut o viață simplă, dreaptă, singura ei abatere, pe care nu o regretă, fiind greșeala de a face un copil din flori.

Avansurile nocturne pe care Stavru i le face

*IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE*

tânărului său prieten, reprezintă pretextul narativ pentru evocarea unor întâmplări dureroase, pentru reînvierea unui trecut cu aură legendară în care se profilează imagini ale unei feminități idealizate prin distanțare în spațiu, dar și în timp. Stavru, în postura naratorului, alege să își spună povestea nerespectând cronologia evenimentelor. Mai mult, imaginea povestitorului se răsfrânge în numeroase ipostaze, care ambiguizează esența acestuia conferindu-i o aură de mister. Cei doi Stavru pe care îi observă Adrian se completează, pe parcursul narării, cu alte identități false care marchează diferite etape din evoluția personajului și nevoia acestuia de a se schimba și de a se ascunde:

„(...) câteodată în plină glumă și năzdrăvănie, Stavru, serios, se întorcea către Adrian pironindu-l în ochi cu o privire limpede, liniștită și stăpânitoare, cum facem când ne uităm în bunii și naivii ochi ai unui vițel. Atunci el se simțea micșorat de acest limonagiu de bălci, de acest analfabet. I se părea straniu și se puse să-l observe. Dar prilejurile erau rare. Privirea misterioasă și tulburătoare pe care Adrian o numea în taină „**celălalt Stavru**“ (subl ns.— M.A.) se arăta rar și numai pentru el” (Istrati, 2014: 28).

Structura duală a personajului este urmărită și la nivelul construcției narative: el dă numele primului și celui de-al treilea capitol al tripticului. Identitatea aparentă, Stavru, limonagiul bănuț de perversiune, de înclinații nefirești, exclus din casele de oameni cinstiți apare în primul capitol, iar Dragomir, inocentul pervertit, celălalt Stavru, reprezintă identitatea ascunsă. Personajul se retrage în spatele acestor măști preluând și alte identități, pentru a scăpa de amprenta stigmatizatoare a unui trecut inavuabil. Astfel, Stavru salepgiul devine

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

domnul Isvoranu, cel care îi cere mâna fetei unui cârciumar brăilean, pentru ca dat în vileag să decadă la Stavru pederastul și salepgiul, acoperit definitiv de rușine și exclus din casele onorabile.

Prin vocea lui Stavru se conturează diferite imagini ale feminității care se proiectează odată cu trecerea timpului în zona idealizării transfiguratoare. Revenit în țară la douăzeci și cinci de ani personajul încearcă să umple un gol și să depășească un viciu:

„De ce reveneam în țară? Pentru nimic și pentru un lucru mare. Pentru nimic, fiindcă mă simțeam foarte bine în străinătate. Totuși, binele ăsta nu era decât aparent. Duceam o viață liberă, pribeagă, dar vicioasă. Nu cunoșteam femeia decât ca soră și ca mamă: **soția sau amanta mi-erau necunoscute** (subl. ns.—M.A.) Și ce dor mi-era să le cunosc! Dar și ce teamă aveam să m-apropii de ele!” (Istrati, 2014: 44)

Înainte de a începe acest ritual de inițiere este nevoie de o moarte simbolică, de asumarea unei noi identități: Stavru salepgiul este îngropat, iar în locul lui apare domnul Isvoranu, negustor de arămuri de Damasc. Numele și statutul plac și astfel este acceptat în preajma Tincuței, o fată de cârciumar de care se simte atras și în care vede o formă de izbăvire, de purificare. O cucerește prin arta povestirii, prin puterea cuvântului, a imaginației: „Poveștile mele interesează pe domnișoară și cu tristețea lor îi smulg lacrimi, dar ceilalți au inima ursuză; ei nu rețin decât partea anecdotică. (...) Fata era după gustul meu și numai pe ea o vream” (Istrati, 2014: 46). Sentimentele sincere ale fetei trezesc în sufletul tânărului o spaimă îngrozitoare, a apropierei fizice de o femeie: „ Dar eu eram nenorocit: frica de a mă găsi singur cu o femeie mă stăpâna mai puternic ca oricând. Toată nădejdea că voi

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

putea fi salvat prin mijlocirea unei intimități de mai multe luni se risipise; rămăsesem pe de-a-ntregul omul cu sufletul schilodit” (Istrati, 2014: 53). Demascarea impostorului este iminentă și are loc prin presiunea grupului care nu acceptă devierea de la normalitate. Este o secvență textuală în care Panaït Istrati ilustrează o tradiție legată de probarea virginității miresei: cearșaful însângerat. Neconsumarea relației urmată de boala personajului masculin atrage ura întregii familii a miresei. Singura persoană care îl înțelege și îl acceptă așa cum este, rămânând consecventă tiparului angelic este Tincuța. Tânăra îi ia apărarea în perioada de claustrare la care îi condamnă familia, iar atunci când soțul este demascat și alungat definitiv, ea se sinucide aruncându-se în Dunăre. Prin acest personaj se profilează tiparul feminității proiectate în zona fantasmelor idealizate în care se încadrează și cele două Chire.

Deși nevoia de confesiune este mare, destăinuirea se amână într-un ritual al povestirii care implică o flatare a povestitorului: „Nu-i lipsea pofta de a istorisi, căci sufletul îi era acum dispus să evoce această depărtată amintire, dar așa se întâmplă când vrei să te atingi de zăgazurile ruginite ce opresc trecerea apelor trecutului: îți place să te lași rugat” (Istrati, 2014: 69). La foc de tabără, drumeții evadează într-o lume apusă prin intermediul poveștii care relatează o dramă de familie, petrecută într-o Brăilă patriarhală. Întâmplările povestite de Stavru se înscriu pe linia senzaționalului: o femeie frumoasă și încă tânără se închide alături de doi dintre copiii săi într-un cămin de lux unde își primește admiratorii, pe care îi numește musafiri. Atitudinea hedonistă a mamei este transferată copiilor și devine o adevărată filosofie de viață transmisă într-o formă testamentară atunci când femeia se desparte de cei doi:

„(...) tu, Chira, dacă – după cum bănuiesc – nu ți-e

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

dat să trăiești în acea curățenie care vine de la Dumnezeu și aduce mulțumire, să nu fii o cinstită făcătoare, să nu faci pe virtuoasa. Nu-ți bate joc de Dumnezeu, ci fii ceea ce te-a lăsat el: trăiește-ți viața așa cum o simți, fii chiar o destrăbălată, dar o destrăbălată de inimă! E mai bine așa! Și tu, Dragomir, dacă nu poți ajunge om de treabă, fii ca soră- ta și ca maică- ta, fă-te chiar hoț, dar un hoț cu suflet, căci omul fără suflet, dragii mei, e un mort care împiedecă lumea să trăiască” (Istrati, 2014: 90).

Antitetic acestui grup este construită perechea tată—fiul mai mare, care periodic vin și pedepsesc comportamentul libertin al mamei, „o Penelopă în negativ” (Burța-Cernat: 96), corecția fiind aplicată prin agresivitate fizică. Dragomir, ipostaza inocentă a personajului nepervers încă, trăiește în această lume polarizată de cele două prezențe feminine aproape identice. Sub privirile fascinate ale copilului, mama și fiica se transformă într-un ritual de înfrumusețare reluat în fiecare zi:

„Ea se gătea de dimineață până seara și mama făcea la fel, căci și ea era tot atât de frumoasă. Dintr-o cutie de fildeș, amândouă înaintea oglinzii, își făceau genele cu chinoros înmuiat în untdelemn, sprâncenele cu un tăciune de lemn de busuioc, iar pe buze, pe obraji, ca și pe unghii dădeau cu roșu de cârmâz. Și când această lungă operație era sfârșită, ele se sărutau și spuneau cuvinte de dragoste și începeau să-mi facă toaleta mea” (Istrati, 2014: 70).

Armonia acestui trio este distrusă definitiv printr-o ultimă intervenție brutală a celorlalți doi membri ai familiei. Desfigurată, anulată în dimensiunea sa erotică



*IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE*

prin care se legitimează, mama pleacă pentru a găsi un leac, iar cealaltă Chira rămâne alături de Dragomir în grija unor unchi haiduci. Nevoia de răzbunare ilustrează o inversare a rolurilor: cea însetată de vendeta este Chira, iar Dragomir este speriat și are muștrări de conștiință. Uciderea fratelui mai mare și apoi a tatălui nu le aduce celor doi orfani liniștea dorită și lipsiți de orice protecție ajung victime ale unui negustor fără scrupule: Chira este vândută într-un harem, iar băiatul este inițiat în negativ, în dragostea turcească.

Dacă până în acest moment cele două Chire au o consistență verosimilă, ulterior prezența lor se proiectează în sfera himerelor, fiind din ce în ce mai mult desprinsă de o realitate palpabilă și transformându-se într-o adevărată obsesie pentru sensibilul Dragomir.

În studiul Biancăi Burța-Cernat dedicat lui Panaït Istrati, autoarea avansează o direcție interesantă de interpretare a primului text istratian:

„Spre a ne exprima și mai tranșant, episodul median al microromanului (episod care, în mod derutant, dă și titlul cărții) funcționează, în cadrul întregului angrenaj ficțional, ca o narațiune-pretext, ca un «centru» simbolic care încastrează și eliberează în egală măsură fantasma dominantă a cărții: căci, de fapt, Chira nu e atât numele unei/unor eroine cu veritabilă corporalitate și cu «biografie», cât **numele unei fantasme, al unui ideal** (subl. ns.—M.A.) care mobilizează energia și motivează acțiunile adevăraților «eroi» ” (Burța-Cernat, 2015: 97).

Suspendată, povestea celor două Chire este reluată într-o seară plictisitoare, într-un decor exotic, o cafenea din Cairo, unde Adrian Zografi, maturizat printr-o bogată experiență de viață ascultă confesiunea unui Stavru mai

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

bătrân și mai dezabuzat. În acest capitol intitulat *Dragomir* cele două personaje feminine nu mai apar în scenă decât în sfera proiecțiilor personajului-narator, care încearcă să le găsească într-un Istanbul labirintic. Obsesia este alimentată și de viciatul Mustafa-bei care în acest fel reușește să îl țină aproape pe adolescentul captiv al propriilor iluzii:

„Mustafa-bei începu prin a introduce pe Chira în casă, botezând cu numele ei toate lucrurile simpatice. Astfel, aflând că narghilea și brățară, pe românește, sunt nume feminine, mi-aduse, pe rând, cea mai frumoasă narghilea pe care am văzut- o vreodată, apoi o brățară de preț. Pe amândouă era săpat cuvântul Chira, pe care nu știui să- l citesc. În sfârșit, abia împlinisem o lună de ședere în casa lui, și iată că, într- o zi, pe când eram în parc, el veni aducând de căpăstru o iapă admirabilă, tânără, vioaie, capricioasă și neastâmpărată ca și Chira: — Iată pe cea mai frumoasă Chiralină pe care ți-o pot oferi, îmi zise el. Ia-o, e a ta!” (Istrati, 2014: 137)

Experiențele traumatizante la care este supus în colivia de aur în care îl închide Mustafa-bei sunt depășite doar printr-o „stare de semiconștiență, întreaga-i energie mobilizându-se, în plan imaginativ, spre recuperarea unui paradis lăsat în urmă: fericirea primei copilării, trăită alături de cele două Chire” (Burța-Cernat, 2015: 98).

Imaginea femeilor, niciodată recuperate rămâne o fata morgana, o iluzie care conferă sens existenței unui personaj copleșit de o realitate din care vrea să se sustragă. Prin *Chira Chiralina* Panăit Istrati reușește să contureze ipostaze ale feminității proiectate în zona idealizării, care permit o salvare în zona ficționalizării realității.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

**Referințe:**

BURȚA-CERNAT, B. (2015). *Panaït Istrati, „omul revoltat”. Repere pentru o literatură a contestației [Panaït Istrati, "the revolted man". Landmarks for a literature of contestation]*. București: MNLR

ISTRATI, P. (1985). *Amintiri, evocări confesiuni [Memories, evocations, confessions]*. București: MINERVA

ISTRATI, P. (2014). *Chira Chiralina*, București: HUMANITAS

ISTRATI, P. (2003). *Opere I. Povestiri. Romane [Works I. Stories. Novels]*. București: Editura Academiei Române, &Univers Enciclopedic

IORGULESCU, M. (2004). *Celălalt Istrati [The other Istrati]*. Iași: POLIROM

IORGULESCU, M. (2011). *Panaït Istrati: nomadul statornic. Viața, opera, aventurile – legende și adevăruri [Panaït Istrati: the steadfast nomad. Life, work, adventures – legends and truths]*. Ploiești: KARTA-GRAPHIC

LEJEUNE, P. (2000). *Pactul autobiografic [The autobiographical pact]*. (Traducere de Irina Margareta Nistor). București: UNIVERS

OPREA, A. (1971). *Cinci prozatori iluștri, cinci procese literare [Five illustrious prose writers, five literary processes]*. București: ALBATROS

ROLLAND, R. (2003). *Un Gorki balcanic [A Balkan Gorki]*. În *Opere I. Povestiri. Romane [Works I. Stories. Novels]*. București: Editura Academiei Române, &Univers Enciclopedic

UNGUREANU, C. (2010). *Panaït Istrati între istorie și geografie*

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

literară [Panaït Istrati between history and literary geography].  
În Panaït Istrati, *Chira Chiralina. Codin. Ciulinii Bărăganului*  
[*Chira Chiralina. Codin. The thistles of Bărăgan*]. București:  
JURNALUL NAȚIONAL

~~~~~  
Aritina MICU, Teacher of Romanian Language and Literature
at “Brassai Samuel” Theoretical High School, Cluj-Napoca. PhD
Ass. With scholarship at “1 Decembrie 1918” University Alba
Iulia, Faculty of History and Philology, Department Philology.
Member of the Research Center of the Imaginary “Speculum”,
Faculty of History and Philology of „1 Decembrie 1918”.
Published articles: *Amantul Colivăresei sau mahalaua „omului
nou”/ The Lover of Colivareasa or the slum of the new man in
the volume of the conference Globalization, Intercultural
Dialogue and National Identity (2014)*, *Dragoste și sexualitate în
romanele lui G.M. Zamfirescu/Love and Sexuality in the novels
of G.M. Zamfirescu in the international conference volume
Communication, Context, Interdisciplinarity (2014)*, *Mahalaua-
oglinzi românești contemporane/ The Slum – Contemporary
Romanian Mirrors in the international conference volume
Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue 2nd edition
(2014)*, *Fețele „îngerului negru” în lumea periferiei/ Faces of the
black angel in the world of the periphery, in the international
conference volume Globalization, Intercultural Dialogue and
National Identity 2nd edition (2015)* and *Petru Cimpoescu sau
comprimarea mahalalei într-o scară de bloc/ Petru Cimpoescu or
the compression of the slum in the staircase of a block of flats in
the international conference volume Literature, Discourse and
Multiculturale Dialogue 3rd edition (2015)*, *„Mahalaua
decăzuților”/The Slum of the Fallen – reconfiguring the literary
space in Diplomatul, tăbăcarul și actrița/ The Diplomat, the
tanner and the actress in vol. Incursiuni în imaginar/ Incursions
into the imaginary (2018)*, *Panaït Istrati sau revolta marginalului
/Panaït istrate or the revolt of the marginal in vol.
FESTSCHRIFT. Mircea Braga-80 (2018)*

INTROSPECȚIE EXPERIMENTALĂ ȘI PSIHOLOGIE CULTURALĂ ÎN IUBIRE MAGICĂ

EXPERIMENTAL INTROSPECTION AND CULTURAL PSYCHOLOGY IN MAGICAL LOVE¹

Iuliana PĂUNESCU

Colegiul Național Pedagogic „Regina Maria” Deva/ “Regina
Maria” National Pedagogical College, Deva
Center for the Research of the Imaginary *Speculum*
E-mail: iulia77sim@yahoo.com

Abstract:

The story is part of the psychological fantasy, the limit situations in which the characters fall due to an imbalance between culture, related to their inner or personal life, and respectively civilization, social life, the external world in which the characters evolve. The innovative element of the story emerges from the balanced ratio between the real and bookish, by recreating a legend in a real situation, by adopting the theory of personality migration. The psyche of the heroes is marked by unusual experiences that lead to the modification of their ways of perception.

In Magical Love, Vasile Voiculescu presents the psycho-erotic mechanism caused by the complex play of the poet's imagination and intelligence, the character in the story, an erudite with a scientific mentality, based on logic, wanting to write a replica of Goethe's work, Faust, with roles reversed. His intention was to reverse the pact with the devil in Faust, switching the action to heaven and overturning the senses. However, the effect will be totally unexpected: she will not have a

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

pure and loving Margaret, but a witch-Margarita, a real female Mephisto.

The hero of the story realizes that the condition he perceives is an obsession that reaches the level of personality substitution, a psychological phenomenon that occurs under the effect of the substitution in imagination of the feminine ideal. The fact that the tempted woman accumulates attributes of cerebrality demonstrates Voiculescu's confidence in a possible restoration of androgynous perfection. Voiculescu's intention to demystify the supernatural element from folklore traditions, resorting to psychology, is evident. The events related are subject to a process of derealization, the author distancing himself from the action by multiplying the points of view, the perception of the facts by the large number of narrators. The first narrator, serving as a mere narrative convention, recedes to make way for the poet, the doctor, and the painter. The triggering element that has an effect on the poet is the discussion about the folkloric influence of the sea, the result being the recollection of an incident from his youth, when he had accompanied a friend, a collector of folklore, to an isolated mountain village.

The description of the events is direct and sprinkled with many details, their interpretation depending on the attitude of the storyteller. Although there are signs of the unnatural and suggestions of magic, the narrator tries to find a logical explanation, precisely to discourage a perception of a secondary reality, visibly belonging to the occult, not surprising in the cultural psychology of the world of the rather deserted village, without social life, without church and priest.

Vasile Voiculescu's story does not focus on the events and situations, but on the way of perception of the female character by the male characters.

Keywords: imbalance; the theory of personality migration; personality substitution; folklore traditions.

Povestirea Iubire magică se înscrie în sfera fantasticului psihologic, situațiile limită în care se încadrează personajele datorându-se unui dezechilibru

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

dintre cultură, raportat la viața interioară sau personală a acestora, și respectiv civilizație, viața socială, lumea exterioară în care evoluează personajele.

Elementul inovator al povestirii reiese din raportul echilibrat dintre real și livresc, prin recrearea unei legende într-o situație reală, prin adoptarea teoriei migrației de personalitate (Postelnicu, 2012: 273). Psihicul eroilor este marcat de experiențe neobișnuite care conduc spre modificarea modurilor de percepție a acestora. Intelectualii se încadrează în categoria orășenilor deveniți nevrotici, care încearcă să evadeze din acea civilizație descrisă de Freud ca fiind represivă (Freud, 2002), sufocând individul și silindu-l prin normele sale să-și reprime impulsurile libidinale, dar care rămân cantonați în actul lecturii și în reverie. Zadarnic încearcă să evadeze din spațiul citadin anxios în natură, ieșind astfel din normele rigide ale societății, ale conștiinței colective (Super-Ego-ulu), căutând libertatea și apropierea de origini.

Personajele aparțin unui cadru contemporan modern, dar iau parte la întâmplări supuse unor fenomene de neînțeles pentru ei, care nu pot fi explicate logic. Omul lui Vasile Voiculescu poate să-și însușească un model de viață care îl transcende, transferul spiritual făcând posibilă trecerea barierei spațio-temporale.

În *Iubire magică*, Vasile Voiculescu prezintă mecanismul psiho-erotic provocat de jocul complex al imaginației și inteligenței poetului, personajul din povestire, un erudit cu o mentalitate științifică, bazată pe logică, dorind să scrie o replică a operei lui Goethe, *Faust*, cu roluri inversate. Intenția sa era să întoarcă pe dos pactul cu diavolul din *Faust*, comutând acțiunea în cer și răsturnând sensurile. Efectul va fi însă total neașteptat: nu va avea parte de o Margaretă pură și iubitoare, ci de o Mărgărită-vrăjitoare, un real Mefisto feminin.

Pentru ca ideile să se înlănțuie și să ia o formă,

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

poetul apelează la o tehnică prin care să-i fie stimulate „starea de concentrare până la beatitudine lucidă și integrarea în universul creat” (Ganciu, 2013: 80), devenind o victimă subordonată Margaretei, în realitate sub forma seducătoarei Mărgărita.

Mărgărita din povestirea *Iubire magică* este un personaj tulburător care provoacă o dramă ce se va rezolva numai apelând la mijloace magice. Ea este o țărăncă frumoasă, nora lui Onișor, gazda și călăuza poetului și a doctorului, care apare prin substituția în imaginație asemenea Margaretei din *Faust*, pe care poetul tocmai o invocă, în urma unui exercițiu de concentrare, de voință:

„O Margaretă care, ca o altă Evă zămislitoare, creează din nou pe Faust așa cum se dorea el și-l schimbă pe Mefisto din valetul mincinos, din sluga vicleană care-și duce stăpânul în ispită, într-o necesară forță antagonică pe care Margareta și-o aliază și o integrează Universului.” (Voiculescu, 1998: 190).

Această Evă este, așadar, un abis al reprezentării, care nu are origine în realitate, nici măcar cronogenetică (în lumea ficțională presupus/ convențional reală). Originea este un mit. Mitul este un semnificat care lunecă, în sens lacanian, sub semnificantul Margareta, personajul lui Goethe. Privind la Mărgărită prin ochelarii împrumutați de lectură, naratorul vede personajul despre care tocmai a citit. Realitatea este substituită de imaginea reziduală, proiectată în creier (*an after-image*) (James, 2020: 202) de lectură. Percepția, prin urmare, nu se limitează la senzațiile transmise de simțuri la contactul cu un obiect, ci acestea sunt modificate în mare măsură de asociații cu experiența anterioară, cu așteptările izvorâte din fondul apercceptiv. William James oferă o mulțime de exemple legate de experiența lecturii, unul dintre ele fiind acesta:

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

“I remember one night in Boston, whilst waiting for a, 'Mount Auburn' car to bring me to Cambridge, reading most distinctly that name upon the signboard of a car on which (as I afterwards learned) 'North Avenue' was painted. The illusion was so vivid that I could hardly believe my eyes had deceived me. All reading is more or less performed in this way.” (James, 2020: 229). [Îmi amintesc de o seară în Boston, în timp ce așteptam un tramvai către 'Mount Auburn' să mă ducă la Cambridge, citind clar acel nume pe panoul de semnalizare al unui tramvai pe care (așa cum am aflat mai târziu) era pictat 'North Avenue'. Iluzia era atât de vie încât cu greu puteam să cred că ochii mei m-au înșelat. Toată lectura se realizează mai mult sau mai puțin în acest fel.”].

Apariția feminină încântătoare reprezintă un ideal de feminitate, conceput printr-un aliaj al frumosului artistic cu cel natural.

„Zadarnic femeia îi spune că e Mărgărita, nora gazdei, o țărăncă frumoasă și nimic mai mult. Faptul real nu mai poate fi acceptat, căci credința artistului într-o plăsmuire ideală a atins un moment absolut prin acest transfer fantastic al imaginarului în real.” (Zaharia- Filipaș, 1980: 181).

Înzestrată cu o senzualitate nefirească și o frumusețe supranaturală, Margareta devine „un instrument sau un aliat al Diavolului. Ea emană tensiune erotică și arde tot ce întâlnește.(...) Are și ea plăcerea diabolică de a înjosi și aduce chinul la paroxism” (Craia, 1999: 117).

Eroul povestirii realizează că starea pe care o percepe este o obsesie care ajunge până la nivelul substituirii de personalitate, un fenomen psihologic petrecut sub efectul

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

substituției în imaginație a idealului feminin. Faptul că femeia-ispită cumulează atribute ale cerebralității demonstrează încrederea lui Voiculescu într-o posibilă refacere a perfecțiunii androgine.

Este vădită intenția lui Voiculescu de a demistifica elementul supranatural din tradițiile folclorice, recurgând la psihologie. Evenimentele relatate sunt supuse unui proces de derealizare, autorul distanțându-se de acțiune prin multiplicarea punctelor de vedere, a percepției faptelor de către numărul mare al naratorilor. Primul narator, servind ca o simplă convenție narativă, se retrage pentru a face loc poetului, doctorului și pictorului. Elementul declanșator care are efect asupra poetului este discuția despre influența folclorică a mării, urmarea fiind rememorarea unei întâmplări din tinerețe, când însoțise un prieten, culegător de folclor, într-un sat izolat de munte.

Peste cursul evenimentelor se așterne o liniște ciudată, care pregătește treptat cadrul psihologic ce va fi invadat de forțe malefice, logic excluse. Efectele magiei sunt rapide, cu ritualuri care au note de mister, de obscuritate, păstrând astfel o tonalitate ascunsă. După tehnica străveche a străngerii aurului cu ajutorul blăni mitice, cei doi orășeni sunt uimiți de descântecul vrăjitorului împotriva insectelor chinuitoare, identificând în același timp legi naturale, cât și deformare psihică, respectiv manipulare.

Urmând să rescrie episodul din opera lui Goethe, poetul se supune în mod voluntar unei experiențe de „delir al introspecției prin suspendarea aderenței la realitate” (Tupan, 2009: 101), respectiv la „meditația adâncă” (Voiculescu, 1998: 190), parte a practicilor proprii, pentru înlesnirea „concentrării până la exaltare” (Voiculescu, 1998: 190), introspecția fiind percepută astfel ca o extensie a meditației și contemplării speculative asupra propriei conștiințe ce pivotează în jurul unei obsesii:

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

„Un ritm al spiritului vital, un fel de stăpânire, o frână asupra respirației până la oprire, un soi de luciditate, ca un control pus pe bătăile inimii și ațintirea unei imagini mintale, care crește și înflorește, se amplifică sub privirile unui ochi lăuntric, dându-mi o beatitudine ca de hașiș, dar fără urmările dezastruoase ale acestuia.” (Voiculescu, 1998: 190).

Starea de reverie ca urmare a introspecției are ca scop recrearea personajului Margareta:

„în cer, cu mult deasupra celei închipuite de Goethe. Nu o martiră naivă, nu o mică sfântă abstractă, ridicată la acest rang din ceata amantelor convențional seduse și părăsite. Ci ca pe eternul feminin, uriașă putere cosmică liberatoare, căci iertarea nu e decât liberare, care urcă și potențează acolo în cer până la rolul de virtute creatoare pasiunile care pentru noi, aici, pe pământ, sunt doar păcate și ne strivesc sub ele” (Voiculescu, 1998: 190).

Reveria este întreruptă, ca o ironie a sorții, de către nora gazdei, Mărgărita. Având în minte lectura lui Goethe, naratorul proiectează distorsionat pasiunea sa pentru Margareta, eroina din episodul pe care îl rescria, aceasta devenind o obsesie. Mărgărita este descrisă asemenea unei zeițe, de o perfecțiune copleșitoare:

„Era înaltă, zveltă, cu părul castaniu și unduios, ochii mari de un verde ca fundul de talaz, obrazul alb-trandafiriu împuns de două gropițe, nasul subțire, drept, cu nări pâlپătoare. Bărbia puternică pornea semeață în jos, ca să se rotunjească seducătoare, și gura fermecător arcuită își ascundea colțurile ușor sumese în două gingașe bride,

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

coloana splendidă a gâtului se îmbina cu măiestrie în linia umerilor de o proporție și o grație nemaiînchipuită. Sâni zglobii, drepti umpleau de o viață misterioasă iia în care pâlâiau fără încetare. Brațele admirabile, lungi și netede se terminau cu mâini suave și mici cât un cuib de pitulice, încărcate cu dezmierdări. Sub mijlocul strâns, de amforă ușor revărsată, coapsele glorioase, pline de voluptăți, erau modelate de fota neagră, care-i descoperea picioarele goale, cu glezna delicată, sugrumată, cum numai o rasă cu har poate zămisli. Purta sandale, care scoteau la iveală ușoara boltire a tălpii și călcâiul mic și roz, ca la nimfele zugrăvite de maestri.” (Voiculescu, 1998: 190).

Primul impuls erotic stârnit de frumoasa Mărgărita, irezistibilă, de o „perfectiune în linii, noblețe în atitudini, armonie în mișcări” (Voiculescu, 1998: 190), ia proporții, dezvoltându-se într-o frenezie care îl conduce pe poet până la substituirea personalității. Voința de împotrivire a eroului este anihilată, poetul devenind o creatură neputincioasă subordonată în totalitate frumoasei nurori a lui Onișor: „Stam, fulgerat dintr-o dată de dragoste. De o dragoste impură. M-a plesnit fără veste atâta erotism, atâta răscol sexual necunoscut mie până atunci, că m-am înspăimântat.” (Voiculescu, 1998: 190). „Se întâmplă oare cu mine o obsesie, până la substituire de personalitate?” (Voiculescu, 1998: 191).

Universul psihic al naratorului este distorsionat de pasiunea devenită fixație:

„Ați simțit ce simplificatoare este pasiunea? Cum reduce și unifică existența numai la un singur și același mod? La o unică cheie? În privința asta se poate spune că pasiunea este o fericire, o penibilă dar autentică fericire. Ca orice nebunie de altfel. Toate complicațiile dispar. Te întorci la o singură

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

dimensiune, aceea a pasiunii tale.” (Voiculescu, 1998: 192).

Descrierea evenimentelor este directă și presărată cu foarte multe detalii, interpretarea acestora depinzând de atitudinea povestitorului. Deși își fac prezența semne ale nefirescului și sugestii de magie, povestitorul încearcă să găsească o explicație logică, tocmai pentru a descuraja o percepție a unei realități secundare, vizibil aparținând ocultismului, nu surprinzător în psihologia culturală a lumii satului cam pustiu, fără viață socială, fără biserică și preot.

Refuzat în mod repetat, fiind tratat cu dispreț, poetului i se revelează, ca singură soluție, practica magică a vrăjitoarei satului, Sibila, „o bătrână înaltă, descărnată, puțin adusă de spate, cu nas cocârjat, barba întoarsă în obrazul numai crețuri. Dar ochii: doi cărbuni aprinși.” (Voiculescu, 1998: 194).

Predica acesteia îi întărește poetului îndrăgostit convingerea că „Mărgărita este ea însăși o vrăjitoare” (Voiculescu, 1998: 194), pe care doar Necuratul „a cărui unealtă este, o arată fragedă și frumoasă” (Voiculescu, 1998: 194). Deoarece pentru poet iubirea înseamnă un șoc existențial, care presupune mutații de caracter și de conduită, acesta este gata să își vândă sufletul pentru a afla modul demonic prin care ar putea atinge aceeași undă de vibrație cu a femeii ce a pus stăpânire pe ființa sa. Simplul artificiu de magie spulberă frumusețea absolută, descoperind „antipodul urâtului care neagă erosul” (Ganciu, 2013: 81).

Realismul halucinant este creat din receptarea sinestezică a mâinii zgrunțuroase a vrăjitoarei care astupă ochii îndrăgostitului, atingându-i ceafa, creștetul, tâmplele. Descântecul, fumul de buruieni amestecate cu păr de fiare imprimă viață vrăjii evocate de V. Voiculescu.

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Astfel, poetul îndrăgostit este convins că vede adevărata înfățișare a Mărgăritei și, implicit, a dragostei, sub chipul de strigoaică, dar aceasta nu are ca efect decât complicarea firului narativ. Poetul proiectează în realitate conținutul convorbirilor la care ia parte, al lecturilor parcurse, percepția sa fiind efectul lor mai curând decât al ceea ce este cu adevărat.

Apelând la un artificiu magic, poetul trăiește experiența terifiantă a metamorfozării femeii care îl vrăjise cu frumusețea ei, trecând de la surpriză la neliniște, spaimă și teamă, acel spectru al morții concretizându-se într-o experiență terifiantă:

„În fața mea sta o strigoaică, cu ochii de albuș de ou răscopt, plesnit de dogoare; nasul mâncat de ulcer, obrajii scofâlciți se sugeau adânc între gingiile știrbe și puruiate. Sâni tescuiți atârnav ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit. Și în bazinul șoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși și duhoarea morții umplu deodată lumea.” (Voiculescu, 1998: 195).

Poetul nu percepe ființa care se află în fața lui, ci imaginea pe care i-o descrisese vrăjitoarea, aceea a strigoaicei duhnind a moarte. Este o traumă psihică ce îl va urmări permanent. În locul simbolului regenerării, al eternului feminin, pentru poet femeia va avea „miros crâncen, a moarte” (Voiculescu, 1998: 195).

Drept urmare, în povestirea lui Voiculescu, nu mai există conceptul de iubire care să-și păstreze forma și esența divină în fața materiei descompuse.

Asociată elementelor malefice, prezența acestei ipostaze a strigoaicei în lumea oamenilor este posibilă doar prin intruziunea malefică, pe cale ocultă. Strigoii se situează la „granițele mereu mișcătoare ale normalului cu paranormalul, ale realului cu miraculosul” (Hedeșan, 1998:

38).

Conotația negativă a acestei ipostaze provine de la faptul asocierii oricărui tip de anomalie sau rău existent din jur maleficului altei lumi.

Concentrată pe niște trăsături fizice ieșite din comun, atenția se transferă dintr-o dată pe altele, total opuse, respingătoare. Luat în ansamblu, portretul astfel obținut este terifiant, îngrozitor, reprezentând opusul imaginii perfecte, paradisiace de până atunci. O astfel de ființă nu poate fi aceeași cu cea pentru care poetul făcuse o pasiune mistuitoare. El nu mai este un eu cartezian, stabil, ci un fel de cameră care filmează scenariile scrise de alții – aici, el vede portretul atribuit de vrăjitoare fetei.

Personajul narator resimte șocul metamorfozei, realitatea și raționalitatea fiind înlocuite la nivel psihologic cu o cauzalitate imaginară și logic inacceptabilă. Fiind o persoană deloc înclinată spre recunoașterea forțelor magice, întâmplarea trăită l-a transformat: personalitatea lui s-a divizat între mentalitatea care pledează pentru existența forțelor spirituale acționând în univers și mentalitatea care recunoaște realitatea acestor forțe - un teren conflictual între voințe contradictorii.

El e gata să admită prezența unor forțe supranaturale pe care nu le poate controla, acestea primind consistență și manifestându-se în plan material, vizibil. Astfel este perceptibilă o evoluție periculoasă și nocivă a evenimentelor, ascunsă la început sub o aparență logică, creând impresia unui contact direct cu fenomenul psihic, accesibil numai celui care îl trăiește. Sugestia terifiantă a interferenței lumii reale cu aceea a forțelor malefice operează prin modul în care se încearcă explicația rațională a evenimentelor stranii, confuzia căpătând amploare cu cât efortul de căutare a adevărului, a logicii, este mai obstinat.

Lumea reală se interferează cu aceea a forțelor

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

malefice, starea de confuzie provocată de evenimente și fapte stranii fiind amplificată proporțional odată cu efortul de căutare a adevărului și a explicațiilor logice; aparențele se dovedesc a fi înșelătoare. Trauma psihică va continua să îl urmărească de-a lungul existenței. Care este adevărata înfățișare a femeii? Ar putea fi doar efectul autosugestiei induse prin hipnoză? Este iubirea sau dragostea o vrajă, o percepție deformată de fluxul emis de celălalt?

„Vraja? E destul ca printr-o practică oarecare – și aici e farmecul – pe lungimea de undă a vibrației tale, să se adapteze unda unei alte voințe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se și înscăuneze. Ce e, la urma urmei, sugestia? hipnotismul? O luptă între vibrațiile a două voințe adverse.” (Voiculescu, 1998: 193).

Vizualizarea imaginară a obiectului dorinței, a impulsului carnal, sub forme dintre cele mai grotești este impus călugărilor, sub forma unui exercițiu spiritual, spre îndepărtarea ispitei, în orice formă ar apărea. La acest exercițiu al revelației postapocaliptice a formei pure, descărnate, se supune și iubirea lui Baudelaire, ilustrat în poezia *Une Charogne (Un stârv)*:

„Oui! telle vous serez, ô, la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez sous l' herbe et les floraisons
grasses,
Moisir parmi les ossements.
Alors, ô, ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!” (Baudelaire, 2011: 55).

[„Da! asa vei ajunge și tu, o, regina grațiilor,
După ultima împărtașanie,
Când vei merge sub iarbă și vegetația abundentă,
Să putrezești printre oseminte.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Atunci, o, frumusețea mea! spune viermilor
Care te vor săruta mușcând din tine,
Că eu am păstrat forma și esența divină
A iubirilor mele descompuse!”]

Omniprezent în folclorul românesc, motivul strigoiului este des întâlnit în literatură, atât în cea universală, cât și în literatura română. Domnișoara Christina, personajul din nuvela lui Mircea Eliade, o variantă modernă a poveștilor cu strigoi, pare un avatar al domnișoarei Havisham din romanul *Marile speranțe* de Charles Dickens, mai ales că, dincolo de obsesia erotică la care se reduce personalitatea celor două personaje degenerate, se instaurează vidul, destinul lor fiind simptomatic pentru dispariția clasei sociale din care fac parte (aristocrația, respectiv, boierimea).

Singura diferență constă în faptul că personajul eliadesc, asemeni Luceafărului eminescian, o proiecție terestră, încearcă să depășească granița dintre tărâmul tenebrelor, agățându-se cu disperare de lumea celor vii, iubind un muritor, pe când eroina lui Charles Dickens trăiește în lumea reală a oamenilor. Cele două ipostaze feminine sunt prezentate într-un mod spectralizat, sub forma unor apariții fantomatice sau a unor prezente înfricoșătoare și nefirești, una stârnind pasiuni devastatoare, intense și distructive, iraționalitate și groază în jur, cealaltă, expresie a tristeții, jelind iubirea neîmplinită în urmă cu zeci de ani, purtând cu sine povara abandonului, fiind părăsită la altar în ziua nunții.

Povestirea lui Vasile Voiculescu nu se concentrează în jurul evenimentelor și situațiilor, ci asupra modului de percepție a personajului feminin de către personajele masculine. Psihicul personajelor marcate de experiențe neobișnuite este descris ca un proces de resimbolizare a ființei. Autorul alege să se concentreze pe perspectiva

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

personajelor masculine atât asupra personajului feminin, cât și a schimbării modului în care cititorii percep povestea, ca urmare a idealurilor culturale ale aceluși timp sau a dinamicii relațiilor dintre sexe.

Tema resimbolizării evidențiază atât transformările psihologice profunde prin care trece personajul masculin al povestirii, în fața unor evenimente și experiențe excepționale, cât și modul în care aceste transformări influențează percepția personajului feminin și interacțiunea cu acesta.

Referințe:

Baudelaire, C. (2011). *Florile răului [The flowers of evil]*. Traducere, cronologie, note și comentarii de C.D. Zeletin, Ediția a III-a. Bârlad: Sfera

Craia, S. (1999). *Îngeri, demoni și muieri [Angels, Demons and Women]*. București: Univers Enciclopedic

Freud, S. (2002). *Civilization and Its Discontents*. London: Penguin Books, [1930].

Ganciu, M.E. (2013). *Vasile Voiculescu și riscurile experienței mistice [Vasile Voiculescu and the risks of mystical experience]*. Cluj: Limes Epifania

Hedeșan, O. (1998). *Șapte eseuri despre strigoi [Seven Essays on the Undead]*. Timișoara: Marineasa

Postelnicu, Gh. (2012). *Viața și opera lui Vasile Voiculescu [Vasile Voiculescu's life and works]*. București: EuroPress Group

Tupan, M.-A. (2009). *Modernismul și psihologia [Modernism and Psychology]*. București: Academia Română

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

James, W. *The Principles of Psychology*, Vol. II, p. 202, Etext Conversion Project - Nalanda Digital Library. Disponibil pe http://library.manipaldubai.com/DL/the_principles_of_psychology_vol_II.pdf accesat la 20.07.2020.

Zaharia-Filipaș, E. (1980). *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu* [Introduction to Vasile Voiculescu's works]. București: Minerva

~~~~~  
**Iuliana PĂUNESCU**. PhD student at the University 1 Decembrie 1918 in Alba Iulia, the Philology Doctoral School. She graduated from “Lucian Blaga” University of Sibiu. She is a teacher of English at “Regina Maria” National Pedagogical College, Deva, with several important responsibilities in the pre-university field. During the last years, she has published several articles in specialized periodicals and participated in international conferences. She is author of auxiliaries for teaching English, and a keen researcher in Romanian fantasy literature, especially in Vasile Voiculescu’s Stories.



# INNER AND OUTER SPACES AND THE CREATION OF IDENTITY IN VIRGINIA WOOLF'S *JACOB'S ROOM*, *MRS. DALLOWAY*, AND *THE YEARS*<sup>1</sup>

Ana-Blanca CIOCOI-POP<sup>2</sup>

“Lucian Blaga” University of Sibiu

E-mail: anablanca.ciocoipop@ulbisibiu.ro

## **Abstract:**

*Space plays an important part in all of Virginia Woolf's writings, whether we are speaking about her novelistic output or her essays. Space becomes an interstitial realm between modernity and tradition. Solitude, privacy, become the key ingredients of successful artistic creation, with creativity being described as a privilege of the solitary, of those capable, and allowed, to function outside the pressure of larger social groups or even outside the close family circle. Space is never just space in Woolf's novels – instead it becomes an engine that drives creativity, identity, and one could almost argue that space becomes a deeply political reality in all of her writings. Nowhere is this more evident than in her urban novels, where the cityscape takes on various roles and functions. Space in her fiction is both external and internal, with the two being in constant interaction. Whether we are speaking about the distinction between male and female spaces, spaces meant for creation and spaces meant for work, shared or individual spaces, real or imaginary borders, movement across such borders, mental and internal spaces, space always fulfils important narrative and metaphorical functions in Woolf's texts.*

*In the present paper we will try to relate Virginia Woolf's creation of urban landscapes to several theories regarding the creation of space*

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<sup>2</sup> <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211601376>

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*identity from the field of architecture, urban design and renewal, and political studies. Thereby we will attempt to prove that the creation of space equals the creation of identity across the wide spectrum of meaning of the term. Public and private spaces become antithetic, with the public realm mirroring the established cultural and social stereotypes, whereas private spaces are associated with artistic creativity and individual freedom. Public spaces, being the spaces of established social norms, are usually “male” spaces, whereas private ones are perceived as predominantly “female”. Because of this “male”, “traditional” component, urban public spaces are described in distinctive ways which will be analyzed in the novels “Jacob’s Room”, “Mrs. Dalloway”, and “The Years”.*

**Keywords:** Virginia Woolf; space; modernity; identity; politics of space; public space; private space.

### **1. A space of one’s own**

Space plays a vital role in all of Virginia Woolf’s writings, whether we are speaking about her novels or her essays, becoming an interstitial realm between modernity and tradition. In her essay *A Room of One’s Own* (1929), the writer established a connection between the ability and the privilege of artistic creation and the presence of a personal space. Solitude, privacy, thus become the key ingredients of successful artistic creation, with creativity being described as a privilege of the solitary, of those capable, and allowed, to function outside the pressure of larger social groups or even outside the close family circle. Space is never just space in Woolf’s novels – instead it becomes an engine that drives creativity, identity, and one could almost argue that space becomes a deeply political reality in all of her writings. Nowhere is this more evident than in her urban novels, where the cityscape takes on various roles and functions. Space in her fiction is both external and internal, with the two being in constant interaction. Whether we are speaking about the distinction between male and female

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

spaces, spaces meant for creation and spaces meant for work, shared or individual spaces, real or imaginary borders, movement across such borders, mental and internal spaces, space always fulfils important narrative and metaphorical functions in the female writer's texts.

In what follows we will try to relate Virginia Woolf's creation of urban landscapes to several theories regarding the creation of space identity from the field of architecture, urban design and renewal, and political studies. Thereby we will attempt to prove that the creation of space equals the creation of identity across the wide spectrum of meaning of the term. How space is socially constructed, usually through the reinforcement of gender and political stereotypes, was one of Woolf's chief preoccupations and central to her overall feminist ideal of deconstructing patriarchal and imperial values. Public and private spaces thus become antithetic, with the public realm mirroring the established cultural and social stereotypes, whereas private spaces are associated with artistic creativity and individual freedom. Public spaces, being the spaces of established social norms, are usually "male" spaces, whereas private ones are perceived as predominantly "female". Because of this "male", "traditional" component, urban public spaces are described in distinctive ways which will be analyzed in the novels *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, and *The Years*.

Our arguments regarding Woolf's fictional creation of space will be backed up by three theoretical texts from the sphere of urban design, architecture, and political studies: Doina Petrescu and Kim Trogal's *The Social (Re)Production of Architecture*, Sadeq Rahimi's *Meaning, Madness and Political Subjectivity* and Henri Lefebvre's *The Production of Space*. In relating the three aforementioned texts to Woolf's works of fiction, we attempt to showcase the manner in which space in the female writer's novels is always

politicized and takes on the role of creating or destroying identity.

## **2. The creation of architectural as individual space in *Jacob's Room* (1922)**

In *The Social (Re)Production of Architecture*, Doina Petrescu and Kim Trogal hold that we inhabit an era of post-capitalism, an era which is confronted with an unprecedented crisis of production and re-production alike<sup>3</sup>, mainly due to changes in climate which affect the very groundwork on which the production of objects necessary for life is based. In times of policies based on austerity, of growing unemployment and mass migration, re-production, or the manner in which we manage to sustain the existence of the world and by extension our own existence, have become pressing questions giving rise to complex political and ideological conflicts. We are going through obvious times of transition, but precisely what we are transitioning into is still unclear, and perspectives are rather sombre. In his *PostCapitalism*, Paul Mason argues that if we wish to salvage neo-liberalism, a necessary prerequisite is the death of democracy (Mason, 2007: x-xx). The implications of this statement are serious in all domains and from all sorts of existential perspectives. Mason's perspective points towards the necessity of a more powerful standardization than the one we can already observe. We should, however, look upon such statements with some scepticism. The present-day world is in decline precisely because of its excessive standardization, the only solution for this being the return to a greater degree of democratization. Analyzing the statements made by Mason, Petrescu and Trogal opine that there is an imperative need of change, of identifying new forms of organization and existence. This also implies

---

<sup>3</sup> See also Mason, 2007 *PostCapitalism*, or Rifkin, 1996 *The End of Work*.



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

the creation of new collective policies, value systems and plans for action, as part of which notions such as space and architecture must play a central role. The two authors hold that such changes are already visible under the form of grass-root movements which give rise to new typologies of reproduction, from the agriculture practiced by micro-communities to common action on issues of energy supplies, water consumption or environmental issues, all of these representing a new way of life taking shape before our very eyes. The main idea consequently expressed by Petrescu and Trogal is that space can and should be actively created by humans, as well as re-imagined and re-designed. Space both creates and reflects identity. Especially in cases when identity is diluted or questioned, space can help build, or rebuild it.

This is also the case in Woolf's novel *Jacob's Room* (1922), where the main protagonist fails to gain a definitive shape, dissolving into a sea of ambiguity and lack of identity. Maxwell Bodenheimer argues that in the novel „the commonplace details and motives of ordinary people are divided and subdivided until they form a series of atoms, and the author's speculations upon these atoms have the volubility of conversation in a drawing-room” (Bodenheimer, 2007: 222). This almost elemental dissolution into atoms corresponds to a dissolution of outer into inner space, which reduces the characters to the status of mere chimeras. The only thing that brings them back into “reality” is the architectural space, the “rooms” they inhabit and move through. Even Woolf's own appraisal of the novel echoes architecture and the almost “airy” nature of the novel's structure, as expressed in the author's *Diaries*: “My doubt is how far it will enclose the human heart—Am I sufficiently mistress of my dialogue to net it there? For I figure that the approach will be entirely different this time: no scaffolding, scarcely a brick to be seen; all crepuscular, but the heart, the

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

passion, humor, everything as bright as fire in the mist” (Oliver Bell, 1982: 13).

*Jacob’s Room*, however, is not only a novel about closed spaces – it is just as much a novel about London, as noted by Robert Todd, who argues that.

The London of *Jacob’s Room* was a young man’s world of hopes, dreams and pleasure, before responsibility is assumed. It was also a young woman’s world, Virginia Woolf’s, after she moved to Bloomsbury in 1904. Living in successive squares in the Bloomsbury area (Gordon, Fitzroy, and Brunswick Squares) and rubbing shoulders with Cambridge-educated talents (a John Maynard Keynes or a Clive Bell), and innovative artists (Roger Fry, Duncan Grant, her sister Vanessa), she slowly became a writer. A decade later in *Jacob’s Room* she offered her fictional version of that era, a homage to an earlier London of hope and pleasure, of culture and adventure, and to places she knew well in a city she loved, conveyed imaginatively through Jacob Flanders’s life – a life abruptly ended by war. (Todd, 2016)

As early as the first pages of the novel, space appears as dissolved and unstable, setting the time for the subsequent quest for rebuilding and reshaping it: ““So of course,” wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, “there was nothing for it but to leave.” Slowly welling from the point of her gold nib, pale blue ink dissolved the full stop; for their her pen stuck; her eyes fixed, and tears slowly filled them. The entire bay quivered; the lighthouse wobbled; and she had the illusion that the mast of Mr. Connor’s little yacht was bending like a wax candle in the sun” (Woolf, 2007: 3). In the midst of this sea of dissolution the only element holding space, and identity,

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

together is, as the novel's title suggests, the room, the individual, private space. Architectural space becomes a symbol of how built spaces (rooms, walls, doors, etc.) work to both separate people from each other and bring them together. They are simultaneously elements of public and private space, of intimacy and the lack thereof, and thereby they can help or hinder the proper understanding of those who surround us. This is perfectly epitomized by the unreliable narrator Woolf employs, who is often incapable of properly understanding Jacob (or, to put it in a more symbolic way, to gain access to "his room"), thus pointing to the painfully limited understanding one can have of one's fellow beings. Jacob is shown as permanently fluctuating between public and private spaces, between his academic life and personal desires, between hetero- and homosexuality, the result being a hard to grasp identity that mirrors the wobbling lighthouse and the bending mast previously mentioned (both obvious symbols of patriarchy and the male-dominated societal model). As Jacob is followed through the meanders of his official academic relationships with his male colleagues and his apparent homoerotic desires, through his subsequent self-exploration prompted by his trip to Greece, and finally his death, it becomes clear that what Woolf aims to construct in this novel is a fluid space, which embodies the essential unknowability of all human beings. The novel thus documents the many empty spaces that exist between the individuals who make up society. This is also perfectly illustrated by the novel's opening pages which we have previously referred to: in the opening lines, Jacob's mother is writing a letter to her lover Captain Barfoot, pondering on the distance between Cornwall and Scarborough. The inherent discussion of spatial distance versus emotional proximity will become a leitmotif of the entire subsequent narration. In the same opening passages, another character, Mrs. Jarvis,

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

symbolically connects marriage and widowhood to the concept of space: “marriage is a fortress and widows stray solitary in the open fields, picking up stones, gleaning a few golden straws” (Woolf, 2007: 3). Architectural terminology (“fortress”) serves here to differentiate civilization, organized patriarchal society, from the perceived perils of raw, unprotected survival (“open fields”). Another symbolic distinction with architectural undertones here is the one between stones and straws, again pointing to the perceived safety of built environment versus nature, of organized societal structures versus anarchy. The fact that both Jacob and his mother are portrayed in the opening pages of the novel as not only away from the security of their (built) home, but also in a natural setting made up of sands and sea waves (both obvious symbols of instability and uncertainty) is telling of the elements which will make up the remainder of the narration. Lacking both a physical and an emotional home, Jacob will spend his life searching for a security and stability which will remain forever out of his reach. In the same scene, child-Jacob finds a crab coming out from underneath a rock and traps it in his bucket. This symbolically loaded scene prefigures the novel’s idea that architectural, built, closed spaces offer at least a relative security, while the openness of the societal jungle can only bring about destruction and ultimately death. The crab leaves its natural closed space and is trapped in an “unnatural” one, the child’s bucket. Similarly, as we go through life, leaving the security of our childhood homes, we become engulfed in other people’s “spaces”, in their expectations, ideas and requirements, which are suffocating and nauseating.

Another important architectural landmark in the novel is Jacob’s childhood room, that proves to be just as unstable as the sands he is initially pictured walking on. The room is not tight, closed, it does not provide a feeling

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

of safety and security: the wind coming from the outside “stirred the cloth on the chest of drawers”, while the curtains “let in a little light, so that the sharp edge of the chest of drawers was visible, running straight up, until a white shape bulged out; a silver streak showed in the looking glass” (Woolf, 2007: 8). Both Jacob and his brother perceive the home as unsafe: they constantly hear water gurgling and running down its windows and walls. Their house is not a home, it is not shielding them from the outside, open space. Consequently, the lack of a properly connoted architectural space leads to the two boys’ feeling as “widowed” as their mother, helplessly wandering the fields of uncertainty and lack of identity. The theme of enclosure thus surfaces again here, recalling the image of the trapped crab: while no enclosure results in threat and helplessness, too much or the wrong type of enclosure ends up suffocating and killing identity. The crab perfectly symbolizes Jacob’s own development in the novel: trying simultaneously to gain the security of a closed space and to escape the narrow spaces others have confined him to, as well as his own “shell” he most often retrieves to when overwhelmed by the outside world, Jacob ironically ends up being killed by a real-life shell on a battlefield. We can thus notice the leitmotif of too much versus not enough enclosure (individual space) running like a red thread throughout the entire novel.

Last but not least, the rooms Jacob inhabits at Cambridge are also symbolical and stand for the opinions and discussions others have of him throughout the novel. Jacob becomes trapped in the room’s others create for him, a symbolical reiteration of the crab trapped in the bucket image in the novel’s opening pages. This reality is expressed also during the train trip Jacob takes from his home to Cambridge, where he sits opposite an elderly lady: “Nobody sees anyone as he is, let alone an elderly

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

lady sitting opposite a strange young man in a railway carriage. They see a whole—they see all sorts of things—they see themselves” (Woolf, 2007: 36). This passage sets the tone for the subsequent discussion of Jacob’s life as a young adult, and of his many failed human relationships, which are the result of people trying to cram him into their own narrow drawers of perception and expectations. The conclusion of the novel is thus that one can never escape the confinement of the spaces created by the others’ perception, and that true identity remains essentially unknowable and unexplorable. Architectural space clashes with individual/emotional space in *Jacob’s Room*, showcasing the eternal conflict between certainty and uncertainty, identity and conformity, safety, and the lack thereof.

**3. Spatial schizophrenia and the oscillation  
between public and private in *Mrs. Dalloway* (1925)**

What happens when the inhabitant of a space no longer identifies him- or herself with that space? Or when cultural, social, political, affective discrepancies start to surface, creating a gap between our own inner world and the external one? Can one in this case speak about a certain type of schizophrenia, of a process of disrupting identity? Let us commence our interpretative journey in this sense by referring to one of the statements made by Sadeq Rahimi in *Meaning, Madness and Political Subjectivity*:

Schizophrenia psychosis, in other words, is generally identified with an alteration of associative patterns and meaning systems – an alteration of such depth that it affects not simply the individual’s interpretation of the external world but indeed his or her very sense of selfhood and being in the world. Such ‘associative’ level of impact can be observed in the fact, for instance, that in schizophrenia two basic and intensely related

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

aspects of the 'mind' are commonly altered: the sense of self and self-identity and the sense of meaning or 'reality' we normally conceive to lie 'outside' the self. (Rahimi, 2016: 29)

Schizophrenia is defined by Rahimi as a cataclysmic change within the individual's consciousness in what associate patterns and systems of significance are concerned, with these changes impacting not only the individual's perception of the outside world, but also, and perhaps primarily, the individual perception of the self and the perception of the positioning of the individual in the outside world. Self-perception and identity are thus inevitably dependent on that "reality" which we usually perceive as existing outside our own self. In short, and to put in less medical terms, what and who we are is inextricably linked to that which exists or is located outside of ourselves. This reasoning is of central importance for the understanding of the impact that spaces bereft of identity and coherence have on both the individual and the collective consciousness and imaginary. The one who will inhabit a space is the one who will transform that space into a "place", who will confer an identity to it, which has to be aligned with the one of the individuals whose home it is. If this does not happen, the effect can be one of cultural schizophrenia, of a splitting of identity in an internal and external sense. In the case of profoundly impersonal spaces, the inherently human desire for identity and diversity will always be in conflict with the impersonal nature and the triviality of the inhabited space, which is often projected (especially in case of public spaces) so as to annihilate any trace of individuality. When the individual is imprisoned in such a space, what results is an internal conflict, which may be individual in nature at first, but will most probably become collective in time, gradually extending to the entire

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

community. A community that does not identify with the space it inhabits, and whose identity does not align with the one of this space, will be schizophrenic from a cultural, social and political point of view.

Culture can be described as the combination of values, creeds, symbolical systems, schemes and any other elements which make up the common heritage of a group of individuals who internalize and pass on this heritage within a community by means of social interactions (Yilmaz, 2006: 140). Cultural landscapes reflect such interactions among individuals and their natural habitat along temporal and spatial axes. This is a highly complex phenomenon that creates tangible and intangible realities. The intangible component, which is not connected to the characteristics of physical space, arises out of ideas and interactions that have a major impact on the perception and structure of space. Cultural spaces are always the reflection of the cultures that they arose out of. Thus, culture creates a complex network of rules and traditions reflected in people's ways of life general human attitudes, perceptions, but also in the spaces that particular culture creates.

Coming back to the definition of schizophrenia formulated by Rahimi and perceived as a lack of concordance between inner and outer reality. Starting out from this reasoning we can state that generally identification implies perceiving one's surroundings as being entirely significant. Identification on a general human level means significant relation with the space one inhabits, which is made up of a multitude of sensations and effects. In other words, the spatial elements surrounding the individual become objects of the human identification process as they encompass elements of essential significance, providing structure and stability to the surrounding world. People own the world through identification (Yilmaz, 2006: 141), and by means of this process of identification human



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

identity itself is created. The theory of identification is based on the internalization of perceived significations and of one's surrounding environment. Even if the outside world represents a tangible reality, it must be understood and interpreted, and even if humans are part of this world, they must nevertheless envisage their own space and determine their place inside it. When humans are no longer capable of finding their place in the world, schizophrenia appears, be it medical, social, or cultural.

In Woolf's *Mrs. Dalloway* (1925), modernity is the disruptive element which contributes to spatial dissolution and the consequent dissolution of the self. Telling the story of its protagonist, Clarissa Dalloway, and her space-time journey through a changing London over the course of 24 hours, Woolf seeks the opportunity to impart an impression of a world hurrying and hustling towards modernity, transforming everything in its path. Clarissa's journey is essential the journey of modern man, desperately trying to cling to some sense of stability in an ocean of change. In *Mrs. Dalloway* this point of stability is provided by the Big Ben, a landmark which has remained unchanged, a symbol of traditional male public spaces, of tradition and heritage in an ever-changing world. The image (and acoustic) of the Big Ben appears in the novel whenever it is necessary to bring the characters back into the "real" space, to transport them from the land of their reveries to the concrete realm, to the here and now. It acts like a lighthouse guiding the protagonists back from the personal to the public space. Other elements which serve the same function are the noises of cars and planes, and basically all technological aspects of the modern world: they create a public space which aims to counterbalance the private, individual one, and even to annihilate it. The noise of the modern world is inescapable – and by extension so is the public sphere, as much as one would like to retreat into a private realm. The public, male

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

element always ends up disrupting the private, predominantly female one.

Modernity is gaining more and more ground in England and the world, with space suffering dramatic transformations: planes and cars change the face of transportation and thus also of the surrounding space. Just as the new modern elements change external space, Woolf's experiments with form change the shape of the novel. In this sense, the frequent flashbacks and the use of memory create an inner, personal space-time, which both disrupts and splits the narration, and raises questions regarding the existence of „real” spaces. It is quite obvious that in *Mrs. Dalloway*, inner space is perceived as being more “real” than the external one, to which the characters have to be violently returned by means of noises and other distractions. Along the spatial axis, time also suffers important and obvious transformations and disruptions. Traditional time measurement in seconds, minutes, hours and years is replaced by the fluidity of internal space-time, where huge leaps can be undertaken at ease, making a 24-hour time span seem like a century. From this perspective, little is happening within the 24 hour “real” time span the novel covers – however, from the point of view of internal space-time, a degree of complexity is reached that challenges our traditional understanding of spatial and temporal coordinates. The few real-life happenings which do occur in the 24-hour time span serve the role of grounding the narrative in the mundane and of offering a sense of stability and certainty, moving the characters back and forth between interior and exterior spaces and places.

The individual isolation typical for modern man, his island-like existence, is broken in *Mrs. Dalloway* by means of the so-called “tunnelling process” that Woolf talked about in a diary entry from 1923, two years prior to the publication of the novel. In this diary entry she speaks

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

about creating cave-like structures behind her characters (“beautiful caves”), which connect with each other and reveal themselves at a certain point in the narration (Oliver Bell, 1982: 60). Nowhere is this technique more obvious than in *Mrs. Dalloway*, where the aforementioned caves are represented by the protagonists’ past lives, which connect them both to the present and to their fellow protagonists, in a network of spatial and temporal pathways. The individual caves end up intertwining and leading the protagonists into the same impersonal public space, where even speech is homogenized by means of its uninterrupted flow. Each character has his own personal timeline, and thus his own personal space – however, the modern chaos ultimately brings all of them together into a shared (public) space. Their common heritage (also a part of the public space they collectively inhabit) is yet another element that brings them together: they all recite from Shakespeare, thus creating those pathways linking each of their personal “caves” with those of the others, thereby creating a shared space-time. The cave-technique allows the writer to connect inner and outer spaces, while memory acts as a link between the past and the present. Finally, all pathways meet in the central space-time event represented by the party.

Memory is the shared element which brings the characters together in a common, real-life space. For example, the pistol shot heard in the street startles Clarissa and Septimus, who is a war veteran and is suddenly returned to his own personal place of trauma by the sound of the gun being fired. The two characters who run parallel in the novel, like two lines that never meet, are brought together by this shared experience, which places both of them on the same spatial axis: a place of fear, anguish, and trauma – characteristic of modern man’s existence: “The violent explosion which made Mrs Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologize came from a motor car...

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very greatest importance against the dove-grey upholstery... Septimus Warren Smith ... found himself unable to pass” (Woolf, 1996: 11). The same real-life event triggers the description of the two separate individual spaces the characters belong to. In the end of the novel however, all personal spaces (caves) converge into the shared public space represented by the party. Clarissa is introduced to the news of Septimus’ death by suicide, making the shared public space diverge again into personal, individual universes which do not touch. When she hears about the sad news, her first reaction is to retreat to another room, away from the other revelers – again, a shift away from exterior to interior space. We find an echo here of the ideas expressed in *A Room of One’s Own*: that in the truly important moments of introspection in life, one needs personal space. However, in the end the sound of the Big Ben pulls things yet again into the sphere of the public, established world order. The individual “cave” dissolves and life is forced back into the shared space of modern chaos. The only one able to escape this wicked circle is Septimus, who retreats for eternity into his personal space, from which he can never be brought back. His decision most probably mirrors Woolf’s own one, and by linking it to the ideas expressed in *A Room of One’s Own*, we might argue that death is seen as the only escape from a public, shared space which can only bring about turmoil and suffering. To return to Rahimi’s statements discussed in the opening of this section, cultural schizophrenia, and the state of being constantly torn between the inner and outer space can only be avoided by death. We find an echo here of the same idea expressed also in *Jacob’s Room*, where the main protagonist has to die in order to escape both the shell of his own inner confinement, and the one of societal expectations.

#### 4. Social and national spaces in *The Years* (1937)

As noted by Henri Lefebvre in his seminal work *The Production of Space* (1974), published several years after *The Years*, but echoing in a theoretical manner many of the ideas expressed by Woolf in her novel, the idea of representing space as immobile is partially indebted to the thinking of Kant, who defined space simultaneously as a primordial void which gains sense and meaning through human activity, and as a concrete, “real” object (Lefebvre, 1991: 2-3). By contrast, Lefebvre introduced an entirely different approach, stating that space is culturally and historically created and built and that it is consequently characterized by a profound ideological dimension. Lefebvre claimed that space is a social product and that “any space implies, contains, and dissimulates social relationships” (Lefebvre, 1991: 82-83). One direct consequence of this is that in capitalist societies space is almost always perceived as “owned” by someone, whether we are referring to private or public spaces. Echoing the same reasoning, Shields noted that “a privatized notion of space anchors the understanding of property” (Shields, 2004: 210). What follows if we are to accept this reasoning is that all spaces are simultaneously public and private, as they are both owned by their individual proprietor and collectively owned by the social group they belong to. A similar idea is echoed by the statements of Julie Solomon, who argues that in Woolf’s writings “the room serves as a potent political metaphor for women because it concretizes visually, tactily the politicization of the personal and the personalization of the political” (Solomon, 1989: 331-2).

*The Years* follows Woolf’s literary obsession with the distinction and delimitation between public and private spaces, thematizing the complex relationships between the microcosm of the family and the wider social context of the British nation. It is maybe Woolf’s novel that focuses most

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

on the vital importance of public spaces in creating human identity. While, as we have previously seen, *Jacob's Room* focuses almost exclusively on private space as a creator of the sense of security and belonging, and *Mrs. Dalloway* traces the constant movement between inner and outer spaces, but with an obvious preference for the inner realm, *The Years* marks a shift in authorial and narrative perspective, choosing to focus on public spaces as a sine qua non element in human identity construction. Thematically, the novel centres around the manifold political and social transformations characterizing the England of the late 1880s to the mid-1930s, following the destinies of the Pargiters, a family who witnesses and is directly affected by the cultural transformations paving the way from Victorianism to modernity. The novel is, as one would expect of Woolf's writings, focusing on the movement of middle-class women out of the restrictive, oppressive environment and enclosures of their private homes towards the public sphere, while simultaneously discussing and analyzing the political and social dissolution of Britain as a world power, and the subsequent creation of new possible British identities that can embody differences in race, class and gender. We could thus argue that *The Years* follows the shift in the public realm brought about by the series of shifts in the private worlds of individuals, which end up changing the bigger picture and creating a "new world." The focus in this novel is on the private space's effect(s) on the public space and the on the ways in which the public/ social can be transformed by the private/ individual. Being one of the novels produced towards the end of Woolf's career, it can be regarded as one of the most complex treatments of the theme of social space and of the critique thereof.

Snaith and Whitworth note that "Woolf's fictional and non-fictional writing is consistently concerned with the politics of spaces: national spaces, civic spaces, private spaces

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

... The psychology of space resonates through her autobiographical writing, from the claustrophobic, Victorian rooms ..., heavy with tangled emotions, to ... airy, liberating rooms ... While private, domestic space, the woman's room, is at the hub of her feminist politics, it is from this room that she became one of the key writers of urban modernity" (Snaith and Whitworth, 2007: 1). What is obvious in this remark is that for Woolf space was always political and politicized, apart from being marked by the constant shifting duality between public and private. This aspect is also noted by Evans, who speaks about the two central themes in *The Years*: firstly, the depiction of indoor/outdoor spaces as an essential dichotomy; and secondly the creation of complex social relationships which are inextricably linked to the existence of an urban space (Evans, 2006: 112). Woolf looks upon urban landscapes as centres providing women with "a vehicle for thought, contrasting the freedom women experience in the city streets with the constraints of domestic life" (Evans, 2006: 113). Thus, according to Evans, "(the novel) links the politics of home and nation through its exploration of the interconnections of space, gender, and the social system" (Evans, 2006: 112).

In the novel, the Pargiters move from single family houses to flats. The move bears not only spatial, but also symbolical significances. It is a move from the internal, individual, towards a more shared, public type of space, from individualism towards a new, shared, type of nationalism, that can encompass various seemingly divergent identities. We also have to bear in mind here that while working on the novel, Woolf thought of alternative titles for it, like *Here and Now* and *Other People's Houses*, which is further proof for the author's profound preoccupation with space, place, and space-time. The novel's two main female protagonists, Eleanor Pargiter and Kitty Malone, are always moving through spaces and places which are always politically

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

connoted. Changes in space-time are thus traced not only inside the family, but also in the external, public space. When the novel opens, we are introduced to the two fractions of the Pargiter family, depicted (also) according to their places of residence: one fraction resides in Abercorn Terrace, while the second lives in the fashionable and glamorous Westminster. Thus, from the very beginning space is used as a tool to signal and symbolize social status, social separation and social identity. Private and public spaces do not intersect, moreover, they exclude each other. Further on in the novel, when the family moves from the single house to the flat living model, Woolf suggests that space is fluid and can change in order to accommodate the ever-changing plethora of human identities. Space is therefore no longer something fixed and predetermined, but something produced – consequently, changes in space reflect changes in the individual and social realms. Ultimately, changes in individual spaces bring about change on a national level.

In the novel's opening pages, we are introduced to the Pargiter daughters caught up in their daily monotonous routine of boiling water in order to make tea. Space here is individual, domestic, reclusive, and isolating, symbolizing traditional patriarchal family values. While women are confined to their homes, men enjoy the privilege of experiencing external space. Nowhere is this more evident than in the passage where Eleanor writes a letter to her brother Edward, a letter which is then taken outside to the mailbox not by her, but by her other brother, Morris. The only thing Eleanor does in this scene is to walk with Morris until the house door and to hold it open for him. Women are thus portrayed as standing at the threshold between the two spaces (private and public), an image will be recurrent throughout the entire novel. Peach argues that Woolf's main concern was to showcase "the way in which the material



**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

parameters of people's lives and their individual psychologies are ... concentrated and interleaved in the spaces in which they live" (Peach, 2007: 68). The only time Eleanor is allowed to leave the relative safety of her home is to make a charitable visit to the poor at Canning Place. Returning from her outing, "so many different things were going on in her head at the same time: Canning Place; Abercorn Terrace; this room; that room" (Woolf, 2008: 29). We witness here a first frail attempt at leaving individual spaces and moving towards a more vast, inclusive space, which can provide a better, more complex understanding of life and of one's own identity. Eleanor is forced to confront her own secure middle-class home to the lodgings of the impoverished. Thus, she is forced to acknowledge the existence of other private spaces very different from her own, which also contribute to the creation of a vast public space.

Entering public space thus equals knowledge and a more profound understanding of life and of others. This is why when Colonel Pargiter finds out about Eleanor's "escapade", he is most displeased, the image chosen by Woolf to express this bearing architectural undertone: he is angrily stirring the sugar in his tea as if attempting to "demolish it" (Woolf, 2008: 13). Later on in the novel, the extension from private to public space becomes much more complex, largely due to the availability of technological advancements, which make it easier for Eleanor to move through London. She is shown moving from one place to another, and at some point, we are even told that she felt "herself expand ... It was as if something had broken loose – in her, in the world" (Woolf, 2008: 105). Not surprisingly, in the chapter focusing on the year 1911, after Colonel Pargiter's death, the middle-class home is up for sale, while Eleanor is pictured traveling to Greece, Spain and Italy. In the same section of the novel the reader is told that Eleanor refuses to purchase a home, and instead imagines a life that looks like a

**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

boat floating on waters or a train-trip: “a ship padding softly through the waves; of a train swinging from side to side down a railway line” (Woolf, 2008: 202). Spatial mobility thus comes to symbolize the possibility of social and cultural change and the fluidity of identity. Another woman character in the novel who experiences this movement from the confinement of the private to the relative freedom of the public sphere is Kitty, who manages to escape her duties at the Lodge by visiting the house of her teacher, Miss Craddock, or the one of her less affluent friend Nelly Robson. The two female spaces she visits are much more open and fluid than the strict patriarchal structure of the male-dominated Lodge. Even later on in the novel when Kitty becomes Lady Lasswade, her dislike of traditional, patriarchal spaces is just as evident in her preference of her countryside home to the lavish London parties she is compelled to organize. Her countryside estate is the only space that offers her a sense of stability and identity. A very important element that contributes to this feeling of security is the one of ownership, as stated earlier on in this section. Kitty feels safe at her Northern estate because she is “on her own land now” (Woolf, 2008: 261). Even the elements of the surrounding nature are in their turn defined by ownership, an aspect suggested by their names: Keepers’ Path, Lovers’ Walk, Ladies’ Mile, etc. Ultimately, however, the sense of ownership producing an apparent feeling of security is shattered when Kitty realizes that “All passes, all changes, she thought, as she climbed up the little path between the trees. Nothing of this place belonged to her; her son would inherit; his wife would walk here after her” (Woolf, 2008: 263).

Finally, in the novel’s last chapter, where the remaining Pargiters gather again, the transformation of space becomes more than obvious. Delia, the one who hosts the party that brings the family together, rearranges an old

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

office to be used as a cloakroom. The fluidity of space here mirrors the fluidity of class and gender identities which had been depicted as fixed in the opening chapters, suggesting a more democratic and inclusive view of space. The narrator ends in a cyclical manner, describing Eleanor feeling “as if she were standing on the edge of a precipice” (Woolf, 2008: 404). This image recalls the one in the opening chapter, where the reader witnesses Eleanor standing in the open doorway while her brother takes her letter to the mailbox. This image suggests that even if England has become a more inclusive space, even if the restrictions placed on women by Victorian society are starting to wane, women still occupy interstitial spaces, intermediary realms between here and there, now and then, private and public.

### **5. Conclusions**

The present paper has set out to prove the central role played by space and place in some of Virginia Woolf's major novels of the 20s and 30s: *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, and *The Years*. Interest in questions of space and spatiality in Woolf studies has enjoyed unquestionable continuity and was triggered at least to a certain extent by the modernist studies' overall interest in matters of literary spatiality. Such literary analyses of space in Woolf's work have often focused on issues of domesticity, related to emergence of feminism and a new view on gender identity. Space in Woolf's novels of the 20s and 30s is inextricably connected to wider geographies, with the private and the public spheres constantly intertwining. Space is always political in Woolf's fiction, testifying to her constant preoccupation with issues such as class, gender, or the concept of the nation. The reading of space provided by this paper is based on Woolf's own combination of the manifold meanings of space as physical, emotional, and cultural.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

**References:**

Bell, A., McNeillie, A. (1978). *The Diary of Virginia Woolf*. New York: Harcourt Brace.

Bodenheimer, M. (2007). Underneath the Paint in Jacob's Room. Originally published in *Nation*, 1923. Quoted in *Jacob's Room*. New York: Norton.

Evans, E. F. (2006). Woolf's Exploration of 'The Outer and the Inner': A Spatial Analysis of *The Years*. *Woolf and the Art of Exploration: Selected Papers from the Fifteenth International Conference on Virginia Woolf*. Clemson: Clemson UP. 112-119.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. 1974. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.

Mason, P. (2017). *Postcapitalism: A Guide to Our Future*. New York: Farrar, Straus & Giroux.

Morgenstern, B. (1962). The Self-Conscious Narrator in Jacob's Room. *Modern Fiction Studies*. vol. 18, no. 3. 351-361.

Oliver Bell, A. (1982). *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 4 (1931-35). New York: Harcourt.

Peach, L. (2007). 'Re-reading Sickert's Interiors': Woolf, English Art and the Representation of Domestic Space. *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*. New York: Palgrave. 65-80.

Petrescu, D. (f.a.). Trogal, K. (2017). *The Social (Re)Production of Architecture  
Politics, Values and Actions in Contemporary Practice*. New York: Routledge.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Rahimi, S. (2016). *Meaning, Madness and Political Subjectivity*. New York: Routledge.

Rifkin, J. (1996). *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*. New York: Tarcher.

Sheilds, R. (2004). Henri Lefebvre. *Key Thinkers on Space and Place*. London: Sage, 208-13.

Snaith, A. (2000). 'At Gordon Sq. and Nowhere Else': The Spatial and Social Politics of Bloomsbury. *Virginia Woolf: Turning the Centuries: Selected Papers from the Ninth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace UP. 256-65.

Snaith, A. (2007). *Palgrave Advances in Virginia Woolf Studies*. New York: Palgrave.

Snaith, A. (2000). *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. New York: Palgrave.

Snaith, A., Whitworth, M. (2007). Introduction. *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*. New York: Palgrave. 1-28.

Solomon, J. R. (1989). Staking Ground: The Politics of Space in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* and *Three Guineas*. *Women's Studies* 16. 331-47.

Todd, R.B. (2016). *Virginia Woolf: Jacob's Room*. Literary London Society. <http://literarylondon.org/london-fictions/woolf-jacobs-room-1922/>

Whitworth, M. (2001). Porous Objects: Self, Community, and the Nature of Matter. *Virginia Woolf Out of Bounds: Selected Papers from the Tenth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace UP. 151-56.

Woolf, V. (2012). *A Room of One's Own*. Connecticut: Martino Fine Books.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Woolf, V. (2007). *Jacob's Room*. New York: Norton.

Woolf, V. (1996). *Mrs. Dalloway*. Hertfordshire: Wordsworth.

Woolf, V. (2008), *The Years*. Orlando: Harcourt.

Yilmaz, M. (2006). Architectural identity and local community. *Ekistics*, Vol. 73, No. 436/441, Globalization and Local identity (JANUARY TO DECEMBER 2006). 140-146.

~~~~~  
Ana-Blanca CIOCOI-POP has been a member of the Department of Anglo-American and German Studies at the “Lucian Blaga” University of Sibiu since 2008, teaching courses and seminars in early, Victorian and contemporary British literature, American literature, British and American culture and civilization, as well as English as a foreign language for courses for students outside the field of the Humanities, and an associate lecturer with the “Nicolae Bălcescu” Land Forces Academy of Sibiu since 2022. She was awarded a PhD in Letters in 2008 for a thesis focusing on the constructive skepticism evincible in the works of Franz Kafka, William Golding and Jeffrey Eugenides. She has published extensively in the field of literary, postcolonial, and feminist studies. Among her most recent research interest are geocriticism and translation studies, as well as strategies for teaching English to members of the military.

*Real și imaginar
în basmele românești*

**NUME REALE ȘI NUME IMAGINARE DIN
BASMUL ROMÂNESC.
CONSIDERAȚII ASUPRA NUMELOR
PROVENITE DIN
SFERA APELATIVEI VEGETALE**

**REAL AND IMAGINARY NAMES IN
ROMANIAN FAIRY TALE.
ON NAMES ORIGINATING FROM PLANT
APPELLATION¹**

Cristina-Ileana ILEA (ROGOJINĂ)

Universitatea Ovidius din Constanța/ "Ovidius" University of
Constanța

e-mail: christinailea@yahoo.ro

Abstract:

The paper „Real and Imaginary names in the Romanian fantastic fairy tales. On names originating from plant appellation” proposes the exploration of the anthroponymy of the genre: on the one hand, from the perspective of the onomastic elements that belong to the extralinguistic reality, and on the other hand, from the perspective of the innovations proposed by popular creators regarding the denomination. As we know, literary name research is a complex undertaking in which the reasoning for the creator’s choice of names must be considered. Therefore, we must explore, examine, and treat the "real" names in fairy tales with the same care as the "imaginary" names, which are generally more enticing and attractive to both the reader/listener and the critic.

In this paper, the "real" names are considered from a linguistic perspective, taking also into account their use in the

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

textual source, while the types of "imaginary" name categories contained in the fairy-tale are illustrated in terms of denominator creativity. Our inquiry also discusses the names based on the plant appellation, attempting to show their significance in the fairy-tale structure.

Keywords: character names; folklore; folktale; proper names; anthroponomy.

Introducere

Cercetarea numelor din basmul românesc este un demers complex, care întotdeauna trebuie să aibă în vedere motivațiile din spatele numirii, intențiile artistice ale *denominatorilor* (creatorilor populari care atribuie nume personajelor), modalitatea de formare a numelor proprii literare subordonate specificului literar. Prin urmare, utilizarea *numelor reale* (care aparțin sistemului onomastic general românesc) sau a celor *imaginare* tinde să demonstreze, într-o oarecare măsură, existența unui specific al numelor personajelor de basm.

În basmul românesc nu există însă o demarcație clară între „real” și „imaginar”, adică între ceea ce noi considerăm *nume reale* și *nume imaginare*. Trebuie, în acest sens, să precizăm că, în analizele efectuate am considerat *numele reale* drept numele care aparțin inventarului onomastic românesc (autohtone și împrumutate, adaptate după caz) și *numele imaginare* (*create*) drept numele *fabricate* de către creatorii populari pentru a-și denumi personajele implicate în narațiunea basmului. Totodată, există structuri denominative care înglobează în configurația lor atât un nume real, cât și un nume imaginar. Prin urmare, subiectul nu trebuie tratat doar din perspectiva unei dihotomii, căci, așa cum materialul analizat ne arată, poate fi vorba și de o relație de incluziune.

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Ambele tipuri de nume devin, prin utilizarea lor în basm, nume de personaje, nume literare, astfel că, în ceea ce privește scopul lor, ambele categorii onomastice sunt identice, întrucât ele îndeplinesc funcția de identificare, o funcție primară a numelor proprii în general.

Se remarcă faptul că în basmul românesc, numele reale unice denumesc personaje secundare, fără prea mare importanță în economia traseului inițiativ al eroului. Când numele proprii reale denumesc personaje principale, ele sunt, aproape în exclusivitate, însoțite de supranume (*Ionică Făt-Frumos*, Crețu, 2010, Mihalcea, 2003, *Petrea Făt-Frumos*, Marian, 2010 etc.).

Nume reale

Analizând numele de personaje extrase dintr-o serie de basme fantastice românești, am remarcat faptul că doar 89 dintre acestea (dintr-un total de 1300 colectate) sunt nume unice provenite din inventarul onomastic general, reprezentând un procent de 6.31. Dintre acestea, 59 de nume sunt masculine, 38 de origine religioasă și 21 laice. Numele feminine sunt mai puține, 30 la număr, dintre care 16 sunt de origine religioasă și 14 nume laice (Ilea, 2022).

Numele care aparțin inventarului onomastic general apar izolat în narațiunea basmului și nu sunt purtătoare de expresivitate atunci când apar ca *nume unice* (cu excepția diminutivelor, care exprimă afectul). Ordonate alfabetic, numele masculine din basmul românesc se conturează astfel:

- a: *Alexandru* (Pop-Reteganul, 2010), *Alisandri* (Mihalcea, 2003), *Aron* (Oprîșan, 2005a);
- b: *Benone* (Nijloveanu, 1982);
- c: *Constantin* (Crețu, 2010);
- d: *Dan* (Stăncescu, 2010), *Darvin* (Oprîșan, 2006b), *Duna* (Marian, 1986);
- f: *Florea* (Stăncescu, 2010), *Florin* (Oprîșan, 2005d);

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

- g: *Gheorghe* (Stăncescu, 2010), *Gligore* (Oprișan, 2006b), *Grigore* (Oprișan, 2005d), *Grigoraș* (Vasiliu, 2010);
- i: *Iancu* (Oprișan, 2005d), *Ioje* (Oprișan, 2018), *Ianoș* (Oprișan, 2018), *Ioan* (Oprișan, 2005c), *Ion* (Mihalcea, 2003), *Irimia* (Stăncescu, 2010), *Isac* (Crețu, 2010), *Ivanciu* (Crețu, 2010);
- m: *Marin* (Crețu, 2010);
- n: *Nică* (Papadima, 2001), *Nicodin* (Nijloveanu, 1982), *Nicolai* (Marian, 1986), *Niculcea* (Pamfile, 2010);
- o: *Oprea* (Oprișan, 2005a), *Osman* (Mihalcea, 2003);
- p: *Pahon* (Pop-Reteganul, 2010), *Parsion* (Pop-Reteganul, 2010), *Pavel* (Crețu, 2010), *Petru* (Pop-Reteganul, 2010), *Petre* (Oprișan, 2005c), *Petrea* (Pamfile, 2010);
- r: *Radu* (Crețu, 2010), *Răducu* (Crețu, 2010);
- s: *Simon* (Sandu-Timoc, 1988), *Sorin* (Fundescu, 2010), *Sucium* (Crețu, 2010);
- ș: *Șerbănică* (Crețu, 2010);
- t: *Toader* (Pop-Reteganul, 2010), *Toma* (Crețu, 2010), *Trifon* (Pop-Reteganul, 2010);
- v: *Vasile* (Crețu, 2010);
- z: *Zaharia* (Bilțiu, 1994).

Numele extrase din materialul cercetat sunt fie religioase, fie laice. Numele religioase numără forme onomastice precum: *Alexandru*, *Grigore*, *Ignat*, *Irimia*, *Isac*, *Istian* (< Ștefan), *Larion* (< Ilarion), *Nicolae*, *Nicodin*, *Nistor*, *Pavel*, *Petru*, *Trifon*, *Toma*, *Vasile*, *Zaharia*, iar numele laice pot fi exemplificate cu forme onomastice ca: *Barbu*, *Benone*, *Darvin*, *Iancu*, *Ivanciu*, *Neamțu*, *Osman*, *Parsion*, *Pascal*, *Radu*, *Sucium*, *Șerban*.

Remarcăm că prenumele tradiționale (atât religioase, cât și laice) care desemnează personajele prezente în repertoriul onomastic al basmului apar în mai multe variante.

Cele mai numeroase sunt variantele hipocoristice (diminutive) ale numelor religioase sau laice: *Gheorghe* –

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

cu varianta hipocoristică: *Gheorghică*; *Grigore* – cu varianta hipocoristică *Grigoraș*; *Ilie* – cu varianta hipocoristică: *Iliuță*; *Ion* – cu variante hipocoristice: *Ionel*, *Ionică*, *Ionaș*; *Iov* – cu varianta hipocoristică: *Ioviță* (în corpusul colectat este atestată doar varianta hipocoristică); *Nicolae* – cu varianta hipocoristică: *Nică* (în corpusul colectat este atestată doar varianta hipocoristică); *Petru* – cu variante hipocoristice: *Petrică*, *Petrișor*; *Radu* – cu varianta hipocoristică: *Răducu*; *Șerban* – cu varianta hipocoristică: *Șerbănică* (în corpusul colectat este atestată doar varianta hipocoristică); *Toader* – cu variante hipocoristice: *Todirel*, *Toderaș*; *Vasile* – cu variantă hipocoristică: *Vasilică*.

În ceea ce privește numele reale de personaje feminine, acestea sunt mai puțin numeroase și se pot împărți în două categorii:

-nume religioase: *Ghina* (<Evghenia, Marian, 1986), *Ileana* (Pop-Reteganul, 2010), *Irodia* (Crețu, 2010), *Magdalena* (Marian, 1986), *Mandalina* (Pop-Reteganul, 2010), *Maria* (Oprișan, 2005d), *Nastasia* (<Anastasia, Crețu, 2010), *Niculina* (Nijloveanu, 1982);

-nume laice: *Berta* (Oprișan, 2006b), *Catrina* (Crețu, 2010), *Chiralina* (Papadima, 2001), *Cristiantina* (Mihalcea, 2003), *Despina* (Oprișan, 2005c), *Domnica* (Marian, 1986), *Floarea* (Crețu, 2010), *Florica* (Crețu, 2010), *Florița* (Mihalcea, 2003), *Luminița* (Sandu-Timoc, 1988), *Maranda* (Marian, 1986), *Smaranda* (Oprișan 2018), *Suleica* (Nijloveanu, 1982), *Voica* (Mihalcea, 2003).

Subliniem că prenumele tradiționale (atât cele religioase, cât și cele laice), care desemnează personajele prezente în repertoriul onomastic al basmului, apar în mai multe variante.

Întâlnim variante hipocoristice ale unui nume: *Ileana* – cu variantele hipocoristice: *Ilenuța*, *Lenuța*; *Chiralina* – cu varianta hipocoristică: *Lina*; *Maria* – cu variantele hipocoristice: *Marioara*, *Mărioara*, *Măriuca*, *Măriuța*; *Emilia*

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

– cu varianta hipocoristică: *Milica* (în corpusul colectat este atestată doar varianta hipocoristică); *Elisabeta* – cu varianta hipocoristică: *Săftica* (în corpusul colectat este atestată doar varianta hipocoristică);

Constatăm în urma investigației noastre că nu toate numele care pot denumi persoane reale sunt tradiționale, căci *Berta*, *Despina*, *Cristiantina* (o combinare a prenumelor *Cristina* și *Cristiana*) au ocurență unică în corpusul analizat, iar *Suleica* este atestat în două basme din colecții diferite (Nijloveanu 1982, Opreșan 2006). Motivația numelor este individuală și neexplicată în context.

O formă de individualizare suplimentară este reprezentată de alăturarea unui supranume la prenumele care face parte din inventarul onomastic general. Acest supranume este adăugat cu scopul de a sublinia atributele personajului: *Dumitru Făt-Frumos* (Sandu-Timoc, 1988), *Florea Gășitu* (Opreșan, 2005d), *Florea Înfloritul* (Mihalcea, 2003), *Florea Voinicul* (Mihalcea, 2003), *Iliuță Băiat* (Opreșan, 2006c), *Iliuță Mazilu* (Opreșan, 2009a), *Ion Buzdugan* (Fundescu, 2010), *Ion Românu* (Mihalcea, 2003), *Ion Smintitu* (Opreșan, 2005d), *Ion Tâlhariul* (Marian, 1986), *Ionel Făt-Frumos* (Opreșan, 2005c), *Ionică Fără Frică* (Opreșan, 2005d), *Ionică Viteazu* (Opreșan, 2006b), *Marcu Armănaș* (Papadima, 2001), *Oprea Tâlmaci* (Crețu, 2010), *Pătru 'oțu* (Sandu-Timoc, 1988), *Petre Gargară* (Nijloveanu, 1982), *Petre Voinicul* (Papadima, 2001), *Stan Bolovan* (Pop-Reteganul, 2010), *Stan Dogariu* (Nijloveanu, 1982), *Stan Ieneșu* (Sandu-Timoc, 1988), *Stan ficioru lu Gorgan* (Nijloveanu, 1982), *Toader Cenușeriu* (Marian, 1986) etc.

De asemenea, supranumele care însoțesc prenumele din inventarul onomastic general sunt extrem de diverse, calificative și ilustrează: descriere fizică (defecte și calități), descendența, naționalitatea, profesia, rangul sau statutul personajelor.

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Personajele al cărui nume conțin supranumele *Viteaz* și *Voinic* sunt principale, eroi titulari ai basmului, aflați în drumul lor spre inițiere.

Baza apelativă a supranumelui *Viteaz* are mai multe sensuri actualizate în discursul epic. Avem, pe de-o parte, sensul adjectivului substantivat „care dă dovadă de curaj în luptă”, iar prin generalizare, o persoană îndrăzneată, dârză, cu mult curaj. Pe de altă parte, „viteaz” desemna și „stăpân de pământ, care primea din partea domnului sarcini militare” (Sala, 2010) în perioada Evului Mediu în Țara Românească și în Moldova.

Cel de-al doilea sens se păstrează în basmul românesc prin denominația eroilor întrucât, în *Ileana Simziana*, personajul *Istian Viteazul* (travestiul fetei de împărat) devine vasal al împăratului și primește titulatura de „viteaz” după îndeplinirea unor sarcini militare. Chiar și înainte de a porni în aventură, tatăl eroinei metamorfozate în bărbat la finalul basmului le spune fiicelor:

„– Ce să știți voi face, dragele mele! De când sunteți pe lumea asta albă, voi ați îmblat cu furca, cu acul, cu războiul: știți toarce, coase, țese. Numai un viteaz mă poate mântui, care să știe să răsucească buzduganul, să mânuiască sabia cu vârtute și să călărească ca un zmeu-paraleu” (Ispirescu, 1984: 14-15).

În contrast cu alte supranume care se adaugă numelor reale, *Voinic* apare atât antepus, cât și postpus prenumelor, păstrând forma articulată a bazei lexicale: *Voinicul Florea* (Marian, 2010) sau *Florea Voinicul* (Mihalcea, 2003). Spre deosebire de supranumele *Viteaz*, care are și sens militar, *Voinic* actualizează în narațiune, prin construcția personajului, sensurile: „bărbat (tânăr) care dă dovadă de vitejie în luptă; s.m. bărbat (tânăr) care înfruntă cu dârzenie și curaj pericolele și situațiile dificile” (Sala, 2010).

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Varietatea mare de nume obișnuite demonstrează că *denominatorul* preferă să selecteze nume de persoane din universul rustic familiar. Este posibil ca aceste nume să desemneze persoane pe care acesta le cunoaște în viața reală, care sunt ascultători ai basmelor povestite. Introducerea numelor reale în narațiune pentru a desemna o serie de personaje reprezintă o tehnică de captare a atenției și de a face ascultătorii să empatizeze cu personajele.

Nume imagine

În raport cu planul onomastic, creativitatea *denominatorului* se constată prin selectarea numelor/supranumelor noi de personaje care au, de cele mai multe ori, o bază apelativă reperabilă, care poate fi analizată din punct de vedere lexico-semantic. De o extremă importanță este selectarea corectă a bazei lexicale pentru formarea noului nume, o sarcină deloc ușoară pentru *denominator*, care trebuie să își cunoască audiența. Personajul și rolul său/semnificația sa în text sunt cu atât mai bine receptate cu cât numele și, implicit, baza de la care provine, este cunoscută de către ascultătorii basmului.

Selecția elementelor onomastice în scopul formării de nume noi, imagine, se face din vocabularul fundamental, din serii de cuvinte care aparțin câmpurilor lexico-semantice uzuale, reflectând adesea universul rural. Numele sunt, așadar, simbolice, și constituie constelații de idei și au semnificații multiple.

În ceea ce privește numele imagine, considerăm că există, cel puțin în cazul basmului, două mari categorii: *nume tradiționale* și *nume creative*, ambele aparținând sferei imaginărilor. Observăm că, numele care aparțin ambelor categorii, se înscriu într-o rețea funcțională și dezvoltă relații care au o rânduială instituțional-socială, religioasă, mitologică, de rudenie sau care exprimă calități

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

fizice deosebite în raport cu celelalte personaje care populează tărâmul basmului.

Numele tradiționale sunt cele care denumesc personaje de tip eroic (*Făt-Frumos, Ileana Cosânzeana*), împărați (*Împăratul Roșu, Împăratul Verde*), figuri mitologice (Muma-Pădurii, Zânele, sfinți din panteonul popular, personificări ale zilelor, momentelor zilei etc.), figuri teratologice (*Ochilă, Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne*). Pornind de la aceste nume tradiționale, consacrate, cristalizate în timp de către comunitatea creatoare, anumiți povestitori au simțit nevoia de a se detașa de acest tipar și, fie au adăugat supranume numelor existente, fie au redenumit cu totul personajele, adaptându-le, în unele situații, la contextul istoric, social și economic.

Din punctul nostru de vedere, printre cele mai interesante nume imaginare de personaje din basmul românesc, sunt cele care provin din baze lexicale care aparțin câmpuri lexico-semantice care denumesc elemente vegetale, entopice, ale faunei, părți ale corpului, maladii, ocupaționale și culori.

În această lucrare ne vom ocupa de numele de personaje care provin din sfera apelativelor vegetale, încercând, pe de-o parte, să ilustrăm creativitatea denominatorului, iar pe de altă parte, semnificația lor în planul basmului.

a. Nume de personaje masculine care provin de la apelative câmpul lexico-semantic vegetal

Personajele care poartă nume provenite din câmpul lexico-semantic al plantelor sunt, pe de-o parte, unice, apar în texte fără să dezvolte relații de natură nominală cu alte personaje, iar, pe de altă parte, se organizează în perechi onomastice pentru că au o motivare narativă.

În ceea ce privește cea din urmă categorie, fiecare serie onomastică ilustrează numele unor frați biologici, cu

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

nașteri miraculoase, ori ale unor frați de sânge: *Afin – Dafin* (Fundescu, 2010); *Busuioc – Musuioc – Siminoc* (Stăncescu, 2010); *Busuioc Verde – Busuioc Roșu* (Nijloveanu, 1982); *Măr – Păr* (Pop-Reteganul, 2010); *Trandafir – Busuioc* (Crețu, 2010). Toate aceste nume creează simetrii datorită apelativelor care stau la baza lor și, totodată, datorită statutului personajelor.

Ca frecvență, apelativul care stă la baza numelui personajului *Busuioc*, este ales de către denominatori mai des față de orice alte nume de plante. Motivul preferinței este dat de către statutul plantei de busuioc în mitologie și în medicina populară.

Încă din cele mai vechi timpuri, busuiocul a fost folosit în medicina populară pentru a trata diferite afecțiuni și simptome, căci are proprietăți antipiretice, diuretice și antispasmodice (Căprioară, 2015), în timp ce, în cultul creștin, busuiocul este întrebuințat și în zilele noastre de către preot în slujbe și în sfințiri (nuntă, botez, sfințirea casei, a holdelor și a drumurilor). Ca plantă magică, acesta a fost utilizat în rituri de dragoste, pentru că în tradiția populară se crede că fetele care pun busuioc sub pernă în noaptea de Sfântul Andrei își vor visa ursitul. De asemenea, aceeași plantă este nelipsită din riturile de naștere, obiceiurile prenuptiale și cele nuptiale. Fiind atât de important pentru români, înțelegem de ce creatorii populari au denumit personaje din basm cu nume care provin de la apelativul „busuioc”.

Siminocul este tot o plantă utilizată în medicina populară pentru tratarea afecțiunilor digestive. Alegerea numelui *Siminoc* pentru constituirea perechii cu *Busuioc* se face în basm în virtutea unor asemănări între numele celor două plante. Distingem faptul că în cazul numelui *Musuioc*, baza apelativă nu este atestată în lexic; ca atare, numele personajului reprezintă o creație onomastică

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

realizată după modelul *Busuioc*, care să satisfacă relația de simetrie și, de ce nu, să confere muzicalitate textului.

În inventarul onomastic al basmului românesc alcătuit regăsim o pereche de gen alcătuită pe baza apelativului „ambrozie”: *Ambrozie fecior de împărat* (Crețu, 2010) și *Ambrohie fată frumoasă* (Bilțiu, 1994). Pe lângă faptul că ambrozia reprezintă în mitologia greacă hrana zeilor (ce ar putea indica un împrumut livresc al numelor de personaje, pentru că *Ambrozie* apare în onomastica creștină), ambrozia desemnează și o plantă aromatică din familia compozeelor. Nu putem spune cu exactitate care este originea numelui din basm, însă observăm faptul că în alcătuirea numelui feminin după tiparul numelui masculin regăsim o modificare la nivel fonetic.

Etimologia numelui *Calofir, împăratul florilor* (Crețu, 2010) din basmul omonim, are la bază apelativul calomfir, „plantă erbacee, aromatică”, numită regional și „busuiocul fetelor” or „busuiocul sfințelor”.

Eroul *Voinic-Verde-Busuioc* își primește numele datorită originii sale (copil din flori), el este născut într-o împărăție de busuioc, un paradis verde și poartă însemnele voiniciei:

„Când la trei zile, copila face copilul în vas; cercurile vasului atunci au crăpat și când s-a trezit ea, era într-o pădure cu *busuioc*, cu iarbă *verde* de jur împrejur și pomii înfloriți, tocmai în preajma caselor Sfintei Duminici. Sfânta Duminică s-a prins de bucurie să-i fie nănașă, căci a văzut c-are să fie *voinic* băietanul, și altfel nu putea să-i puie numele decât *Voinic-Verde-Busuioc*” (Chivu, 1988).

E interesant ca în compunerea numelui întră cuvântul „busuioc”, desemnând o plantă, care sugerează

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

suplimentar faptul că personajul are statutul unui copil din flori.

Am subliniat în text termenii *busuioc*, *verde* și *voinic* – în această ordine, tocmai pentru a ilustra modalitatea de obținere a structurii onomastice. Personajul principal *Voinic-Verde-Busuioc* poartă un nume care reflectă originea sa, iar elementele constitutive sunt așezate în ordine inversă în raport cu plasarea lor în fragmentul descriptiv. În aceeași situație se regăsește și personajul *Din Busuioc*, al cărui nume dezvăluie plastic puterea sa supranaturală, aceea de a face să răsară busuioc oriunde calcă: „Bătrânul dac-a auzit, i-a spus: - Foarte bine și foarte lesne găsești acest drum, pentru motivul că ***Din Busuioc* pă unde calcă, răsare busuioc. D-aia i-a zis că e *Din Busuioc*, deci d-aia i s-a pus numele ăsta**” (Oprișan, 2005c: 217, s.n. C.I.R.).

Provenite din apelative sunt și următoarele nume de personaje:

- unice: *Firicel* (Mihalcea, 2003), *Flocoșăl* (Oprișan, 2005c), *Florea* (Stăncescu 2010), *Florian* (Pop-Reteganul, 2010), *Tufan* (Nijloveanu, 1982) și *Vișin* (Fundescu, 2010);

-compuse: *Craivisin* (Chivu 1988), *Fata-meiului* (Mihalcea, 2003), *Fata-grâului* (Mihalcea, 2003), *Frunză-Verde* (Oprișan, 2005b);

-cu structură mixtă (prenume + supranume): *Florea Găsitu* (Oprișan, 2005d), *Florea Înfloritul* (Mihalcea, 2003), *Florea Voinicul* (Mihalcea, 2003), *Florea al Câmpilor* (Mihalcea, 2003).

Flocoșăl este numele unei ciuperci comestibile (<flocoșel „ciupercă comestibilă”, Sala, 2010) și cel al eroului principal din basmul cu același nume, capabil de metamorfoză în urs. *Tufan* și *Vișin* sunt nume de personaje obținute prin conversiune de la bazele lexicale „tufan” și „vișin”, care desemnează arbori.

Numele personajului *Florea* provenit de la „floare” sau de la sărbătoarea Floriilor (Floralia) este însoțit, în alte

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

narațiuni, de supranume: *Florea Găsit*, *Florea Înfloritul*, *Florea Voinicul*, *Florea al Câmpilor*.

Supranumele din structura lui *Florea al Câmpilor* are rol locativ, adică sugerează locul de origine al personajului sau unde poate fi găsit acesta. În cazul lui *Florea Găsit*, supranumele indică faptul că acesta este un copil găsit și adoptat, a cărui origine reală rămâne necunoscută.

Supranumele *Înfloritul* și *Voinicul* din numele *Florea Înfloritul* și *Florea Voinicul* sunt calificative pentru că ele indică o trăsătură caracteristică personajului. Dacă supranumele *Voinicul* demonstrează o calitate fizică a personajului și indică chiar și un tip de specializare profesională/militară („oștean” sau „haiduc”), *Înfloritul* sugerează o potențare a simbolisticii vegetale a eroului întrucât cuvântul „înflorit” reprezintă participiul verbului „a înflori”, derivat la rândul său din substantivul comun „floare”.

Un statut aparte în basmul românesc îl are personajul desemnat prin numele *Pipăruș/Chipăruș*, personaj tradițional, în general, eroul basmului. Numele *Pipăruș/Chipăruș* apar uneori în epic însoțite de supranume, ceea ce le conferă un grad mai mare de expresivitate, după cum observăm în seria onomastică a variantelor acestui nume și a altor combinații:

-prenume + supranume (simplu/complex): *Chipăruș Bun Viteaz* (Oprîșan, 2006c), *Pipăruș Viteazul* (Crețu, 2010), *Pipăruș Puternic* (Nijloveanu, 1982), *Pipăruș Urechi de Capră* (Oprîșan, 2006c), *Pipăruș Voinic* (Bilțiu, 1994);

-prenume + prenume: *Kipăruș Petrea* (Mihalcea, 2003), *Pipăruș Petru* (Pop-Retegănuț, 2010);

În corpusul nostru, cel mai frecvent apare forma *Pipăruș* (cu varianta regională *Chipăruș*), care este interpretată ca un derivat diminutiv afectiv datorită informațiilor extrase din text despre personaj. În epicul folcloric, *Pipăruș* ia ființă pentru că mama lui înghite un

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

bob de piper. El este unicul fiu al unei femei sărace sau al fetei de împărat gonite de la curte pentru o sarcină anterioară miraculoasă, așa cum se petrece în basmul *Urmă Galbină și Pipăruș Petru* (Pop-Reteganul, 2010), în care personajul este cel de-al doilea copil născut:

„Mama lui Urmă Galbină rămase singură plângând prin după copilul ei și văzându-se fără mângâiere și fără ajutor.

Dimineața dă să măture prin casă, și mătură ea cât mătură, până i se năzărește că vede un fir de piper. Ea se pleacă și ridică piperul și-l pune pe masă, dar acela se durdulică jos; îl mai ia o dată, și-l pune în sân, dar el și de acolo sare jos; atunci s-a mâniat și l-a băgat în gură și huzdup! Piperul pe grumazi la vale. Din minutul acela ea a rămas îngreunată și nu peste multă vreme a născut un fecior frumos și voinic” (Pop-Reteganul, 2010: 233).

Pipărus Petru este botezat, la fel ca fratele său *Urmă Galbină*, de către *Dumnezeu și Sfântul Petru*, iar aceștia îi oferă supranumele *Viteazul* și „un paloș, o pușcă și cu o traistă în care erau trei suflete” (Pop-Reteganul, 2010: 233).

În alte basme, *Pipăruș* ia ființă la fel de miraculos și pleacă în căutarea fratelui mai mare ucis sau încătușat de zmei sau pornește în misiunea de a-și salva sora mai mică răpită de zmeu.

-*Ciperi Viteazu lumii* (Vasiliu, 2010), *Petrea Piperiul* (Chivu, 1988);

În variantele onomastice *Chiperi Viteazu lumii* și *Petrea Piperiul*, elementele *Chiper* și *Piperiul* nu sunt formele originale ale bazelor lexicale *chiper* și *piper*, ci reprezintă o formă de derivare regresivă de la *Chipăruș*, *Pipăruș*. De asemenea, în alcătuirea supranumelor se remarcă și gradarea: *Viteaz* -> *Viteazul Lumii*, care realizează suplimentar valoarea de superlativ.

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Alte nume delexicale, *Mazăre-Vasilică* (Bilțiu, 1994), *Mazăre Vasilie* (Oprișan, 2005c), *Măzărel împărat* (Crețu, 2010), *Măzărică* (Crețu, 2010), par să fie creații după modelul *Pipăruș Petru* dată fiind asemănarea fizică a obiectelor redade de apelative.

Personaje cu nume inedite în epicul popular regăsim în basmele *Spic dă argint* și *Spic dă aur* (Nijloveanu, 1982) și *Spic-de-Grâu* (Oprișan, 2005c). Aceste personaje (*Spic dă argint* și *Spic dă aur*) au o ocurență limitată în corpusul nostru și sunt create, cel mai probabil, după modelul numelui *Spic-de-Grâu*.

Personajul *Spic-de-Grâu* pare să fie și el, la rândul lui, o creație după modelul lui *Pipăruș Petru*, pentru că se naște după consumarea de către împărăteasă a boabelor de grâu și pornește în căutarea surorilor mai mari răpite de către zmei:

„Fetele împăratului sunt răpite dă niște zmei. Și fetele astea nu poate să le-aducă nimeni decât un fecior care-l va face-mpărăteasa. Să se ducă mâine dimineață în grădină, și ce spic de grâu o fi mai înalt, în lanu de grâu, să-l frece-n palmă și să-l mănânce, că va porni gravidă și va naște un băiat viteaz căruia i se va da numele Spic-de-Grâu” (Oprișan, 2005c).

Alte două personaje interesante sunt, de această dată, feminine, *Fata-meiului* și *Fata-grâului*, cu nume compuse alcătuite cu ajutorul cuvintelor „mei” și „grâu”. Despre aceste două cereale cunoaștem faptul că ele comportă semnificații mitologice importante în cultura română, fiind considerate cereale sacre încă din antichitate.

Se consemnează în scrierile antice cultivarea și utilizarea meiului, în special la triburile din Pont. După formarea poporului român, „meiul pare să fi fost la temelia hranei locuitorilor din țările române până adânc în vechime, când păpușoiul veni să înlocuiască această antică cereală”

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

(Xenopol 1925). Trebuie să reținem că din mei se obține mălai și din acesta se găteau diferite produse, printre care și mămăliga. Tudor Pamfile discută despre mălaiul obținut din mei și despre mămăliga din mei, turtele de păsat și terciul din mei îndulcit, folosit în riturile funerare, pentru venerarea străbunilor și de zilele morților, ca ofrandă - zamă de mei (Pamfile, 1915).

Deși meiul era considerat că către daci, daco-romani și protoromâni o cereală magică, sub influență creștină, semnificația ei se încarcă cu o valoare negativă, intrând în sfera maleficului, fiind asimilată neghinei, „grâul dracului”.

Grâul și receptarea lui în mitologie prezintă particularități paralele cu cea a meiului. Se confirmă prin istoriografia antică cultura grâului la daci. Credințele și obiceiurile legate de grâu și folosirea lui sunt semnificative în cultura română, întrucât, cu ajutorul grâului, se putea stabili prognoze agricole pentru Anul Nou sau prognoze meteorologice pentru primăvară. Semănatul și seceratul grâului comportă tipare magico-mitice, căci se efectuau ziua pe soare (activitate patronată de Soare) și noaptea pe lună plină (activitate patronată de Sfânta Lună). Grâul se utiliza și în riturile de trecere precum botezul și în cele funerare și postfunerare de reamintire a moșilor și strămoșilor.

În basmele cercetate, *Fata-meiului* și *Fata-grâului* apar ca semidivinități adjuvante, dispuse să ajute eroul în călătoria sa inițiativă. Probabil că, în viziune populară, *Fata-meiului* și *Fata-grâului* sunt personaje paralele cu *Fata-pădurii*, reminiscențe ori prelungiri folclorizate ale *fetei sălbatice* din mitologia română, păstrând o parte din atributele acesteia (fecioară frumoasă, virginală, cu putere mitică, cu rol adjuvant în economia basmului).

Tot legate de mitologia agriculturii sunt și personajele *Manea Câmpului* (Vasilii, 2010) și *Neghiniță* (Crețu, 2010). Numele personajului *Manea Câmpului*

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

(Vasiliu, 2010) apare sub această formă (și nu se fixează în forma bazei lexicale „mana”) din cauza contaminării cu balada. *Manea Câmpului* este un flăcău pe care *Grigoraș fecior de împărat* îl ajută să obțină fecioara dorită, dar pe care îl face rob în schimbul ajutorului acordat.

b. Nume de personaje feminine care provin de la apelative câmpul lexico-semantic vegetal

Mai puțin numeroase ca numele de personaje masculine, cele mai multe nume feminine din această categoria provin sau conțin apelativul „floare” și sunt nume unice: *Floarea* (Crețu, 2010), *Florica* (Crețu, 2010), *Florița* (Mihalcea, 2003) sau nume compuse (simple/mixte): *Amărtâta cea de Floare* (Oprișan, 2006a), *Crăiasa Florilor* (Oprișan, 2006c), *Floarea Florilor* (Stăncescu, 2010), *Floarea Florilor din Coadili mărilor* (Nijloveanu, 1982), *Împărăteasa Florilor* (Oprișan, 2006b), *Mândra Florilor* (Oprișan, 2006b), *Rozina – doamna Florilor* (Oprișan, 2006a);

Alte nume pot fi considerate specializate (calificative) pentru că sunt alcătuite cu ajutorul unui apelativ, care desemnează specii de plante, roză, ruje, lușcă: *Roza Rozalina Frumoasa Frumușățelor*, *Rozina – doamna Florilor* (roză < „trandafir”, ambele în Oprișan, 2006a), *Ruje înflorită* (rujă < „trandafir, măceș”, în Bilțiu, 1994), *Lușcuța* (< lușcă „plantă erbacee din familia liliaceelor, cu frunze lineare, flori mari verzui pe dinafară și albe în interior” Sala, 2010, în volumul lui Bilțiu, 1994) sau fructe de plante: *Roada Bradului* (Oprișan, 2006).

Explicația numelui *Roada Bradului* este dată de către povestitor:

„-Ce-nseamnă *Roada Bradului*? Există un rod al bradului?

-Există, da. Un rod al bradului ar exista. Și acum, la ora actuală, pe primăvară, bradu are muguri dă brad...

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

din care se face un sirop. Cel mai bun sirop e din muguri de brad. E un rod care dă din el” (Oprișan, 2006).

Asemănarea femeii cu florile se regăsește în colindele de pețit și în riturile nuptiale din folclorul românesc. În riturile nuptiale, când se călătorește către satul miresei, alaiul mirelui pretinde că este în căutarea primelor flori de primăvară. Florile sunt simboluri ale purității, iar din această cauză vestimentația tradițională a fetelor tinere virgine prezintă modele florale colorate.

În schimburile verbale dintre alaiul mirelui și familia fetei, nașul susține că se află în căutarea florilor de primăvară și, îndată ce alaiul pătrunde în casa gazdelor, acesta solicită celor din urmă să caute o floare în casă. Remarcăm asocierea fetei virgine cu floarea, și nu orice cu floare, ci cu o rujă:

„Fost-ai rujă de Rusalii
În grădina maicii tale.
Când ai înflorit mai tare
Mă-ta ți-o făcut vânzare” (Kligman, 1998: 76).

Concluzii

Numele personajelor, fie ele reale, fie imaginare, prezintă caractere distincte în raport cu onomastica generală (pentru că au alte motivații) și oglindesc specificul imaginarului folcloric pentru că ele sunt parte a complexului act de numire a personajelor, purtător al unor roluri importante în gândirea mitică și în mentalitatea omului din societatea tradițională, ale cărui prelungiri le regăsim și astăzi. Atribuirea de nume are la bază criteriile și resorturile ce țin de psihologia ascultătorilor, astfel că denominatorii, de cele mai multe ori, au în vedere valorile expresive ale actului denominativ și ale numelor personajelor. Prin urmare, la baza acestora pot sta figuri de sunet, de construcție și figuri

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

semantice, care indică prevalența gândirii arhaice și potențează expresivitatea numelor.

Așa cum am arătat mai sus, numele imagine au la bază figuri de construcție (repetiții – *Lina Rujalina*, simetrii – în perechi precum *Afin-Dafin* etc.) sau figuri semantice, dintre care, cele mai importante pentru numele analizate în acest demers, personificarea (*Manea Câmpului*), hiperbola (*Floarea Florilor*, *Roza Rozalina Frumoasa Frumușățelor* etc.), metafora (majoritatea numelor de personaje din basm sunt, la origine, construcții metaforice) și simbolul (vegetal, în cazul numelor care au la bază apelative din câmpul semantic al plantelor – *Busuioc*, *Dafin*, *Ruje-înflorită*, și solar – *Bob dă Aur*, *Spic dă Aur*). Dacă simbolul vegetal este unul arhaic, care demonstrează osmoza dintre om și natură și ilustrează arhetipul plantelor-leac, simbolul solar redă descendența personajului în raport cu cultul Soarelui.

Caracterul tradițional al atribuirii numelor reliefează, așadar, un sistem onomastic în acord cu cutumele societății populare, cristalizând o serie de nume cu largă circulație, astfel că, în spiritul tradiției, repertoriul onomastic literar al basmului se constituie, uneori, prin preluarea numelor religioase și laice din onomasticonul general (ceea ce noi am denumit *nume reale*), dar și a unor forme lexicale, populare încadrate în diferite câmpuri semantice (*nume imagine*).

Referințe:

Bilțiu, P. (1994). *Făt-Frumos cel înțelept: O sută de basme, povesti, legende, snoave și povestiri din județul Maramureș* [*Prince Charming the Wise: One hundred Fairy tales, Stories, Legends, Anecdotes and Stories from Maramureș County*]. Baia Mare: Editura Gutinul.

Căprioară, C. (2015). *Contribuții la studiul limbajului medical popular românesc. Perspective lexico-semantice, etnolingvistice și*

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

stilistice [Contributions to the Study of Popular Romanian Medical Language. Lexico-semantic, Ethnolinguistic, and Stylistic Perspectives]. Cluj-Napoca: Editura Mega.

Chivu, I. (1988). *Basmul cu Soarele Și Luna: (din basmele timpului și spațiului) [The Fairy tale with the Sun and the Moon: (from the Fairy tales of Time and Space)]*. București: Editura Minerva.

Crețu, G. (2010). *Basme populare românești (Vol. I-II, Ser. colecția Mythos)*. [Romanian Folk tales]. București: Editura Saeculum.

Ilea, C.I. (2022). *Tradiție și creativitate în denomiția folclorică personală a basmului românesc [Tradition and Creativity in the Personal Folkloric Denomination of the Romanian Fairy tale]*. (teză, Universitatea Ovidius din Constanța). Constanța.

Ionescu, C. (1975). *Mică enciclopedie onomastică [Small Onomastic Encyclopedia]*. București: Editura enciclopedică română.

Ispirescu, P. (1984). *Legendele sau basmele românilor [Romanian Legends or Fairy tales]*. Timișoara: Editura Facla.

Kligman, G. (1998). *Nunta mortului: ritual, poetică și cultură populară în Transilvania [The Wedding of the Dead: Ritual, Poetics and Popular Culture in Transylvania]*. Iași: Editura Polirom.

Marian, S.Fl. (1986). *Basme Populare Românești [Romanian Folk tales]*. București: Editura Minerva.

Marian, S.Fl. (2010). *Basmele românilor (Vol. VI, Ser. Jurnalul National) [Romanian Fairy tales]*. București: Curtea Veche Publishing.

Mihalcea, G.C. (2003). *Fata de la izvoru' limpede: Antologie de folclor dobrogean: basme, povestiri și snoave Din Horia, județul Tulcea (Vol. II) [The Girl from the Clear Spring: Anthology of Dobrogean Folklore: Fairy tales, Stories and Anecdotes from Horia, Tulcea county]*. Constanța: Ex Ponto.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Mihalcea, G.C. (2004). *Voinic la trei castele: antologie de folclor dobrogean – basme, povestiri și snoave din Horia, județul Tulcea* (Vol. III) [*Voinic at three castles: Anthology of Dobrogean Folklore: Fairy tales, Stories and Anecdotes from Horia, Tulcea county*]. Constanța: Ex Ponto.

Nijloveanu, I. (1982). *Basme populare românești* [*Romanian Folk tales*]. București: Editura Minerva.

Oprișan, I. (2005). *Basme fantastice românești* (Vol. I–XII, Ser. Vestala) [*Fantastic Romanian Fairy tales*]. București: Saeculum I.O.

Pamfile, T. (1915). *Agricultura la români: Studiu etnografic cu un adaus despre măsurătoarea pământului și glosar* [*Agriculture among the Romanians: Ethnographic Study with an addition on land measurement and glossary*]. București: Academia Română.

Pamfile, T., Rădulescu-Codin, C. (2010). *Basmele românilor* (Vol. IX, Ser. Jurnalul National) [*Romanian Fairy tales*]. București: Curtea Veche Publishing.

Papadima, O. (2001). *Tinerete fără bătrânețe: Basme populare românești* [*Youth without Old Age: Romanian Folk tales*]. București: Editura Universal Dalsi.

Păun, O., Angelescu, S. (1989). *Basme, cântece bătrânești și doine* [*Fairy tales, Old songs and „doine”*]. București: Editura Minerva.

Popescu, N.D. (2010). *Basmele românilor* (Vol. V, Ser. Jurnalul National) [*Romanian Fairy tales*]. București: Curtea Veche Publishing.

Pop-Reteganul, I. (2010). *Basmele românilor* (Vol. III, Ser. Jurnalul National) [*Romanian Fairy tales*]. București: Curtea Veche Publishing.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Sala, M. (Ed.). (2010). *Mic dicționar academic* (Vol. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, pp. 1493–1493) [*Small Academic Dictionary*]. București: Editura Univers Enciclopedic Gold.

Stăncescu, D. (2010). *Basmele românilor* (Vol. I, Ser. Jurnalul National) [*Romanian Fairy tales*]. București: Curtea Veche Publishing.

Timoc, C. S. (1988). *Povești populare românești* [*Romanian Folk tales*]. București: Editura Minerva.

Vasiliu, A.; Fundescu, I.C. (2010). *Basmele românilor* (Vol. IV, Ser. Jurnalul National) [*Romanian Fairy tales*]. București: Curtea Veche Publishing.

Xenopol, A.D. (1925). *Istoria romanilor din Dacia Traiana* (Vol. I) [*The History of the Romanians from Dacia Traiana*]. București: Editura Cartea Românească.

~~~~~  
**Cristina ILEA (ROGOJINĂ):** PhD in Philology with a thesis on the Anthroponymy of the Romanian folktale She has a BA in Romanian and English Language and Literature followed by an MA in Romanian Studies (Faculty of Letters at Ovidius University of Constanța). She is an Assistent professor in the Department of Romanian Philology, Classical and Balcan Languages at the above named university. She is also a member of *Speculum*, a Research Center of the Imaginary (Alba Iulia) and Classical Studies Society (Bucharest) and is interested in folklore, language and naming.

# *Literatură și feminism*





**MULTIPLE IMAGINI ALE FEMINITĂȚII,  
POVESTIRILE EVEI LUNA DE ISABEL  
ALLENDE**

**MULTIPLE IMAGES OF FEMININITY, *THE*  
STORIES OF EVA LUNA BY ISABEL ALLENDE<sup>1</sup>**

**Aritina MICU**

Center for the Research of the Imaginary *Speculum*

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: [aritina.micu@yahoo.com](mailto:aritina.micu@yahoo.com)

„Tu gândești în cuvinte, pentru tine limbajul este un fir nesfârșit pe care-l depeni, de parcă viața ar fi creată în timp ce vorbești” (Allende, 2007: 9)

**Abstract:**

*In the “Feminist Lexicon”, femininity is defined by subordination to three fundamental principles: “the ethic of caring, self-sacrifice for the fulfillment of the other (husband, children) and conformity to a male model of sexual attractiveness” (Dragomir&Miroiu, 2002: 146). In breaking down this understanding of the word, we see that it places femininity in a predetermined behavioural and physical pattern. In psychoanalysis, the feminine essence has been associated with passivity, as opposed to the ever-active masculinity. However, the feminine has acquired the character of a driving force through the role of creative motherhood.*

*“The Stories of Eva Luna”, a novel published in 1989 that brings together seemingly disparate stories in a vibrant weave, united by the seductive voice of a new Scheherazade, is a sequel to “Eva Luna” (1987) and is an undeniable testament to the art of*

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

*storytelling that Isabel Allende masters with refinement. In a succulent language capable of establishing life, the Chilean writer brings to the attention of an almost hypnotized reader, one by one, slices of the world that combine in a perfect balance revenge, madness, greed, passion, crime and love, generosity, kindness. To the exotic characters, multiple female juxtapositions, a different ethical grid is applied in which capital sins do not succeed in mutilating them, on the contrary, they add a degree of humanity.*

**Keywords:** femininity; otherness, female projections; female archetypes; the third woman.

În *Lexiconul feminist*, feminitatea este definită prin subordonarea la trei principii fundamentale: „eticii grijii, sacrificiului de sine pentru realizarea celuilalt (soț, copii) și conformării la un model masculin de atractivitate sexuală” (Dragomir&Miroiu, 2002: 146). Din descompunerea acestei accepțiuni a cuvântului, observăm că ea plasează feminitatea într-un tipar comportamental și fizic prestabilit. În spațiul psihanalizei, esența feminină a fost asociată pasivității, în opoziție cu masculinitatea mereu activă. Totuși, femininul a căpătat caracterul de forță motrice prin rolul maternității creatoare.

În *Al doilea sex*, Simone de Beauvoir analizează femeia în câmpul alterității și încearcă să-i explice specificul prin raportare la alte forme de receptare a Celuilalt. O primă diferențiere ar fi că femeile, spre deosebire de evrei sau de negri (alte ipostazieri ale Celuilalt), nu au reprezentat niciodată o minoritate. Alteori, aceleași grupuri puse față în față au fost inițial independente, prin ignorare sau acceptarea autonomiei celuilalt, dar un eveniment istoric a determinat o subordonare a celui mai slab în fața celui mai puternic. În cazul acestor forme ale alterității a existat un „înainte” la care se raportează, dar „diviziunea sexelor este într-adevăr un dat biologic, nu un moment al istoriei umane” (de Beauvoir, 1998: 30), iar „un clivaj al societății datorat sexelor nu e posibil” (de Beauvoir, 1998: 30). Din aceste serii de diferențe, autoarea extrage aspectul individualizator al femeii ca alteritate: „Iată ce caracterizează în chip fundamental femeia: ea este Celălalt în inima unei totalități ai cărei doi termeni sunt necesari unul celuilalt” (de Beauvoir, 1998: 30).

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Lucian Boia trasa în lucrarea sa *Pentru o istorie a imaginarii* specificul raportului între feminitate și masculinitate, arătând că fiecare reprezintă pentru celălalt o formă de manifestare a alterității. Totuși „balanța este departe de a fi echilibrată, deoarece istoria și mai ales discursul despre istorie poartă o îndubitabilă amprentă masculină” (Boia, 2006: 132). Această inegalitate autorul menționat o explică „prin interminabilul discurs masculin despre celălalt sex” (Boia, 2006: 132)., dar și prin contaminarea discursului feminin cu valorile masculine dominante. Aceeași realitate o reclamă și Mihaela Ursa în *Studiile literare românești și codurile de gen*:

„Fără să doresc să le acuz tot pe cele care au fost victimele istorice ale discriminării de gen, cred că se vorbește prea puțin în România despre faptul că destule femei din sfera publică discriminează alte femei, fie pentru că le desconsideră poziția socială, fie pentru că sunt chiar ele misogine și **se recuperează pe sine excepționalist (subl. ns.-M.A.)**” (Ursa, 2019: 55).

„Asimetria între genuri” (Oișteanu, 2016: 85) menționată de Andrei Oișteanu în *Sexualitate și societate: istorie, religie, literatură*, implică „o dublă măsură: ceea ce e permis unuia îi este interzis celuilalt” (Oișteanu, 2016: 85). În mentalitatea tradițională, femeia este elementul imobil asociat simbolic și cu vatra casei, iar antitetic, bărbatului i se conferă rolul activ: el are posibilitatea alegerii viitoarei soții, el inițiază căutarea și curtea fetei. Această concepție este evidentă și în cadrul fidelității/infidelității partenerilor, „Chiar și infidelitatea sexuală (adulter) și părăsirea domiciliului sunt, în societățile tradiționale, specifice mai ales bărbatului. El nu rămâne, deci, imobil în spațiul domestic, ci – ca un piston – pleacă adesea și revine de fiecare dată acasă” (Oișteanu, 2016: 123).

Scoaterea femeii din cadrul structurilor sociale dominante a condus la o re poziționare, cumva compensatorie, a funcțiilor ei în zona artelor unde s-a manifestat sub diferite forme: temă fundamentală, sursă de inspirație, judecător și public al scriitorilor.

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

La baza acestei modificări de viziune, Simone de Beauvoir așază marginalizarea femeii și accentuarea laturii ei pasive: „femeia dobândește un loc privilegiat în domeniul gândirii și al artei deoarece este exclusă din cel al faptei; dar arta și gândirea își au izvorul viu tocmai în faptă” (de Beauvoir, 1998: 192). Chipurile imaginare ale femeii sunt mult mai complexe decât cele oferite de bărbat. Proiecție a percepției și a imaginației masculine, „femeia este un Celălalt complet, adică ea concentrează toate atributele esențiale ale alterității, tot echivocul unei condiții diferite” (Boia, 2006: 132), iar imaginea ei a fost construită în funcție de angoasele și necesitățile lui spirituale. De aceea ea întrunește, pe de o parte, trăsături care o idealizează precum sensibilitatea, grația, delicatețea, dar și trăsături negative ce evidențiază misterul, forța de seducție, senzualitatea, capacitatea de a distruge: „În funcție de împrejurări, a fost divinizată sau demonizată” (Boia, 2006: 132).

Raportându-se doar la iubire, temă inseparabil legată de sexualitate, Julius Evola identifica în *Metafizica sexului* trei arhetipuri feminine, care pot îmbrăca multiple și nuanțate întrupări: tipul demetric, tipul afroditic și tipul amazonic. Pentru femininul demetric, cuvântul-cheie este fecunditatea, e femeia care se definește prin forța de a crea, de a zămisli, de a întemeia, de a dura ceva. E femeia-matrice, viață și originea vieții. La rândul său, femininul demetric se poate disocia în două imagini complementare: conjugal-maternală, ca împlinire a unui destin și virginală, ca promisiune, ca latență. Femininul afroditic desemnează femeia făcută pentru iubire, seducătoare, senzuală, intens sexualizată, care refuză subordonarea conjugală. Femeia amazonică, cel de-al treilea prototip identificat de Julius Evola stă sub semnul zeițelor virgine de tipul lui Artemis și al Atenei:

„Paradoxul amazoanei stă tocmai într-o relație contradictorie a sexului cu genul: această femeie, independentă de un bărbat (de care se folosește strict în scopul procreării), dar rivalizând cu un bărbat, nu se privează de grație, și, în general, de atributele feminine – afară doar de mitica tăiere a sânelui, expresie clară a dorinței de a înlătura limitarea

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

«naturală» –, aspirând spre un ambigen cu sugestii de perfecțiune” (Bodiștean, 2013: 23).

Prin filtrul alterității, Aurel Codoban restabilește coordonatele relației de iubire (și în consecință oferă o nouă paradigmă asupra feminității), definind o nouă tipologie care se adaugă iubirii-pasiune și celei de tip donjuanesc. Formă intermediară, iubirea romantică, este o „căutare care așteaptă validarea identității de sine prin întâlnirea celuilalt, printr-o întâlnire a sufletelor și caută în imaginație ceea ce realitatea nu poate oferi. Ea depinde de identificarea proiectivă cu celălalt: acesta e cunoscut intuitiv și proiecția creează un sentiment de întregire reciprocă” (Codoban, 2004: 73). Ceea ce distinge tranșant această formulă modernă a iubirii de cea antică este raportul îndrăgostitului cu alteritatea. Așadar, „iubirea este cea care, ca relație prealabilă, introduce alteritatea între mine și Celălalt” (Codoban, 2004: 73) este așa cum remarca Emmanuel Levinas „minele satisfăcut de tine, care sesizează în celălalt justificarea ființei sale. (...) Comunitatea iubirii este comunitate în doi, comunitate a solitudinii, refractară la universalitate” (Levinas, 2000: 28).

O ilustrare interesantă a condiției femeii din perspectivă diacronică este cea pe care o propune filosoful francez Gilles Lipovetsky în lucrarea sa *La troisième femme: permanence et révolution du feminine*. El propune o istorie a feminității în trei timpuri, care marchează concepții diferite asupra acesteia. „Prima femeie” este „femeia depreciaată” a societăților primitive, considerată natură inferioară, subordonată bărbatului, sistematic devalorizată și disprețuită. „A doua femeie”, imagine compensatorie a primei ipostaze, corespunde „femeii slăvite”, model impus începând cu a doua jumătate a Evului Mediu, femeia sacralizată, adulată, considerată o adevărată zână a căminului, dotată cu puterea de a schimba, prin educația morală exemplară transmisă copiilor, fața întregii societăți. „A treia femeie sau femeia nedefinită”, capabilă să se reinventeze în noi ecuații imagologice, este un produs al lumii moderne și postmoderne, exercitându-și drepturi altădată de neconceput precum urmarea unor studii, optarea personală pentru o anumită profesie, pentru modul în care

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

se implică în carieră, în viața familială. Nici acum femeile nu dețin supremația în viața politică sau economică, dar pot să își guverneze măcar propriul destin existențial. În partea introductivă, autorul explică faptul că prin sintagma „a treia femeie” înțelege „o nouă imagine socială a femininului, producând o ruptură majoră în «istoria femeilor», ultimă expresie a progresului democratic aplicat la statutul social și de identitate al femininului” (Lipovetsky, 2000: 7). Se profilează așadar o nouă vârstă în evoluția statutului social-istoric al femeii, când locul acesteia nu mai este fixat, impus nediferențiat, ci devine o alegere individuală.

În lucrarea *10 studii de arhetipologie*, raportându-se la modernitatea vieneză Corin Braga identifica o criză a modelului masculin „datorată presiunilor crescânde ale imago-urilor feminine” (Braga, 1999: 158), după o lungă perioadă în care acestea fuseseră refulate, asimilate păcatului și diavolului. Această observație este punctul de plecare pentru o scurtă inventariere a imaginilor feminității în dimensiune diacronică. Prin renunțarea la divinitățile feminine, prin interzicerea cultelor mediteraneene ale zeitelor mistice, transcendența a căpătat un profil exclusiv masculin. O primă impunere a elementului refulat se manifestă în mica renaștere din secolele XII-XIII, prin cultul Fecioarei Maria, iar recuperarea Antichității greco-latine în Renaștere presupune și o reintegrare a feminității și a erosului, repede înăbușite de Reformă și Contrareformă. Exacerbarea alterității este un efect al unor perioade de criză, iar „această regulă a fost aplicată și femeii, cea mai dramatică ilustrare a sa fiind vânătoarea de vrăjitoare, desfășurată mai ales în secolele al XVI-lea și al XVII-lea” (Boia, 2006: 135). În viziunea lui Lucian Boia fenomenul a fost amplificat de prejudecăți ancestrale generatoare de imagini malefice ale femeii, dar și de o criză structurală prin care trecea societatea dominată de un profund sentiment de insecuritate: „Femeia «beneficia» deci de un amalgam. Aptitudinile ei tradiționale de «vrăjitoare» au fost recuperate și canalizate de o ideologie a înfruntării” (Boia, 2006: 135). Mai târziu, „Poetica romantică a permis reemergența simbolurilor *animei* colective” (Braga, 1999: 158), prin obsesia încărcată de culpabilitate pentru recuperarea imaginii femeii, a surorii, a mamei. Demonică și angelică, femeia declanșează și întreține o atracție hipnotică în diversele sale

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

proiecții. „Domesticirea imaginii femeii” (Boia, 2006: 134) din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea este ilustrată prin asocierea ei cu fragilitatea, sensibilitatea, dar și cu plasarea în spațiul căminului unde principala sarcină care îi revine constă în îngrijirea copiilor și a familiei. Sfârșitul secolului al XIX-lea și secolul al XX-lea se remarcă printr-o estompere a granițelor între sexe ilustrată și în feminizarea masculinității și virilizarea ipostazelor feminine. Această tendință se materializează prin interesul pentru anumite tipologii: „omul fără însușiri”, hermafroditul, androginul, dandy-ul transexual. Tot o criză identitară ilustrează și societatea contemporană, iar această criză se proiectează și în spațiul ficționalității literare. Femeia egală sau chiar superioară bărbatului coexistă cu imaginea femeii obiect.

*Povestirile Evei Luna*, roman publicat în 1989 care aduce împreună într-o țesătură vibrantă povești aparent disparate, unite prin vocea seducătoare a unei noi Șeherezade, vine în continuarea romanului *Eva Luna* (1987) și reprezintă o dovadă incontestabilă a artei povestirii pe care Isabel Allende o stăpânește cu rafinament. Într-un limbaj succulent, capabil să instituie viață, scriitoarea chiliană aduce pe rând în atenția unui cititor aproape hipnotizat fâșii de lume care îmbină într-un echilibru desăvârșit răzbunarea, nebunia, lăcomia, patima, crima și dragostea, generozitatea, blândețea. Personajelor exotice li se aplică o altă grilă etică în care păcate capitale nu reușesc să le mutileze, dimpotrivă le adaugă un grad de umanitate. Rama celor douăzeci și trei de povestiri este dominată de imaginea cuplului Eva Luna și Rolf Carlé, iar întregul discurs este pus, prin intermediul mottourilor, sub semnul celor *O mie și una de nopți*. Dacă în spațiul *Prologului*, vocea care se face auzită îi aparține bărbatului, ultima povestire dă glas Evei Luna și conferă un sens unificant actului povestirii și anume încercarea unei terapii prin poveste, salvarea simbolică a bărbatului iubit din iadul unui trecut împovăraător: „Pentru a-i exorciza, demonilor memoriei trebuie să le spui uneori câte-o poveste”

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

(Allende, 2007: 172). Iubirea apare ca predestinare, iar cuplul este imortalizat în spațiul amintirii:

„Tu gândești în cuvinte, pentru tine limbajul e un fir nesfârșit pe care-l depeni, de parcă viața ar fi creată în timp ce povestești. Eu gândesc prin imagini înghețate într-o fotografie. (...) E un moment profetic, e toată existența noastră, tot ce am trăit și mai avem de trăit, toate timpurile într-unul singur, fără început și fără sfârșit” (Allende, 2007: 9).

Perspectivarea celuilalt se realizează prin constatarea diferențelor dintre modul în care fiecare ia în stăpânire lumea: femeia gândește prin medierea limbajului, iar bărbatul prin imagini. Decuparea realității, conturarea tabloului are valoare compensatorie prin suspendarea într-un plan al memoriei, accesibil oricând:

„De fiecare dată când mă gândesc la tine, te văd și ne vedem așa, încremeniți pentru totdeauna acolo, pe pânză, invulnerabili în fața curgerii timpului și a înțeptoșării memoriei. Mă pot închipui în scena aceea după bunul plac, pot pătrunde în spațiul tabloului și nu mai sunt cel ce se uită, ci bărbatul care stă întins lângă femeie” (Allende, 2007: 10).

În cadrul micropartiturii *Viața interminabilă* se realizează o clasificare a povestirilor: „unele se nasc pe măsură ce sunt spuse”, „altele vin gata făcute, ca un măr, și pot fi repetate la infinit”, „câteva sunt preluate din realitate și prelucrate de inspirație, în vreme ce altele apar într-o străfulgerare a inspirației” (Allende, 2007: 172). Pe lângă aceste tipuri există și povești tainice, care rămân ascunse, „ele sunt ca organismele vii, le cresc rădăcini și tentacule, se acoperă cu excrescențe și paraziți, transformându-se cu timpul într-un coșmar” (Allende, 2007: 172). În evantaiul



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

povestirilor, majoritatea concentrate în jurul unei iubiri care îmbracă forme diferite de la comuniunea perfectă până la obsesie, posesiune și răzbunare, se conturează multiple ipostaze feminine. Interesant în cadrul acestui roman-puzzle este unghiul din care sunt construite personajele feminine, perspectiva fiind modelată de un eu al femeii care scrie. Această voce „din interior” dictează un anumit tip de scriitură, prin care sufletul feminin se dezvăluie în zonele sale cele mai ascunse chiar dacă uneori masca naratorului prinde un contur masculin. O coordonată esențială a profilurilor feminine conturate în textul Isabellei Allende este puterea de a supraviețui, o anumită tărie care ține de imaginea unei femei virilizate. Deși uneori personajele feminine poartă povara unor handicapuri sau sunt victimele unor abuzuri, aceste neajunsuri sunt transformate în atuuri (*Maria cea neghioabă*) sau declanșează o schimbare radicală, în sens pozitiv.

Prima povestire se pune sub semnul puterii logosului, Belisa Crepusculario având o ocupație atipică, negoțul de cuvinte:

„Pentru cinci centavos oferea versuri făcute din memorie, pentru șapte aducea îmbunătățiri viselor, pentru nouă scria scrisori de dragoste, pentru doisprezece născocea insulte pentru dușmanii neîmpăcați. Vindea și povești, dar nu din cele închipuite, ci lungi istorii adevărate, pe care le spunea dintr-o suflare, fără să uite nimic. Veștile treceau astfel de la un sat la altul” (Allende, 2007: 11).

Născută într-o familie foarte săracă, atât de săracă încât nu avea nici măcar nume pentru copii, Belisa este nevoită să fugă de moarte în timpul unei secete interminabile. Descoperă întâmplător scrierea atunci când

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

vântul îi aduce o pagină de ziar și află de la un străin că acele piciorușe de muscă care îi treziseră curiozitatea sunt litere:

„Acea a fost ziua în care Belisa Crepusculario a înțeles că oricine putea, cu puțină îndemânare, să pună mâna pe cuvintele care umblau fără stăpân, în dreapta și-n stânga, și să facă negoț cu ele. (...) A vinde cuvinte i s-a părut o alternativă decentă” (Allende, 2007: 13).

Celor care cumpărau de cizeci de centavos le dăruia un cuvânt de taină, capabil să-i vindece de melancolie: „Nu era același pentru toți, pentru că asta ar fi însemnat o înșelătorie colectivă” (Allende, 2007: 11). Destinul femeii este pentru totdeauna schimbat atunci când îl întâlnește pe Colonel, un bărbat însingurat, care obosise să trezească, prin violență, spaima oamenilor și care acum își dorea să ajungă președinte. Belisa este luată cu forța de omul de încredere al Colonelului, Mulatrul, și târâtă în fața acestuia. În loc să se lase speriată de „cruzimea ochilor de pumă” (Allende, 2007: 15), femeia „simțea sub piele un zvâcnet cald, o puternică dorință de a-l atinge, de a-l mângâia și de a-l ține în brațe” (Allende, 2007: 16). Folosindu-se de tot „repertoarul ei” (Allende, 2007: 16) îi scrie Colonelului un discurs prezidențial care își dovedește ulterior eficiența, dar îi dăruiește și două cuvinte care determină o schimbare a bărbatului, îmblânzirea acestuia. Atunci când Mulatrul o aduce a doua oară în fața superiorului său cu forța, pentru a-și lua înapoi cuvintele și pentru a-i reda bărbăția, Colonelul se abandonează sentimentelor: „Oamenii înțelesesă că șeful lor nu se mai poate desprinde de vraja celor două cuvinte blestemate, căci toți văzură cum se îmblânzeau ochii sălbatici ai pumei în timp ce fata se apropia și-l lua de mână” (Allende, 2007: 19). Efectul transfigurator al sentimentului, îmblânzirea unui bărbat puternic sub efectul narcotic al

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

iubirii pentru o femeie este explorat și în alte povestiri ale volumului: *Soția judecătorului*, *O răzbunare*, *Palatul fantomă*.

În *O răzbunare* se ilustrează modul în care ura cultivată în zeci de ani se transformă în dragoste. Frumoasa și tânăra fiică a senatorului Orellano, Dulce Rosa, îi promite tatălui său că va supraviețui pentru a-i răzbuna moartea violentă. Supraviețuiește violului, așteptându-și agresorul într-o frumoasă rochie albă de organdi și cu flori de iasomie prinse în păr. Gândul răzbunării îi dă puterea de a se ridica și de a reconstrui tot ceea ce pierduse în acea noapte blestemată. Treptat, stigmatul violului se șterge și câțiva tineri o cer în căsătorie, dar „au fost refuzați cu toții, căci pe lumea asta țelul vieții ei era răzbunarea” (Allende, 2007: 203). Și pentru Tadeo Cespedes tânăra ce „îl suportase în tăcere în odaia întunecoasă ce mirosea a praf de pușcă” (Allende, 2007: 203) devine o obsesie, „toate femeile care îi ieșeau, toate cele pe care le lua în brațe în căutarea consolării, toate iubirile urmărite de-a lungul anilor, toate păreau să aibă chipul Reginei Carnavalului” (Allende, 2007: 204). Anii purifică imaginea, dar și structura interioară a bărbatului, care ros de remușcări se întoarce să-și ceară iertare. Dulce Rosa descoperă cu uimire că tot gândindu-se la el, alimentându-și cu imaginea lui dorința de răzbunare ajunsese să îl iubească. Pentru prima oară victima și călăul trăiesc revelația iubirii, apropierea celui alt. Aparent pierduți în povestea lor de iubire, cei doi par să uite trecutul violent, dar cu două zile înainte de nuntă, atunci când ea îmbracă rochia de mireasă conștientizează că niciodată nu va scăpa de fantasma tatălui său care îi va umbri permanent fericirea și atunci alege să se sinucidă. Finalul neașteptat, răsucirea firului narativ și schimbarea semnificațiilor textului țin de o tehnică narativă la care Isabel Allende apelează în mai multe povestiri din acest volum. Astfel, în a doua povestire, *Fata perversă*, Juan José Bernal o respinge pe Elena, fiica viitoarei

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

sale soții. Tânăra care începe să-și descopere senzualitatea, dezvoltă o pasiune pentru amantul mamei sale. Dacă prima parte a discursului epic se concentrează asupra trăirilor fetei, a doua parte schimbă unghiul concentrându-se asupra modului în care bărbatul începe să fie urmărit de imaginea tinerei, tânjind o viață întreagă după ceea ce a refuzat atunci. Întâlnindu-se după douăzeci de ani, Bernal constată că Elena îngropase de mult acel episod al primei iubiri refuzate „într-un compartiment sigilat al memoriei” (Allende, 2007: 31), iar adevăratul pervers este el. Tot o obsesie de care îl desparte o mare diferență de vârstă este și Ester Lucero pentru medicul Angel Sánchez. Dragostea apărută fulgerător și niciodată împlinită, secretul său rușinos, îl determină să rămână prins într-un mic orașel de provincie. Atunci când fata suferă un accident foarte grav, doctorul își pierde pentru prima oară calmul proverbial. Înțelegând că va fi înfrânt în acest „duel cu moartea” (Allende, 2007: 109), apelează la un leac al indienilor indigeni care îl vindecase miraculos în urmă cu zece ani pe un camarad, Negro Rivas. Pentru femeia iubită, Angel Sánchez pune în scenă un adevărat ritual care trezește uimirea ochilor iscoditori ai celor care îl urmăresc. Fata își urmează cursul firesc al vieții, se căsătorește, se mută în capitală și are o fetiță care îi seamănă, iar medicul rămâne singur, „fără altă companie decât imaginea Esterei Lucero, care îl vizita în odaia lui la ora siestei, mistuindu-i sufletul într-o orgie perpetuă” (Allende, 2007: 113).

Răsturnări de situație apar și în cazul *Aurului lui Tomas Vargas* când soția, victimă a violenței casnice, îndură o ultimă umilință atunci când trebuie să o accepte în propria casă pe tânăra amantă a soțului său. Portretul fizic ilustrează modul în care frumusețea unei femei se ofilește odată cu trecerea anilor:

„Antonia Sierra, nevasta lui Vargas, era cu douăzeci și șase de ani mai tânără decât el. La cei patruzeci de ani

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

împliniți era deja ofilită și aproape că nu mai avea dinți în gură, iar trupul ei ager de mulatră, se deformată după atâta muncă, atâtea nașteri și avorturi” (Allende, 2007: 53).

În ciuda semnelor pe care trupul le contabilizează dureros, își păstrează „un rest din frumusețea de odinioară și un orgoliu fără măsură” (Allende, 2007: 53). Dacă la început atmosfera este de nesuportat, treptat cele două femei ajung să se apropie și se coalizează împotriva bărbatului abuziv. Pentru tânăra Conchita, în imaginea căreia se identifică, Antonia Sierra își înfruntă pentru prima oară soțul. Într-un gest justițiar, femeile îi fură aurul, pe care bărbatul îl ținea îngropat, provocând moartea acestuia.

Femei virilizate, puternice, supraviețuitoare într-o lume a bărbaților sunt surprinse din diferite unghiuri în cadrul mai multor povestiri ale volumului. În *Oaspetele învățătoarei*, învățătoarea Ines, unul dintre personajele recurente ale cărții, alături de Riad Halabi îl omoară cu sânge rece pe cel care îi ucisese unicul fiu în urmă cu foarte mulți ani pentru un fruct de mango. Femeia merge să-i ceară sfatul negustorului, iar acesta pune la cale un întreg spectacol apelând la complicitatea întregului sat. Într-o atmosferă de sărbătoare, oamenii își arată solidaritatea față de femeia care toată viața ei a jucat un rol esențial în cadrul comunității, ascunzând toate semnele crimei. În ochii oamenilor gestul femeii este pe deplin îndreptățit și are valoare justițiară.

*Tosca* este partitura unui personaj feminin care literaturizează viața și ajunge să fie o victimă a propriilor iluzii. Maurizia Rugieri este o tânără foarte voluntară, obișnuită ca toți ceilalți să îi îndeplinească mofturile. Dorința de a ajunge o soprană renumită este deturnată de absența talentului, în ciuda tuturor eforturilor depuse: „(..) la ieșirea din adolescență avea o voce de pasăre cu care abia dacă ar fi putut adormi un prunc în leagăn, așa că a trebuit să renunțe

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

la pretențiile ei de soprană pentru un destin ceva mai banal” (Allende, 2007: 86). Din ecuația acestei vieți banale face parte și căsătoria cu un bărbat incapabil să își exprime sentimentele, a cărui pasiune se năruia în fața mofturilor Mauriziei cu o „imaginație veșnic aprinsă de lecturile romantice și de discurile cu muzică de Verdi și de Puccini” (Allende, 2007: 86). Sub aparenta vulgaritate, arhitectul Ezio Longo „ascundea un suflet nobil și o delicatețe pe care nu știa să o traducă în gesturi sau cuvinte” (Allende, 2007: 87). Îi construiește femeii iubite o casă impresionantă, cu un mic amfiteatru unde Maurizia obișnuia să le cânte invitațiilor săi. Atunci când este anunțat că va deveni tată se bucură și e decis să-și apere cu orice preț paradisul casnic. Amenințarea vine din partea unui student la Medicină pasionat de operă pe care Maurizia Rugieri îl cunoaște în timpul unei călătorii cu tramvaiul: „Citea partitura Toscăi și fluiera printre dinți o arie din ultimul act. Maurizia simți că i se adună în obraji tot soarele amiezii (...)” (Allende, 2007: 88). Iubirea celor doi se consumă în planul imaginației și al castității, hrănind în felul acesta himerele femeii, iar pseudonimele pe care și le asumă sunt Tosca și Mario. Inaderența la realitate o aruncă pe îndrăgostită în spațiul idealizării sentimentelor, înfrumusețând profilul iubitului. Bârfele pe seama Mauriziei ajung și la urechile soțului prea preocupat să ofere familiei sale un trai bun și îl iau prin surprindere:

„Ezio Longo era pregătit să înfrunte o eventuală năruire a afacerilor, o boală sau chiar un accident al copilului, lucruri la care se gândise în cele mai întunecate momente de superstițioasă teroare, dar nu își închipuisese vreodată că un student mieros i-ar fi putut sufla femeia de sub nas” (Allende, 2007: 89).

După șocul inițial, este cuprins de o furie oarbă. Își urmărește soția până la o cofetărie lăaturalnică, unde o

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

surprinde bând ciocolată cu iubitul ei și își brutalizează rivalul. Pe Maurizia o închide în casă și îi oferă șansa de a-și răscumpăra greșeala, dar aceasta nu acceptă să fie separată de iubitul său. În numele unei iubiri ideale își recâștigă libertatea, chiar dacă asta înseamnă să renunțe la fiul său. Îl caută pe Leonardo și află că acesta plecase ca medic într-un câmp petrolifer. Cu toate că o deranjează plecarea precipitată a iubitului, fără să o anunțe, îl consideră vinovat pe soțul agresiv. Cu tenacitate reușește să îl localizeze și după o călătorie obositoare ajunge la Mario al ei. Realitatea pe care o înfruntă devine suportabilă prin „proslăvirea până la demență a calității iubirii” (Allende, 2007: 92) și prin transformarea lui Leonardo Gomez în „eroul propriei melodrame” (Allende, 2007: 92). Refuzul de a accepta deteriorarea realității nu funcționează atunci când își amintește de copilul lăsat în urmă: „Pentru un singur lucru n-a putut să găsească un nume: durerea viscerală ce-o covârșea când își amintea de copil” (Allende, 2007: 92). Confundarea scenei cu realitatea este transpusă și în registru comic atunci când Maurizia organizează într-un mic orașel o reprezentație a operei *Madam Butterfly*, iar sătenii intervin pe scenă încercând să oprească sinuciderea japonezei.

După moartea lui Leonardo, Maurizia are ocazia să își revadă fostul soț și fiul ajunși în mica localitate cu firma de construcții pe care o conduc. Femeia merge să îi întâlnească, dar urmărindu-i dintr-un colț surprinde un gest de „tandrețe virilă și complicitate solidară” (Allende, 2007: 97) care o excludeau nu numai pe ea, dar și tot restul lumii. Abia acum acceptă că a renunțat la tot pentru o iluzie, „o capcană în care se vârase” (Allende, 2007: 96).

Ultima povestire, intitulată sugestiv *Din țărână suntem făuriți*, readuce în prim-plan cuplul Eva Luna-Rolf Carlé prin prisma unei experiențe traumatizante. Reporter la televiziune ajunge printre primii la locul unui dezastru natural: o erupție care transformă o localitate într-un imens

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

deșert de nămol. Simbolul tragediei este o fetiță, blocată în acest ocean negru care ținea captive alte sute de trupuri lipsite de viață. În ciuda eforturilor lui Rolf de a o elibera, Azucena rămâne prinsă, iar pompa care ar fi putut să o salveze nu ajunge la timp. Reporterul îi este alături în nămolul rece și încearcă să o ajute. Pentru prima oară se confesează în fața acestei fetițe, își înfruntă demonii trecutului:

„Atunci, pe nesimțite, se deschiseră obloanele ce ținuseră ferecat de-a lungul anilor trecutul lui Rolf și tot ce fusese ascuns în straturile adânci și tainice ale memoriei dădu în sfârșit năvală, ca un torent, măturând din calea lui obstacolele ce-i blocaseră atâta timp conștiința” (Allende, 2007: 240).

Copilul nu poate fi salvat „ea s-a scufundat încetisor, o floare în noroi” (Allende, 2007: 243).

Experiența traumatizantă îl schimbă, iar femeia îi este alături, așteptând răbdătoare, ca după această călătorie interioară să-și vindece rănilile și să se întoarcă la ea. Actul povestirii își dezvăluie intenția terapeutică, prin poveste poți evada, te poți regăsi.

Romanul *Povestirile Evei Luna*, expresie incontestabilă a talentului scriitoarei Isabel Allende, prinde într-un limbaj percutant și, în egală măsură seducător, vibrațiile sufletului feminin, ilustrând o multitudine de ipostaze ale acestuia. Spre deosebire de alte oglinzi romanești, textul surprinde perspectiva din interior a unei femei scriitoare asupra diferitelor forme de materializare ale personajului feminin.

### Referințe:

ALLENDE, I. (2007). *Povestirile Evei Luna [The stories of Eva Luna]*. (Traducere din spaniolă de Radu Niciporuc). București: POLIROM



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

DE BEAUVOIR, S. (1998). *Al doilea sex [The second sex]*. (Traducere Diana Bolcu, Delia Verdeș). București: UNIVERS

BODIȘTEAN, F. (2013). *Eroica și erotica. Eseu despre imaginile feminității în eposul eroic [Heroic and erotic. Essay on Images of Femininity in the Heroic Epic]*. București: PRO UNIVERSITARIA

BOIA, L. (2006). *Pentru o istorie a imaginarului [For a history of the imaginary]*. (Traducere din franceză de Tatiana Nochi). București: HUMANITAS

BRAGA, C., (1999). *10 studii de arhetipologie [10 archetype studies]*. Cluj-Napoca: DACIA

CODOBAN, A. (2004). *Amurgul iubirii.de la iubirea-pasiune la comunicarea corporală [The twilight of love. from love-passion to bodily communication]*. Cluj: IDEA DESIGN&PRINT

DRAGOMIR, O. & MIROIU, M. (2002). *Lexicon feminist [Feminist lexicon]*. București: POLIROM

LEVINAS, E., (2000). *Între noi. Încercarea de a-l gândi pe celălalt [Between us. Trying to think the other]*. (Traducere de Ioan Petru Deac). București: BIC ALL

LIPOVETSKY, G. (2000). *A treia femeie [The third woman]*. (Traducere de Radu Sergiu Ruba și Manuela Vrabie). București: UNIVERS

OIȘTEANU, A. (2016). *Sexualitate și societate: istorie, religie, literatură [Sexuality and Society: History, Religion, Literature]*. Iași: POLIROM

URSA, M. (2019). *Zoe, fii bărbată! [ Zoe, be a man!]*. Pitești: PARALELA 45

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

=====

**Aritina MICU**, Teacher of Romanian Language and Literature at “Brassai Samuel” Theoretical High School, Cluj-Napoca. PhD Ass. With scholarship at “1 Decembrie 1918” University Alba Iulia, Faculty of History and Philology, Department Philology. Member of the Research Center of the Imaginary “Speculum”, Faculty of History and Philology of „1 Decembrie 1918”. Published articles: *Amantul Colivăresei sau mahalaua „omului nou”/ The Lover of Colivăreasa or the slum of the new man* in the volume of the conference *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity* (2014), *Dragoste și sexualitate în romanele lui G.M. Zamfirescu/Love and Sexuality in the novels of G.M. Zamfirescu* in the international conference volume *Communication, Context, Interdisciplinarity* (2014), *Mahalaua-oglinzi românești contemporane/ The Slum – Contemporary Romanian Mirrors* in the international conference volume *Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue* 2nd edition (2014), *Fețele „îngerului negru” în lumea periferiei/ Faces of the black angel in the world of the periphery*, in the international conference volume *Globalization, Intercultural Dialogue and National Identity* 2nd edition (2015) and *Petru Cimpoeșu sau comprimarea mahalalei într-o scară de bloc/ Petru Cimpoeșu or the compression of the slum in the staircase of a block of flats* in the international conference volume *Literature, Discourse and Multiculturale Dialogue* 3rd edition (2015), *„Mahalaua decăzuților”/The Slum of the Fallen – reconfiguring the literary space* in *Diplomatul, tăbăcarul și actrița/ The Diplomat, the tanner and the actress* in vol. *Incursiuni în imaginar/ Incursions into the imaginary* (2018), *Panaït Istrati sau revolta marginalului /Panaït istratie or the revolt of the marginal* in vol. *FESTSCHRIFT. Mircea Braga-80* (2018).

# *Literatura traumatică*



**DETERMINĂRILE EXTERIOARE ȘI  
INFLUENȚELE MODURILOR PSIHOGENE ÎN  
LITERATURA TRAUMATICĂ  
(KENZABURŌ ŌE, IOANA NICOLAIE)**

**EXTERNAL DETERMINATIONS AND  
INFLUENCES OF PSYCHOGENIC MODES IN  
THE TRAUMA LITERATURE  
(KENZABURŌ ŌE, IOANA NICOLAIE)<sup>1</sup>**

**Rebeca-Rahela MARCHEDON**

Center for the Research of the Imaginary *Speculum*

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: [marchedon\\_rebecarahela@yahoo.com](mailto:marchedon_rebecarahela@yahoo.com)

**Abstract:**

*The ideational framework underlying the proposed study is based on the influences that migrate from the fact to the fiction. In the light of this decryption, reality is rebuilt inside literature, and the character becomes a prototype of the person, of the real being. Therefore, the phenomenon is explained by referring the author to the cultural (spatial) and temporal (historical) determinations. The re-discussion of representative prose for distinct continental topos (Kenzaburō Ōe, Stârpiți răul de la rădăcină, împușcați copiii – Japan/Asia; Ioana Nicolaie, Pelinul negru – Romania/Europe), through the lens of psychogenic constructs, on the one hand, and of external conditions, on the other, demonstrates to what extent the traumas of a society, more precisely, individual mutilations, are reflected in artistic creation. The copied truths take the form of alternative worlds in which the wars, the topos of the authors' childhood, the violent marginal of society, the dysfunctional*

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*relations between parent and child become deconstructed and reassembled reminiscences, which reproduce the architectural model of the prefigured primary reality. We observe how Pelinul negru, or "black grass", as the author herself calls it, embodies the drama of the nuclear explosion at Chernobyl, felt on all levels by the child character. In the selected prose, Kenzaburō Ōe also tells us about infantile characters, as embodiments of his own childhood. In Stârpiți răul de la rădăcină, împușcați copiii childhood is transfigured through the grotesque lens of the Second World War - from the perspective of the plagues characteristic for the conflagration times and the hostile relations between the individual and otherness.*

**Keywords:** Traumatic imaginary; psychogenic influences; disastrous events; intergenerational transmission; alternative world; person vs. character; copied truths; temporal and spatial determinations.

Făcând recurs la un exercițiu de elasticitate, componența studiului de față încapsulează, înainte de toate, o creionare a procesului de omogenizare, care glisează perpetuu dinspre faptul trăit către faptul literar. Direcția de cercetare oferă o panoramă ancorată în dimensiunile abordării perspectivei psihoistorice, cu straturile psihogene, transmutațiile transgeneraționale, dar și o imagine a determinărilor exterioare, istorice și culturale, care au influențat imaginarul explorat de către autori. Legea selectivității textelor și autorilor reliefează intenția de a integra fenomenul într-o privire universalizată, care să încorporeze spații geografice diferite, adecvate demonstrației psihogene. Gradul exponențial al narațiunilor este multiplicat odată cu alegerea unor autori care dezvăluie o ideologie înrădăcinată în motivația de a se inspira din realul brutal al timpurilor pe care le traversează. Tocmai această interferență a realului în categoria faptului literar este mobilul care declanșează cerința pătrunderii mecanismului

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

psihosocial, care acționează din exterior asupra individului, personajului și narațiunii. Rediscutarea unor proze reprezentative pentru toposuri continentale distincte prin lentila constructelor psihogene, pe de-o parte, și a condițiilor externe, pe de altă parte, demonstrează în ce măsură, traumele unei societăți, mai precis, mutilările individuale, se răsfrâng în creația artistică. Adevărurile copiate iau forma unor lumi alternative în care războaiele, toposurile copilăriei autorilor, marginalul violent al societății, relațiile disfuncționale dintre părinte și copil devin reminiscențe deconstruite și reasamblate, care reproduc modelul arhitectural al realității primare prefigurate.

Susținând ideile criticului literar Vasile Popovici, în cazul operelor pe care le înfățișăm ca mostre autentice ale modului prin care literatura oglindește realitatea înconjurătoare, personajele evocate alunecă în articularile ființei de carne, astfel că personajul literar se preschimbă în „cea mai persistentă dovadă că, de la originile genului narativ și până azi, niciodată nu a dispărut cu adevărat din opinia comună sentimentul că individul este o ființă capabilă să primească o definiție” (Popovici, 1997: 210). Definiția pe care persoana, ca individ real, o primește în interiorul faptului de literatură este zugrăvită, așadar, în imaginea fiecărui personaj, ca plăsmuire fictivă: „Câtă vreme portretul se află în relație cu un model real, identificăm în el imaginea unei persoane” (Angelescu, 1985: 29). Personajul disimulează, bunăoară, imaginea în oglindă a omului, și, prin extrapolare, imaginea unei societăți.

Receptate în optica acestei decriptări, ficțiunile conservă o realitate definitorie, sau un prototip al lumii reale, care reconstruiește osatura realității autentice a individului real: „în felul său propriu fiecare text oferă numai o versiune a lumii” (Toma, 1992: 18), sau, așa cum afirmă cercetătorul Silviu Angelescu, în *Portretul literar*, - „trebuie să atragem

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

atenția, încă o dată, că figura nu face decât să concretizeze un model uman. Mai mult decât aceste modele, [...] portretul literar concentrează și fixează într-o imagine semnificativă modalitatea de asumare a condiției umane implicată de o concepție și un tip de sensibilitate care exprimă epoca” (Angelescu, 1985: 127). Printr-o fină analogie, observăm că sociologia literară exprimă tocmai funcția literaturii ca instrument social și cultural. La fel cum susține Adrian Marino, literatura/ operele literare devin o aproximare a unui context sociocultural (Marino, 2000: 19), ori o reflectare alternativă a unui *imago mundi*. Aceste modele umane, regăsite în imaginarul operelor, sunt preluate, de cele mai multe ori, din evenimente exterioare. Astfel că, potrivit decodificărilor pe care le angrenăm în procesul demonstrativ (determinările exterioare și psihoistoria), scrierile ficționale ale celor doi autori - Kenzaburō Ōe (*Stârpiți răul de la rădăcină, împușcați copiii*) și Ioana Nicolaie (*Pelinul negru*) - înfățișează episoadele relatate și personajele prin bucăți traumatice de viață, proiectate ca efecte ale unui dat istoric, temporal, și ale unor condiționări culturale, spațiale:

„Analiza influențelor contextuale asupra vieții și viziunii autorilor despre lume, în particular asupra literaturii pe care aceștia o promovează, poate fi aproximată prin intermediul unei abordări macrosociale și a unor schimbări care se petrec la nivelul societății, întrepătrunse, deopotrivă, cu practicile parentale, transferate sub forma unor tulburări sociale de amploare, generatoare de frici și traume individuale. În vederea unei fundamentări teoretice, referitoare la maniera prin care un anumit stil parental poate influența marile schimbări istorice ale lumii și, odată cu acestea, literatura scrisă, aducem, înainte de toate, argumentul perspectivei conceptului de psihoistorie” (Marchedon, 2023: 48-49).



## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Psihoistoria devine, în consecință, instrumentul critic care vine dinspre psihanaliză, dar se compune prin imixtiunea dimensiunii psihologice cu cea istorică. Această știință desemnează o abordare infim exploatată pe terenul literar al criticii românești, regăsindu-se, considerabil, doar în studiile criticului și istoricului literar, Ștefan Borbély. Instituind un sistem de gândire amplu și eterogen, americanul și gânditorul social, Lloyd deMause, îngăduie metodei psihogene să furnizeze o deducție asupra efectelor traumatice personale și colective, ancorându-le în stilurile parentale de creștere a copiilor, stabilite, transmise și modificate de-a lungul anilor:

„Psihoistoria, cunoscută și sub numele de teoria psihogenă a istoriei (the psychogenic theory of history), conturează, așadar, istoria privită din perspectiva influențelor psihice, a deviațiilor comportamentale și a evenimentelor traumatice, atât personale, cât și colective, înrădăcinate în istoria infantilă [...] Teoria poziționează schimbările psihogene, datorate relațiilor problematice dintre copii și părinți, ca fiind principala sursă a schimbărilor și evenimentelor traumatice din istorie, oferind un rol mai puțin important schimbărilor economice și tehnologice, în același timp, atenționând asupra faptului că teoria psihogenă nu constituie singura determinare a acestor devieri tulburătoare, aceasta acționând multi-liniar datorită faptului că integritatea structurii familiale și cursul evoluției relațiilor pot fi afectate, într-o oarecare măsură, și de către condițiile externe” (Marchedon, 2023: 50).

Intenția lui deMause, de a demonstra teoria psihogenă a istoriei, în relațiile părinte-copil, conturate în volumul *The history of childhood* (deMause, 1975), „oferă o reconstituire a vieților infantile, uzând de atestări și relatări

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

istorice. Reconstrucțiile evenimentelor traumatice pornesc cu două mii de ani în urmă și au scopul de a transpune cititorul în interioritatea stărilor afective caracteristice fiecărui strat generațional” (Marchedon, 2023: 51). În dorința unei înțelegeri integrale asupra transgresării practicilor opresive parentale, din trecutul îndepărtat până în prezent, un expozeu succint al acestora ni se pare mai mult decât necesar. În consecință, pornind din perioada antichității, deMause contorizează și clasează, până încontemporaneitate, șase psihoclasă sau moduri psihogene care pornesc de la cel mai profund grad al traumatizării și ajung progresiv la forme ușor diminuate.

Conform lui deMause, cea mai traumatizantă perioadă, din punctul de vedere al practicilor parentale, pornește din perioada preistorică, tribală, a modului infanticid (Infanticidal Mode), încărcată de gândiri magice și superstiții care duc la numeroase pruncucideri și sodomizări. Modul abandonului se prezintă odată cu începutul Erei Creștine și înfățișează o lume în care părinții au încetat să-și ucidă pruncii, preferând să-i abandoneze. Cu timpul, abandonul s-a preschimbat în numeroase bătăi timpurii, clisme și control exagerat (modul ambivalent), ca, mai apoi, în perioada Renașterii (modul intruziv), controlul abuziv să se îndrepte către abuzul psihic, astfel că orice dorință era așezată sub imperativul parental. Deși modul de socializare (Socializing Mode) și modul de ajutor (Helping Mode) aduc, în contemporaneitate, multe îmbunătățiri în legătură cu raportul părinte-copil, Lloyd deMause atrage atenția asupra persistenței practicilor parentale abuzive care continuă să se transmită în descendența anumitor familii: „evoluția psihogenă este determinată, de asemenea, de ritmurile diferite ale evoluțiilor familiale, inclusiv de comportamentele specifice diferitelor tipuri de deviații psihice” (Marchedon, 2023: 55).

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Deși Kenzaburō Ōe și Ioana Nicolaie abordează copilăria în moduri diferite, textele suport angajează în narativitatea lor atât forme traumatice ale succesiunii straturilor psihogene, dar, în aceeași măsură, și efectele unor influențe exterioare perturbante, clasate deseori la nivel colectiv catastrofal. Desfășurându-se în corelație cu două spații continentale distincte, Asia și Europa, analiza de față ne permite să observăm cum, atât practicile parentale specifice zonelor culturale, cât și evenimentele exterioare, au produs efecte și mutații în literatura promovată.

Ca atare, *Pelinul negru* se dezvăluie ca mărturie literară a uneia din cele mai întunecate pete a întregii Europe. Am fi tentați să admitem că singurele determinări care au influențat textul Ioanei Nicolaie s-ar restrânge la evenimentul exterior, catastrofa de la Cernobil, însă autoarea, prinsă în complexitatea vieții, într-o manieră realistă, cu personaje credibile, care trec prin numeroase probleme existențiale, reușește să articuleze, în interiorul faptului literar, ceea ce deMause susține prin demonstrațiile sale, anume faptul că atât teoria psihogenă, cât și întâmplările devastatoare, neprevăzute, pot afecta în mod dezastruos integritatea structurii familiale și cursul evoluției relațiilor. Imaginarul propus de autoare dezvăluie tranziții traumatice desfășurate pe mai multe planuri, dar care converg în același punct terminus - redarea introspectivă a trăirii infantile traumatizate, profilând un inventar lucid al schimbării, din normal în anormal (din Tutuană în Drugă), atât prin boala fetei (dislexia), cât și prin tratamentele parentale. Augustina, personajul principal, totalizează, simbolic, suferința provocată de suma răului din lume, dar și de cea a răului din noi. În consecință, personajul devine atât un prototip al determinărilor exterioare - catastrofa accidentului nuclear de la Cernobil, care afectează profund integritatea psihică și fizică a fetei, alături de toate

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

dificultățile iscate politic și social, greutățile unei familii cu mulți copii și lipsurile materiale, cât și un realist crochiu al practicilor parentale transmise transgenerațional prin intermediul claselor psihogene. Pentru familiile din Europa Centrală, relațiile din trecut, stabilite între părinți și copii, determinate de practicile agresive și terorizante (pruncuciderea, abandonul, agresiunea fizică, agresiunea psihică, înfășatul excesiv și foarte strâns, tehnici agresive de nutriție sau înfometare, practicile precare de alăptare și abuzurile sexuale constante), deși diminuate cu fiecare strat psihogen, au continuat să se propage în conduita anumitor indivizi sau grupuri de indivizi, până în contemporaneitate - ceea ce se remarcă și în romanul Ioanei Nicolaie, atât în cadrul familiei (tratamentul nemilos venit pe cale paternă), cât și în afara acesteia (Școala Specială din Buzău - reprezentată ca univers al puniției). Poziționându-ne temporal într-o perioadă dificilă, din punct de vedere istoric, imaginarul romanului nu exclude perpetuarea comportamentelor parentale agresive ca efecte ale unui dat istoric nefavorabil, în care România se afla sub gheara întunecată a regimului comunist, care a știrbit unitatea familială și integritatea psihică a indivizilor și copiilor - victime ale privațiunilor, represiunii, securității, terorii și ideologiei suprimării. (Marchedon, 2023: 79) Toate aceste comportamente cultivate sub influența nefastă a perioadei comuniste, s-au impregnat în manifestările somatice ale părinților, care, la rândul lor, le-au reluat și exercitat, în mod inconștient, asupra copiilor:

„Mecanizarea voită a individualității a condus omul către nevroze, frici, anxietăți, tulburări de personalitate paranoidă, care au sporit și rentabilizat transmiterea și amplificarea continuă, chiar și după căderea regimului, a comportamentelor disfuncționale. Acestea s-au

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

exercitat atât în rândul comunităților și familiilor, cât și în rândul structurilor instituționale, aspecte datorate mai ales longevității și intensității sistemului” (Marchedon, 2023: 79).

Totalizarea Răului, prin leit-motivul violenței, dar și cel al fricii, converge în reprezentarea românească a imaginii arhetip a lupului, ca sistem defensiv infantil ce recrează evenimentele prin prisma mitului sângeros-moralist al poveștii *Capra cu trei iezi*, ori în basme și imagini cutremurătoare – (ex. Tutuană cheală). Precum afirmă Doina Ruști, „Lupul, fiară feroce și singuratică [...] trebuie învins – prins și supus” (Doina Ruști, 2009: 255), la fel cum trauma și răul din noi trebuie întrerupte (o analogie a dizolvării cercului transgenerațional). Oferindu-ne o zografisire introspectivă a unor trăiri infantile închistate în maladiul generat prin determinările exterioare, romanul accentuează dimensiunea unei realități militante, restabilite în baza experiențelor personale ale autoarei, susținând încă o dată premisa că literatura devine o aproximare a realității și a condiționărilor care apasă asupra acesteia: „Am scris *Pelinul negru* și ca formă de revoltă [...] Am copilărit, fără nici cea mai mică bănuială, într-un loc contaminat radioactiv” (Nicolai, 2017), lucru ce-i va marca profund viața prin boala autoimună pe care o dezvoltă și pe care încearcă să o recompună în romanul său.

Simbolurile violenței, urii și nebuniei sunt adânc explorate și în romanul lui Kenzaburō Ōe, care oferă o priveliște grotescă a mentalității japoneze, prinsă în conflagrația celui de-Al Doilea Război Mondial, cu toate implicațiile acestuia și traumele resimțite în copilărie. Dezumanizarea este înfățișată apelând la teme precum abandonul, trădarea, violența, contaminarea, exploatarea, autoritatea adultă și fragilitatea infantilă. Personajele devin, la fel ca în romanul Ioanei Nicolai, imagini totalizatoare,

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

compuse din fluctuațiile claselor psihogene, caracteristice spațiului japonez, care influențează pe deplin relațiile stabilite între părinți și copii, fanteziilor colective (resimțite în dorința japonezilor de a evada, obiceiul de a se ucide între ei și satisfacția de a-i trata pe coreeni ca simple animale), acestora alăturându-li-se evenimentele istorice catastrofale – războiul și epidemiile. DeMause înfățișează, în *The Origins of War in Child Abuse*, faptul că toate practicile parentale traumatizante, caracteristice Europei Centrale, erau comune Japoniei înainte de secolul XX: “Infanticide was so common it was accepted «as a form of family planning», killing either boy or girl newborn babies in murders called «thinning out»” (deMause, 2011). Privite prin prisma straturilor psihogene japoneze, acțiunile atroce regăsite în roman, venind din partea adulților și îndreptate către clasa juvenilă, justifică într-o mare măsură practicile degradante petrecute de-a lungul timpului în familiile japoneze. Până la începutul secolului douăzeci, abuzurile asupra copiilor erau frecvente și începeau încă de la o vârstă fragedă. Până la împlinirea vârstei de trei ani, copiii japonezi erau imobilizați în cutii restrictive, producându-le profunde fobii la vârsta maturității. Bătăile, arderea tămâii pe piele, clismele constante și înspăimântarea prin tehnica fantomei deveniseră acțiuni rutinizate: “kicking, hanging by the feet, giving cold showers, strangling, driving a needle into the body, cutting off a finger joint” (deMause, 2011). Spre deosebire de spațiul european, teritoriul japonez se remarcă, potrivit gânditorului social, printr-o practică excesivă a utilizării copiilor în acțiuni sexuale și incesturi repetate. Incestul era considerat un act demn de laudă și era intens practicat atât în rândul fetițelor, cât și al băieților, amintind de faimoasele gheișe. DeMause atrage atenția asupra faptului că abuzurile sexuale infantile au sporit gradul autodistructiv al națiunilor, accentuând și declanșând numeroase acte

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

conflictuale, deseori aduse până în pragul conflictelor militare: "Childhood sexual abuse, I have found, leads nations more to self-destructive than just the violent behavior instilled by beatings" (deMause, 2011).

În interiorul romanului amintit, Kenzaburō Ōe se remarcă prin capacitatea de a surprinde justa esență a niponilor și de a recrea spațiul și mentalitatea acestora: „Primul lucru pe care-l învățai era să fii lovit și să te rostogolești la pământ, plin de sânge [...] Sunteți niște stârpituri care nu faceți decât să vă răspândiți genele rele. N-o să fii bun de nimic când o să crești. [...] Indivizii ca voi ar trebui sugrumați de mici. Strivim lepădăturile de când sunt mici. Suntem țărani, noi stârpim bobocii răi de la bun început” (Kenzaburō, 2014: 7, 191). Printr-un subtil paralelism al tensiunilor traumatice postbelice, atât ale celui De-al Doilea Război Mondial, cât și ale intruziunilor care fac referire la războiul din Vietnam, autorul propune, apelând la imaginar, o reviziuire a trecutului sângeros prin prisma unei priviri contemporane. Sau, așa cum sugerează teoria psihogenă, o conștientizare a individului asupra modului în care straturile generaționale ale trecutului îndepărtat continuă să se propage până în zilele noastre. Bunăoară, Sterngold și Tachibana, printr-o preluare a mărturisirilor autorului, pun la dispoziția cititorului, garanția că întreaga literatură promovată de Kenzaburō Ōe reprezintă o adevărată pledoarie înrădăcinată în experiențele personale - copilăria în satul natal, moartea tatălui pe frontul celui de-Al doilea Razboi Mondial, dar și sentimentele profunde de trădare: "I have always wanted to write about our country, our society" (Sterngold, 1994) - dorința de a scrie despre societatea în care trăia, fiind profund conectată cu trauma războiului: „It had been only thirteen years since the end of the war. My life was closely connected with the war as if it had ended yesterday” (Tachibana, 1998: 233). Prin

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

desfășurarea acțiunii, descrierea personajelor și accentul acordat dialogului, romanul reușește să creioneze esența tipologiei japoneze, și odată cu aceasta, orginile psihogene care activează suma practicilor agresive expuse în roman.

În același registru al scrierilor traumatice care reliefează influența stratului generațional asupra generării conflictelor ce se transformă în traume colective și individuale, îl putem aminti pe Philip Roth. Cu o scriere similară celor două romane analizate, *Pastorala americană* se prezintă ca:

„romanul-pildă al unei generații tinere, marcate de terorii războiului din Vietnam, colapsul familiei tradiționale, diferențele rasiale, religioase, afirmarea libertății pe toate planurile și momentele istorice de criză ale societății, care, prin efectele traumatice instaurate, dar și prin eforturile de reziliență ale tinerilor și copiilor, naște o armată de caractere denaturate, care se transformă într-o puternică rebeliune de opresori și ucigași” (Marchedon, 2023: 76).

Precum afirmă și George Volceanov, într-un nr al revistei „România literară”, „Philip Roth ne-a lăsat niște radiografii perfecte ale societății americane în evoluția ei istorică [...] personajele trăiesc într-o realitate socio-politică căreia nu i se pot sustrage. Tensiunile rasiale, religioase, sexualitatea (pendulând între libido și frustrare) rămân temele majore” (Volceanov, 2018), Radu Mareș înfățișând romanul *Pastorala americană* ca „tabloul vast al Americii sfârșitului de secol XX, pictat cu pensulă hiperrealistă” (Mareș, 2012). Profilând tensiunile iscate între generații și efectele acestora, romanul lui Roth, asemenea celor două romane analizate anterior, înfățișează clasa fanteziilor colective, generate în cadrul tipului de psihoclasă pe care o



## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

tranzitează - ca rezultat al straturilor parentale specifice stratului generațional. Ne referim aici la faptul că adulții care fac parte din același strat psihogen au tendința de a dezvolta fantezii și credințe comune, pe care le împărtășesc colectiv (grupuri politice, religioase).

„Dorințele inconștiente reprezintă rezultatul traumatizărilor colective, din perioada copilăriei, care tind să fie redirecționate către mobilizări militare, pedepse cu moartea și crize politice sau religioase, demonstrând corelația dintre copilăriile traumatice și tendințele de a intra în transe colective. [...] Acestea se caracterizează prin comportamente agresive (scenarii sociale persecutorii), care sunt împărtășite și de către alte persoane, devenind grupuri sau organizații care acționează având același scop, violența împotriva indivizilor” (Marchedon, 2023: 56-57).

DeMause numește aceste mișcări hipnotice colective ca modificări sociale „the social alters”. În consecință, această modificare socială sau alteritate, devine un mobil al celor mai întunecate și ascunse motivații care au stat la baza torturilor și crimelor colective dintre națiuni și organizații religioase<sup>2</sup>. Acțiunea romanului „îndreptată microscopic către o familie aflată în derivă (din cauza fiicei răzvrățite care se transformă în entitate criminală) surprinde [...] o întregă mișcare asasină și o vastă insurecție, care se propagă într-un

---

<sup>2</sup> Poziționat sub imperativul transelor colective, războiul din Vietnam a produs: „o înșiruire de evenimente generatoare de ură și agresioni, conflicte internaționale, nașterea generației hippie, care, prin dorința denaturată a promovării păcii, rămâne unită și definită printr-o efervescență negaționistă care acutizează problemele personale și care aderă la demolarea vechii ordini, fără să așeze altceva în locul acesteia [...] mișcările, revoltele și obsesiile legate de drepturile și abuzurile sexuale ale femeilor și copiilor, drepturile comunității gay, ale comunităților rasiale și culturale, o întreagă perioadă de răzvrătire și continuă căutare a libertăților individului, învăluite sub conceptul de «political correctness»” (Marchedon, 2023: 72)

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

sistem bolnav de rețele conectate intergenerațional la viețile tinerilor, părinților, societății și urmașilor acesteia” (Marchedon, 2023: 76-77). „Sunt pagini extrem de interesante de analiză a unei mutații în ordine socială și a mentalităților. [...] Fascinează, în fond, simultaneitatea destrucției pe nenumărate paliere și violența ei teatrală de mare spectacol” (Mareș, 2012).

Observăm cum, fie că aducem în discuție spațiul european, pe cel asiatic, ori pe cel american, practicile agresive din trecut, exercitate de către părinți asupra copiilor, și identificate în toate cele trei romane, execută mișcări continue de transmitere intergenerațională, care se propagă până în prezent, producând efecte catastrofale. Dacă în cazul niponilor, războaiele sunt percepute de către gânditorul american ca dorințe autodistructive, generate de amploarea abuzurilor sexuale infantile, în cazul americanilor, când vorbim despre romanul lui Roth, tensiunile sunt produse ca efecte ale fanteziilor colective. Pe de altă parte, în romanul Ioanei Nicolaie, răul este identificat nu doar prin prisma transgenerațională, cât și ca o consecință a determinărilor exterioare fatale. Prin urmare, aceste realități terifiante iau forma unor adevăruri copiate, care migrează dinspre spațiul real către cel ficțional, personajul devenind, prin intermediul literaturii, un prototip al persoanei. Autorii preiau totalitatea determinărilor culturale și spațiale, integrându-le în scriitură și transformând imaginarul într-un spațiu al violenței. Noile lumi alternative devin reprezentări în care războaiele, toposurile copilăriei autorilor, marginalul violent al societății, relațiile disfuncționale dintre părinte și copil se preschimbă în reminiscențe deconstruite și reasamblate, care reproduc modelul arhitectural al trăirilor experimentate, în mod direct sau nu, de către autori.

### **Referințe:**

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

**Texte**

Kenzaburō, Ō. (2014). *Stârpiți răul de la rădăcină, împușcați copiii* [*Nip the Buds, Shoot the Kids*]. Traducere din limba japoneză de Florin Oprina. Iași: Editura Polirom

Nicolaie, I. (2017). *Pelinul negru* [*The Black Wormwood*]. București: Editura Humanitas

Roth, P. (2014). *Pastorala americană* [*American Pastoral*]. Traducere din limba engleză și note de Alexandra Coliban. Iași: Editura Polirom

**Suport critic**

Angelescu, S. (1985). *Portretul literar* [*The Literary Portrait*]. București: Editura Univers

DeMause, L. (1975). *The history of childhood*. Foreword by William L. Langer. New York, Hagerstown, San Francisco: Harper & Row Publishers

Marino, A. (2000). *Biografia ideii de literatură* [*The Biography of "the Idea of Literature"*], vol. 6, partea a IV-a. Cluj-Napoca: Editura Dacia

Marchedon, R. R. (2023). *Trauma infantilă între realitate și reprezentări narrative contemporane* [*Infantile trauma between reality and contemporary narrative representations*] (Unpublished Phd thesis). Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, Alba Iulia, România

Mareș, R. (2012). *Un inginer al sufletului omenesc* [*An engineer of human soul*]. România literară, (42). 3-4

Popovici, V. (1997). *Lumea personajului: O sistematică a personajului literar* [*The World of the Character: A Systematic of the Literary Character*]. Cluj-Napoca: Editura Echinox

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Ruști, D. (2009). *Dicționar de teme și simboluri din literatura română [Dictionary of themes and symbols in Romanian literature]*. Iași: Editura Polirom

Sterngold, J. (1994, October). *Nobel in Literature Goes to Kenzaburo Oe of Japan*. The New York Times. Retrieved from <https://www.nytimes.com/1994/10/14/books/nobel-in-literature-goes-to-kenzaburo-oe-of-japan.html>

Tachibana, R. (1998). *Narrative as counter-memory. A Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*. New York: State University of New York

Toma, P. (1992). *Lumi ficționale [Fictional worlds]*. Traducere de Maria Mociorniță. București: Editura Minerva

Volceanov, G. (2018). *Goodbye, Philip Roth*. *România literară*, (42) 24-25, 25

**Referințe online:**

DeMause, L. (2002). *The Emotional Life of Nations*. <https://psychohistory.com/books/the-emotional-life-of-nations/>

DeMause, L. (2011). *The Origins of War in Child Abuse*. <https://psychohistory.com/books/the-origins-of-war-in-child-abuse/>

~~~~~  
Rebeca-Rahela MARCHEDON is a Ph.D Student in Philology at „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia, and a researcher in comparative literature. Her research perspectives are rooted in cultural studies and interdisciplinary field: psychology (childhood trauma, psychopathology and psychoanalysis), Romanian & English contemporary literature and linguistics. She is also a member of the Center for philological research and multicultural dialog (CCFDM) and a member of the "Ovidiu Bârlea" Ethnology Circle from Faculty of History, Letters and Educational Sciences

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

- „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia. She is the author of the book chapter: *The language of a psychopath and its influence on childhood trauma in the autobiographical novel A Child Called ‘It’ by Dave Pelzer*, published in the collective volume, *New Insights into the Mental Lexicon*, Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing. Relevant publications, based on childhood trauma and behavioral disorders, include the following: *Raporturi identitare în imaginarul Cameliei Cavadia – Vina, Măștile fricii, Purgatoriul îngerilor; Pe o singură voce – O cronică a grotescului și maladivului în figurile victimei și agresorului; Limelfia – Între reclusiune socială și fantezie a imaginației; Comparative psychoanalytic research through transgenerational dispersion – Camelia Cavadia, Măștile fricii.*

**DILEME ALE DISPERĂRII ÎN ROMANUL
TRENUL SPRE SAMARKAND, DE GUZEL
IAHINA**

**DILEMMAS OF DESPAIR IN THE NOVEL *THE
TRAIN TO SAMARKAND*, BY GUZEL IAHINA¹**

Maria HOLHOȘ

Center for the Research of the Imaginary *Speculum*
“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia, Romania
E-mail: holhos_maria@yahoo.com

Andra Gabriela HOLHOȘ

Centre for the Research of the imaginary *Speculum*
Sports High School, Alba Iulia
E-mail: andra_g_avram@yahoo.com

Abstract:

The vast Soviet lands, shattered by the Civil War and the unbearable consequences of requisitions, are overwhelmed by the famine triggered in the third decade of the last century. The mission received by the young man Deev to take by a sanitary improvised train five hundred children from a haunted by famine orphanage in Kazanul Popolgiei, to Samarkand seems a utopia. This journey through time and space, sustained by facts and historical documents, has a family connection with the author of the novel: her paternal grandfather was in an orphanage and belonged to a group of children transported towards Turkestan on such a train of hope. The polyphony of the voices and feelings of some generations marked by famine is rendered in literature, thus trying to avoid wrapping in silence histories of injustice. The prismatic narrative structure of the novel combines the unilateral

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

perspectives of the characters in a sequence of interior monologues, confessions and authentic complementary self-analyses. The prevailing feeling of permaomunismului nent danger through the entire journey is sometimes faded away by unexpected moments of tenderness, other times by unconfessed love, by unexpected gestures of solidarity, sometimes culminating with unimaginable efforts and personal sacrifices. The orphan children's traumas, abandoned by their parents or not understood are amplified by absolute evil unexpectedly appearing under different forms: famine, plague, treason, crime. The struggle for survival turns into a struggle for salvation of souls, thus alternating the moments of darkness with the moments of light. The novel can be considered an endless echo of questions and answers for all those who have been overwhelmed by famine despair.

Keywords: despair; famine; plague; humaneness; salvation.

Guzel Iahina², scriitoare rusă de etnie tătară, este autoarea romanelor: *Zuleiha deschide ochii* (2015), *Copiii de pe Volga* (2018) și *Trenul spre Samarkand* (2021). Cele trei romane au o axă comună, sunt inspirate din tragismul evenimentelor petrecute în primele decenii după victoria comunismului pe teritoriul rusesc. Primul roman este inspirat din relatările bunicii, o învățătoare tătară, deportată timp de șaisprezece ani într-o colonie de muncă din Siberia. În programul de desculacizare („deschiaburire”) au fost deportați mai mulți tătari din partea europeană a Rusiei, formând colonii de muncă în Siberia. Condițiile de transport, de viață și de muncă erau

² Guzel Șamilievna Iahina, s-a născut în 1 iunie 1977, în Kazan, din fosta URSS, scriitoare și scenaristă rusă, de etnie tătară. Născută într-o familie de intelectuali (mama - medic, tata - inginer), a studiat la Facultatea de Limbi Străine în Institutul Pedagogic de Stat din Kazan, iar în 2015 a absolvit Școala de Film de la Moscova, specializarea scenaristică. Este câștigătoare a premiilor literare „Marea Carte” și „Iasnaia Poliana”. Sursa: https://ro.wikipedia.org/wiki/Guzel_Iahina, accesat în 12.05.2023.

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

extrem de dure, mulți dintre cei obligați să-și părăsească locuințele și-au pierdut viața în perioada acelor evenimente. Al doilea roman surprinde epopeea tragică a coloniilor germane de pe Volga în primul deceniu după instalarea bolșevismului, concretizată în: haos, foamete și deportări. Romanul *Trenul spre Samarkand* este inspirat din evenimente din istoria familiei autoarei. Bunicul patern a fost încredințat de către părinții acestuia unui orfelinat, din cauza foametei cumplite care a pus stăpânire pe o parte din ținuturile sovietice. El a fost prezent într-un eșantion de copii trimiși în Turkestan, în anul 1922, cu unul dintre *trenurile lui Dzerjinski*³. Salvat și ajuns la maturitate își întemeiază o familie, dar după Al doilea război mondial apare din nou amenințarea foametei. De data aceasta el încearcă să evite trimiterea la orfelinat a mezinului familiei (Șamil Zagreevici Iahin, tatăl scriitoarei, căruia îi este dedicat acest roman).

În scrierea romanului *Trenul spre Samarkand* autoarea are în atenție evenimentele reale desfășurate în URSS în perioada sugerată prin coordonatele temporale. Anul 1923, menționat încă de la începutul primului capitol al romanului, reprezintă simbolul foametei în masă din tânărul stat bolșevic (perioada foametei generale a fost între anii 1918-1925). Foametea a cuprins treptat imensele ținuturi sovietice și împreună cu holera au secerat milioane de oameni, au pustiit sate, au dezmembrat familii, au lăsat copii orfani. Este cea mai bine

³ Felix Edmundovici Dzerjinski (1877-1926), revoluționar de etnie poloneză, fondator și primul conducător al poliției bolșevice, CEKA, înființată în 1917. A condus activitatea pentru combaterea vagabondajului juvenil, a organizat transferul orfanilor cu cinci trenuri spre zone mai puțin afectate de foamete, a înființat primul centru de calculatoare mecanice din URSS și un centru de producere a aparatelor de fotografiat FED după modelul german Leica. Cunoștea limbile latină, poloneză, germană, rusă. Sursa: https://ro.wikipedia.org/wiki/Felix_Dzerjinski, accesat în 12.05.2023.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

reprezentată (prin documentele din arhive) perioadă de foamete din spațiul sovietic. Ecourile Războiului Civil Rus (1917-1921) se resimt puternic în societatea sovietică. Politica rechiziționărilor s-a dovedit neîndurătoare, cauzele acestei măsuri au fost: seceta, evenimentele politice naționale, efectele Primului Război Mondial aflat în plină desfășurare, influența marilor puteri în încercarea de a împiedica victoria comunismului.

Tema romanului este salvarea sufletelor, completată cu o interesantă pledoarie pentru omenie. Aparținând postmodernismului, acest roman pune în lumină anumite caracteristici specifice. Este marcat de acea dorință a scriitorilor postbelici de a dezlega „misterul existenței într-o lume haotică și tragică.” (Abrudan, 2003: 123). Dominant în acest roman este tabloul haotic al lumii, iar soarta personajului principal se menține în dimensiuni tragice. Discursul subiectiv, deseori mascat de unele imagini clișeu ale realității, includ anumite strategii artistice: imaginea timpului, motivul dublului, motivul memoriei, povestirea asociativă, visul, grotescul. Aceste caracteristici apropie romanul de postmodernism, în care „haosul nu este o categorie negativă, ci una a deschiderii, adică o expresie a coexistenței, interacțiunii și a posibilității de actualizare, în egală măsură, a potențialităților conținute în el.” (Abrudan, 2004: 169).

Romanul se dovedește o permanentă alternare a momentelor de speranță cu cele de disperare, de încredere umbrită apoi de deznădejde. În evoluția romanului pot fi identificate forme ale disperării pe care le urmărim în continuare:

1. Disperarea împlinirii unei misiuni. Personajul principal Deev, combatantul forțelor de tineret, primește misiunea de a transporta cu un tren 500 de copii preluați de la un centru al copiilor minori din Kazan. Aici erau

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

aduși copii din Tătăria Roșie. Vagoanele improvizate au fost adaptate cu stângăcie de Belaia și Deev. O primă emoție în care Deev își recunoaște neputința de a îndeplini cu bine misiunea primită este declanșată în momentul vizitei la căminul care găzduia „copii pe care părinții nu-i mai voiau sau nu mai puteau să-i hrănească.” (Iahina, 2021: 11), Imaginea copiilor a fost devastatoare. Naratoarea își începe descrierea cu evocarea ochilor acelor copii, apoi sunt completate detalii despre trupurile lor înfometate, bolnave, neputincioase. Copleșit de toate neajunsurile și riscurile călătoriei, dar și de calvarul suferințelor acestor copii, Deev ia decizia să ducă la îndeplinire misiunea ce i-a fost încredințată. Călătoria de șase săptămâni, considerată de unii aventuroasă, nebunească, imposibilă, devine o neîncetată stare de disperare pentru cel care își luase acest dificil angajament. Neajunsurile se amplificau încă din primele momente ale organizării deoarece se impunea asigurarea unui număr de persoane însoțitoare, respectarea indicațiilor despre numărul copiilor care vor fi transportați, obținerea hainelor și încălțămintei, adaptarea sau improvizarea unor vagoane. Toate trebuiau îndeplinite cu strictețe, dar ajutorul autorităților locale lipsea. Procurarea alimentelor s-a dovedit o permanentă și chinuitoare luptă de supraviețuire.

Cu insistențe, rugăminți, promisiuni, implorări, amenințări își începe misiunea Deev, ignorând orice sfat sau avertizare din partea cunoscuților sau prietenilor despre această misiune imposibilă. Convoiul copiilor încălțați cu cizme militare de adulți „întinzându-se ca un maț lung” (Iahina, 2021: 51) în chinuitoarea traversare a șinelor de cale ferată ajunge cu dificultate la trenul sanitar. Este momentul când Deev realizează că nu mai poate reveni asupra hotărârii de a ajunge la Samarkand. Plecarea trenului din gara Kazan este una de coșmar: mame cu

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

copii de la cea mai fragedă vârstă încercau să-și încredințeze odraslele cuiva în speranța că aceștia vor supraviețui. Zgomotul tumultuos, plânsetele, țipetele, urletele copiilor și chipurile înspăimântate ale mamelor transformă gara într-o scenă apocaliptică, iar Deev se vede nevoit să treacă neputincios prin această mulțime, îngrozit că nu-i poate ajuta nici măcar pe cei încredințați prin misiunea militară, darămite să mai aprobe alte îmbarcări. Realitatea îl determină să privească îngrozit gestul unei femei istovite de foame și boală care își pune cu mare dificultate pruncul sugar pe o treaptă a trenului sperând că așa îi va oferi micuțului o minimă șansă de supraviețuire. Cutremurat de suferința femeii prăbușită în durerea despărțirii de micuțul nevinovat, lui Deev „i s-a părut că o zărește rostogolindu-se și pierind după un povârniș” (Iahina, 2021: 72), jertfindu-se pentru supraviețuirea copilului. Iar micuțul „a clipit din ochii încă orbi și a mișcat din cap. Își întindea buzișoarele în toate părțile – căuta sânul mamei.” (Iahina, 2021: 73). Comandantul era conștient că această călătorie îi va oferi micuțului un gust amar al suferinței, dar a încercat, totuși, spre nemulțumirea personalului însoțitor, o variantă cutremurătoare: cu ajutorul unei cățelușe să-i asigure lapte micuțului. Din halta Tiulema până în Arzamas o tânără mamă a fost poftită cu ordin militar în tren, alăptându-l și pe Cuculeț din porunca lui Deev. Aceste momente de cumpănă l-au îngrozit pe tânărul comandant, conștientizând pericolele amenințătoare care-l pândeau devorându-i sufletul. Secvențele copilăriei și ale tinereții rememorate în aceste clipe îl copleșesc prin suferința trăită din plin, sub amenințarea morții prezentă peste tot, cu „diferite înfățișări: epidemii, foamete, ierni crunte, sărăcie cruntă, banditism crunt.” (Iahina, 2021: 75). Se consola cu gândul că efortul acesta nu va fi zadarnic. În

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

mintea lui era clară intenția, nu dorea să mute un eșantion de copii dintr-un loc în altul, misiunea lui era alta: „îi smulgea pe copii unei morți probabile și îi ducea undeva unde, poate, îi aștepta viața.” (Iahina, 2021: 76). Dar cine putea garanta acest lucru în situația în care transporta copii rahitici și înfomețați, unii foarte mici, alții bolnavi la pat sau infirmi, iar provizii avea pentru trei zile. Sufletul îi era cuprins de neliniște și simțea că „a plecat din Kazan așa cum s-ar fi aruncat într-o prăpastie.” (Iahina, 2021: 77). Imaginea celor mai firavi copii, Senea, Năsuc-Lung, Fieruleț și micuțul sugar în scutec roșu i-au provocat o stare mai apăsătoare: „și-a dat seama cât de frică îi e – până la durere” (Iahina, 2021: 78). Lipsit de cele necesare unei călătorii (alimente, îmbrăcăminte, apă, combustibil, medicamente), Deev nu mai avea de ales, prima urgență era procurarea hranei și pentru asta trebuia „să se târască ca un șarpe, să se tăvălească în țărână, dar să-i hrănească.” (Iahina, 2021: 78).

Cu ceastă stare sufletească deprimată, comandantul primește o altă avertizare neiertătoare, o rapidă caracterizare făcută de Belaia, comisarul care îl însoțea în călătorie: „-Dumneavoastră sunteți un om moale, șovăitor chiar. [...] N-o să vă descurcați cu copiii.” (Iahina, 2021: 79-80). Erau cuvinte demobilizatoare, iar Deev avea nevoie de sprijin, nu de ceartă. Cu un sentiment de bărbăție încearcă să o domine teoretic pe Belaia cea autoritară, deși teama încolțea nestăvilită în sufletul său pentru toate neajunsurile călătoriei, motive reale și descurajatoare pentru personalul ajutător, oricând dispus să renunțe la călătorie. Toți fiorii spaimei se adunau atunci în sufletul comandantului recurgând uneori la măsuri amenințătoare, în pragul violenței. Dintre cei doi coordonatori ai călătoriei, Belaia se impunea cu autoritate, stabilea reguli, capta atenția copiilor, spre regretul comandantului

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

conștient că nu reușește să comunice cu acești copii crescuți majoritatea pe drumuri, fără hrană și afecțiune. În confruntările directe cu unii copii revoltați sau obraznici, Deev nu reușește să-i convingă să adopte un comportament mai bun, uneori se vedea silit să-i amenințe cu bătaia, dar „imediat i s-a făcut rușine de lipsa lui de răbdare – atât de rușine că-i venea să se bată singur” (Iahina, 2021: 91). O altă provocare a venit din partea Cuculinei, cea revoltată și instigatoare. Deși Belaia i-a șoptit comandantului să-i vorbească fetei cu afecțiune sinceră, Deev nu reușește să se facă înțeles de această minoră prostituată, adepta viciilor, rahitică, flămândă, desculță și dezbrăcată, cu aspect emaciat. Singura ei reacție a fost aceea de a-și oferi trupul pentru a scăpa de bătaie. Deev n-a înțeles în prima clipă intenția minorei: „Înțelegerea n-a venit brusc, ci s-a revărsat asupra lui treptat în valuri fierbinți. Mai întâi i-a ars măruntaiele, apoi gâtul și ceafa, și el continua să se holbeze uluit la trupul palid al fetei căreia de frig i se făcuse pielea ca de găină – tot încerca să deslușească sensul acestui tablou.” (Iahina, 2021: 92). Sufocat de gândul lămuritor al intenției minorei, comandantul are o reacție interiorizată: „Îi venea să zbiere și nu putea: îl durea gâtul.” (Iahina, 2021: 92). Poruncește fetei să se îmbrace și el părăsește val-vârtej vagonul de comandă. Deev din nou se simte depășit de situația creată în rândul fetelor minore hotărâte să nu mănânce. Ele credeau tot felul de zvonuri născocite de copii, deși nu aveau personal nimic cu comandantul, cel dovedit stângaci și neputincios în soluționarea unor conflicte spontane, reacția lor pricinuind mari neliniști comandantului.

Un adevărat calvar s-a dovedit pentru Deev hrănirea celor mai neajutorați copii din eșantion. Micuții bolnavi „nu reușeau să deschidă la timp fălcile, sau

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

dimpotrivă, să le închidă; cana li se lovea zăngănind de dinți, terciul le curgea pe față, fără să le ajungă în gât.” (Iahina, 2021: 102). A luat decizia să-i hrănească întocmai ca pe sugari, dar anevoioasa metodă îi lua mult timp și el trebuia să procure mâncarea atât de necesară. În momentele de cumpănă comandantul își atribuia o nesfârșită listă a defectelor, debutând cu: minte puțină, cap sec, nechibzuit etc. Așa se autocaracteriza când a pornit în Povolgia să găsească alimente, zonă în care de câțiva ani oamenii s-au obișnuit cu surrogate din șroturi pentru a-și potoli foamea. La secția CEKA din Svaijsk, cu mâinile ridicate, Deev cere ajutor unor militari să obțină alimente pentru eșantionul de copii. Dar militarii porecliți Chelul, Mustăți de Foc, Tigvă de Berbec, sub influența alcoolului, îl amenințau pe comandat și-l intimidau trăgând focuri de armă: „La fiecare împușcătură, lui Deev i se strângea ghem stomacul – părea că se strânge și el însuși, tot gârbovindu-se și crispându-se. A observat că nu-și mai ține mâinile ridicate de o parte și de alta a capului, ci aproape de față, parcă apărându-se de gloanțe.” (Iahina, 2021: 109). Doar mărturisirea că a luptat pentru apărarea Svaijskului îi aduce salvarea de la moarte și promisiunea că va primi alimente și medicamente. Epuizat de emoții, ajuns la tren este amenințat de Belaia că trebuie să fie înlocuit de la conducerea eșantionului din cauza inconștienței cu care s-a aventurat în călătorie. Mai târziu aceeași Belaia îl critică pe comandant pentru că l-a luat în tren pe Zagreika, un copil surdo-mut, revărsându-și nemulțumirea: „N-aveți nici voință, nici judecată, numai o milă infinită.” (Iahina, 2021: 219). Realitatea din vagoane îi paraliza comandantului orice speranță: „trupurile flasce ale copiilor sub păturile făcute din saci se legănau și se zgâlțâiau și ele ușor, de parcă sub saci zăceau nu organisme umane, ci bucăți de carton.” (Iahina, 2021: 124).

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Cu toate neajunsurile, nu poate rămânea indiferent la suferințele copiilor întâlniți pe traseu. A luat în *ghirlandă*, cum era alintat trenul eșantionului, pe fetița adăpostită la umbra unui ulm, „înfășurată într-o plasă pescărească zdrențuită, fără să se miște. În jurul ei deja planau corbii așteptându-și momentul.” (Iahina, 2021: 369).

Procurarea hranei a devenit un moment de tensiune maximă în viața lui Deev. Pleca din tren cu emoția că poate plăti cu viața îndrăzneala de a cere alimente. Solicitarea sprijinului pentru aprovizionare în localitatea Urmarî se înscrie în lista celor mai tensionate momente din misiunea comandantului. Ajunși la depozitul de grâne, Deev înfruntă severitatea soldaților, indiferența lui Mână de Fier, ghionturile paznicilor și amenințările străjerilor gata să tragă. Deev recunoaște descumpănit: „Îmi tremură și mâinile de frică, și pe dinăuntru tremur tot, de parc-aș avea frisoane...” (Iahina, 2021: 179). Trecând de la cerere la amenințare, dovedindu-și informațiile asupra abuzurilor practicate în depozite, Deev nu evită să amintească de atacul țăranilor care au plătit cu viața îndrăzneala de a cere grâne. Dar reușita în procurarea rezervelor de carne, cu eforturi peste puterile umane, a fost umbrită de moartea primului copil din eșalon, Senea. Acest moment a declanșat o apăsătoare tristețe în sufletul comandantului. Reflecta asupra greutăților pe care și le asumase și constata cu resemnare: „tot ce poate el acum e să secere ceea ce semănase foametea, distrugerile, războiul.” (Iahina, 2021: 214). Lipsa hranei, a apei, a igienei elementare a dus la declanșarea molimelor. Moartea pătrunse în rândul minorilor din tren și, dintre adulți, Deev e copleșit de spaimă, atrăgând critica felcerului Bug: „Tu când cobori copiii în mormânt, parcă te îngropi și pe tine odată cu ei.” (Iahina, 2021: 383). Numărul copiilor înfomețați părea nesfârșit: „peste tot

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

erau copii, copii, copii, singuri sau în haite, care încă mai puteau merge sau care deja zăceau sleiți de puteri.” (Iahina, 2021: 379). Deev încerca să salveze o infimă parte luându-i în tren. Au fost primite în tren și cele patru soții ale unui sart bătrân, legate toate cu funii de talie. Parcă refuzau să se ferească de pe linia ferată. Deev le eliberează și constată că erau fete de doisprezece ani, cu chipuri stafidite și îmbătrânite prematur, vândute de părinții rămași fără hrană. Ele sperau că, ucigându-le trenul, vor scăpa de suferință. În bucătăria de campanie a vagonului s-au adunat așa mulți copii primiți pe traseu, umplând-o până la refuz cu: „Picioare subțiri și burți umflate pătate de noroi, abia acoperite cu zdrențe” (Iahina, 2021: 307-308).

Apogeul foametei este marcat de liniștea înspăimântătoare din vagoane, spre disperarea comandantului Deev, o priveliște obositoare și deprimantă: „Cei mai mulți copii zăceau pe lavițe, cu ochii ațintiți spre perete sau spre tavan”. (Iahina, 2021: 385). Degradarea fizică a comandantului și grijile călătoriei îl copleșesc, limitându-i toate acțiunile propuse. Cel mai mult îl înspăimânta faptul că nu mai putea să gândească, să stabilească prioritățile: „creierul parcă nu mai era creier, ci un borcan cu clei, în care gândurile se învâlmășeau cu trudă, se lipeau unele de altele și abia erau duse la capăt.” (Iahina, 2021: 387). Dificultățile sunt tot mai multe, sănătatea amenințată, combustibilul și apa pe sfârșite, fără alimente, trenul nu mai poate înainta în plin deșert din cauza nisipului care blocase calea ferată. În căutarea unui ajutor, Deev însoțit de Zagreika, cu greu înfruntă arșița drumului dintre melegurile Kîzîlkumului și ale Muiunkumuloamei. Leșinați de căldură și foame, Deev și Zagreika sunt adăpostiți de niște nomazi războinici. Localnicii îi consideră spioni și-i amenință cu moartea. Supraviețuiesc momentului de tortură fizică și psihică, convingându-i în final pe războinici să-i

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

ajute pentru a încheia călătoria, nu înainte de a fi obligați să asiste la un ritual de război împotriva comuniștilor, *orchestrat* de musulmanul Bare-bei. Acest episod din viața comandantului devine o îmbinare de imagini retrospective din activitatea sa militară, de frânturi din delirul epuizării fizice, de scene reconciliante imaginate, un adevărat refugiu afectiv al unui muribund. Revenindu-și cu greu din suferință, comandantul reușește să-i convingă pe războinici că are bune intenții. Primește nesperate ajutoare, așa cum primise în urmă cu câteva săptămâni de la atamanul Iablocinik, unul dintre comandanții armatei albe. Ultima înfruntare o are cu directoarea orfelinatului din Samarkand. O convinge să-i primească pe cei cinci sute de copii, unii salvați, alții luați pe drum, ducându-i complet goi, pentru a nu fi identificați, după îmbrăcăminte, noii călători primiți în vaagoane.

Supraviețuind unei impresionante succesiuni de încercări, Deev cunoaște nenumărate fețe ale disperării. Este asemeni unui erou de basm care a parcurs etapa inițierii, maturizându-se. Deev trăiește o maturizare spirituală, cunoscând valoarea binelui împlinit. Probabil și personajul Deev reprezintă un chip al eroului modern: „Eroul modern, individul modern care are curajul să asculte chemarea [...], nu poate - și nici nu trebuie - să aștepte ca societatea căreia îi aparține să se elibereze de crustele mândriei, fricii, avariției raționalizate și ale ipocriziei sanctificate.” (Campbell, 2021: 370). Maturizarea spirituală este realizată tocmai „în tăcerile propriei sale disperări.” (Campbell, 2021: 370).

2. Disperarea părinților. Mulți adulți au fost întâlniți în fiecare gară. Unii erau ambulanți cu fețele înnegrite de praful drumurilor nesfârșite și zadarnice, alții erau refugiați cu cufere mici încercând să-și salveze strictul necesar și mulți erau oameni fără adăpost.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Oamenii adunați în jurul peronului parcă erau împietriți de suferință: „nu cereau nimic, nu se obrăzniceau – se așezaseră doar la oarecare depărtare și își întindeau gâturile, rotindu-și rugător ochii: nu găsiți măcar un strop de mâncare? Nu ne luați cu voi măcar o stație?” (Iahina, 2021: 127). Interogațiile retorice erau însoțite doar de ecouri în surdină, oamenii rămânând neajutorați ca niște stafii, în plină noapte sau în arșița soarelui, fără ca soarta lor să aibă vreo șansă evidentă. Imaginile oamenilor înfometate apăreau la fiecare oprire.

În halta Tiurlema imaginea sărăciei primește un nou chip: „Un bașkir desculț trăgea o roabă cu copii goi – aceștia se țineau unii de alții și se acopereau cu bucăți de scândură.” (Iahina, 2021: 128). Aceste momente au declanșat o apăsătoare tristețe în sufletul comandantului. Imaginea oamenilor arestați de agenții CEKA în toiul nopții i-au declanșat fiori în adâncul sufletului: „o căruță cu oameni toți îmbrăcați doar în lenjerie intimă, cu mâinile legate. Soldații din escortă aveau baionetele trase. În întuneric răsună ca un cântec bâzâitul pătrunzător ca de țânțar – plânsetele și suspinele de femei – dar cele care plângeau nu se vedeau.” (Iahina, 2021: 114). Alți oameni aflați la selsoviet (primărie) relatau că după sacrificarea vitelor, păsărilor de curte, câinilor și pisicilor, le-au mai rămas ca speranță pentru hrană șoarecii și șopârlele. Din păduri foloseau iarbă, crengi, mușchi ghinde, scoarța copacilor. Trupurile erau afectate cumplit de foamete, umflate și fără putere. În Caucaz penuria de alimente i-a determinat pe oameni să mănânce „Turte care nu conțineau nici un praf de făină, făcute doar din fân tocat și frunze de sfeclă.” (Iahina, 2021: 145). Foametea a dezlănțuit boli, epidemii, dar și degradare umană. Neputincioși în fața foametei, unii părinți nu au suportat suferința copiilor și, îmbolnăvindându-se psihic, au recurs la acte criminale. Alți părinți înspăimântați au

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

asistat la stingerea copiilor, fără să le poată oferi o șansă de supraviețuire. O mamă bolnavă pleacă spre oraș cu intenția de a-și încredința copiii unui orfelinat. Atacați de lupi, aceasta încercă să își salveze copilul sănătos, lăsându-și fetița bolnavă pradă lupilor. Multe reacții ale părinților s-au declanșat din cauza fricii, dovedindu-se condamnabile sau de neacceptat. În urma cercetărilor științifice Dr. Sanjay Gupta, neurochirurg american, ne avertizează că oamenii, în momente de frică intensă, se pot manifesta astfel: „Reacția este rapidă și impulsivă [...] Problema este că o acțiune care începe în centrul emoțional ai creierului nu trece prin zonele de judecată și funcția executivă a creierului.” (Gupta, 2021: 21).

Foametea prelungită a afectat relațiile umane (relațiile părinte-copil, copil-copil, relațiile de prietenie), a transformat și deformat personalitatea, a schimbat rapid felul în care oamenii acceptă normalitatea, a instalat traume puternice și de lungă durată, a degradat sau chiar a ucis umanitatea.

3. Disperarea copiilor. Consecințele Războiului Civil se resimțeau direct în rândul copiilor rămași orfani sau abandonți. Mulți apelau la orfelinate în speranța că vor fi primiți, hrăniți și adăpostiți. Unii soseau în cele mai jalnice ipostaze: „plini de păduchi și râie, cu ochi ficși de atâta canabis, fără dinți, duhnind.” (Iahina, 2021: 139). Toți apelau cu gândul că vor fi ajutați. Din păcate, conducătorii unor adăposturi pentru copii îi hărțuiau sau îi determinau să se prostitueze. Comisarul Belaia, în misiunea ei de inspector în centrele pentru ocrotirea minorilor, a descoperit enorm de multe nereguli, încercând, pe cât posibil, să adopte variante pentru ameliorare. La centrul local din Piatigorsk a găsit copiii în bucătărie, „se târau pe podea și mâncau supă cu mâinile direct din cazanul comun; șeful centrului vânduse toată mobila și vesela

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

statului.” (Iahina, 2021:143). În casele oamenilor erau minori înfometate, bolnavi, dezbrăcați: „zac pe sobă într-un ghem strâns de mâini și picioare, burți umflate cu buricele ieșite afară, guri întredeschise și păr încâlcit.” (Iahina, 2021: 150). Tabloul suferinței primește dimensiuni de groază când micuții se agață de degetele celor intrați în încăpere, fără a rosti nici un cuvânt, doar încercând să sugă, alinându-și foamea care i-a dus la agonie. Astfel de pasaje descriptive, cu o dominantă dramatică ne duc cu gândul spre eseurile filosofice ale lui Emil Cioran despre boală și suferință: „Mă întreb: pentru ce numai unii suferă? Există vreo rațiune în această selecțiune, care scoate din rândul oamenilor normali o categorie de aleși, pentru a-i arunca în cele mai groaznice torturi?” (Cioran, 1993: 56).

Câțiva ani la rând mii de copii s-au chinuit înfruntând foametea, unii au pierdut bătălia, alții au supraviețuit, chinuți de toate năpastele abătute asupra lor. Este soarta copiilor instituționalizați, dar și a celor care și-au asumat libertatea de a vagabonda dintr-un loc în altul, suferind consecințe nebănuite de entuziasmul naivității. Traumele suferite de copii au declanșat adevărate obsesii. Senea era chinuit permanent de gândul că va fi atacat de păduchi. Unul dintre episoadele descriptive pline de tragism este cel despre evadarea imaginară a lui Senea, urmărit de păduchele ucigaș. Senea era primul copil care părăsea eșalonul. Cunoscând realitatea dură din centrele de ocrotire a minorilor dar și din localitățile afectate de foamete, comisarul Belaia rămâne sceptică în fața neajunsurilor copleșitoare care le amenința misiunea primită de a transporta acești copii spre Samarkand. Neputincioasă în fața lipsurilor și a molimelor care s-au cuibărit în vagoanele cu copii, încearcă să le mai dea o rază de speranță comunicând neîncetat cu ei. Dar treptat numărul copiilor decedați

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

devine chinuitor. Deev ignoră neajunsurile și compensează lipsa celor dispăruți, luând alți copii disperăți întâlniți în gări, cu gândul că îi poate încuraja cu promisiunea că nu-i va părăsi. Unul dintre copiii lăsați de mamă în fața unor locuințe mai mari, în speranța că vor fi ocrotiți, era Zagreika, cel a cărui soră bolnavă a fost sacrificată lupilor pentru salvarea lui. Refuzat de străini, băiețelul abandonat de mama bolnavă e nevoit să se întoarcă în satul părăsit de oameni. Găsește izba lor, iar înăuntru se afla mama lui decedată. Câteva zile se adăpostise lângă trupul ei rece. Singur își procura hrana în satul pustiit de foamete și holeră, recunoscând cu amărăciune în gând: „Știu să mănânc o cioară moartă. Și pește putrezit. Știu să mănânc șerpi, viespi, faguri de miere. Piele, mușchi și păr, coadă de șopârlă. Oase, fân proaspăt, paie uscate. La toate mă pricep.” (Iahina, 2021: 280). Acest copil traumatizat de foamete și suferință, acceptat de Deev peste toate neajunsurile călătoriei, încearcă să îl însoțească peste tot pe comandant, la fel ca pe un frate ocrotitor.

4.Salvarea sinelui. Deev și-a reamintit că, înrolat soldat în Armata Roșie, omorâse oameni, și nu puțini. Călăuzit de sentimentul datoriei, al onoarei și al demnității, a îndeplinit ordinele militare primite: a tras în țărani răzvrățiți pentru că li s-au confiscat grânele și care au aprins recolta aruncând kerosen, a tras în femeile răzvrătite, ale căror copii i-au dus a doua zi la orfeline, a tras în copiii ascunși în vagoanele speciale de alimente pentru a fura ciocolată. În armata de rechiziționare a fost nevoit să omoare din nou. Îl chinuia trecutul și nu găsea răspuns pentru întrebarea: „de ce moartea și boala erau întotdeauna cu prisosință, iar viața, atât de puțină?” (Iahina, 2021: 75). Consolarea comandantului venea din slujba de acum: era angajat „la secția de transporturi și se

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

ocupa de expedierea trenurilor și a mărfurilor; de fapt, lupta cu foamea. Pentru prima dată lupta fără să ucidă.” (Iahina, 2021: 76). Angajamentul luat primea, după cum recunoaște cu amărăciune Deev, o valoare compensatorie: „Poate că de aceea și trebuie să-i salvăm, [...], în locul celor pe care i-am ucis...” (Iahina, 2021: 180). Frământările sufletești devin pentru comandat un bun prilej de retrospectivă a tot ceea ce s-a întâmplat în misiunile militare. Devine tot mai convins că este capabil să ajute pe cei din jur, gășind resursă tocmai bunătatea sufletului, acea parte a ființei sale rămasă parcă în obscuritate.

În al doilea secol al erei creștine, Marc Aurelius⁴, într-o lucrare filosofică, a consemnat următorul îndemn, dovedit un exercițiu al spiritului: „Sapă în interiorul tău. În interiorul tău este izvorul binelui și întotdeauna are puterea de a țâșni, dacă ai să sapi întotdeauna.” (Aurelius, 2020: 105). Un astfel de îndemn neauzit, dar simțit, se revărsa lin în sufletul conștiinciosului comandant.

Misiunea de a conduce eșalonul copiilor spre Samarkand i-a oferit șansa de a reflecta asupra sinelui, asupra celei de a treia dimensiuni stabilită de renumitul psiholog umanist Carl Rogers⁵, stima de sine. Întreaga călătorie de salvare a copiilor de foametea care cuprindea noi ținuturi a devenit pentru personajul principal al romanului un chinuitor proces de conștiință. Comandantul joacă un rol constructiv, devine ocrotitorul copiilor din eșantion, un centru al vieții lor. Acești copii îi amintesc momentele grele din copilăria sa, pe care o

⁴ Marcus Aurelius (122, Roma – 180, Vindobona – Viena de azi), a fost *Imperator Caesar Marcus Aurelius Antoninus Augustus* (161-180), una din scrierile sale filosofice „nu avea nici un titlu în cel mai vechi manuscris păstrat (la Vatican). *Editio princeps* propune titlul *Gânduri către sine însuși*. (Aurelius, 2020: 10).

⁵ Carl Ransom Rogers (1902, SUA - 1987, SUA), psiholog american, printre fondatorii abordării umaniste în psihologie, sursa http://www.en.wikipedia.org/wiki/Carl_Rogers accesat în 29 iunie 2023.

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

detesta „pentru că amintirile despre ea îi retrezeau sentimentul de neputință și de jale: spaima în fața iernii care se apropia, foamea neconținută și singurătatea lui de orfan” (Iahina, 2021: 136). Duce o istovitoare luptă cu neajunsurile călătoriei, cu cei din jur, dar mai ales o luptă cu sine. Aflat mereu în tumultul evenimentelor, într-o perpetuă căutare a soluțiilor, rămâne introvertit, tăcut, nu-și manifestă sentimentele în legătură cu viața personală, renunță la susceptibilitate, dovedind ca semnificativă trăsătură de caracter devotamentul nemărginit față de cei din jur. Chiar și felcerul Bug, revoltat că mereu erau primiți alți copii găsiți pe drum, îi mărturisește comandantului: „Tu, în eșalonul ăsta, nu pe copii îi salvezi, ci pe tine însuși. Copiii sunt doar o întâmplare.” (Iahina, 2021: 384). Suferința a fost o grea încercare în viața lui Deev, devenind o provocare la o continuă reflecție pentru tânărul comandant deoarece: „Când șocul unei mari suferințe atinge nu copilul, ci persoana adultă, ea, asemenea lui Iov la începutul încercării sale, va protesta, se va revolta, va face apel la concepția sa despre dreptate, într-un cuvânt, își va proiecta mentalul între eveniment și sensul profund și creator al acestuia.” (Souzenelle, de, 2021: 300).

Treptat devine tot mai conștient că menirea sa este de a ajuta acești copii. O decizie similară a luat profesorul de germană Bach, folosindu-și resursele de supraviețuire pentru susținerea celor doi copii, Anntche și Vaska, crescuți de el și preluați cu forța de autorități. După ce le ducea la orfelinatul din Pokrovsk fructe și legume adunate din gospodăria proprie, se consola cu gândul că ei sunt bine: „După rumeneala din obrajii lor își dădea seama că nu flămânzeau. După strălucirea din ochi simțea că aici erau fericiți.” (Iahina, 2020: 393). Bătrânețea, boala și singurătatea nu mai contau pentru Bach, sufletul lui era

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

liniștit, gândindu-se că astfel copiii supraviețuiesc. Aceași putere de sacrificiu a dovedit-o și Zuleiha, ajutându-și fiul de doar șapte ani să evadeze din colonia de muncă în care a fost deportată. Pentru salvarea fiului ei nici o suferință sau umilință pe care o îndurase nu a fost prea mare. Împăcată cu durerea despărțirii, cu singurătatea și amărăciunea deportării, dar mulțumită că și-a salvat fiul, „Zuleiha va pași încet, ignorând și timpul, și drumul, străduindu-se să nu respire, ca să nu-și sporească durerea.” (Iahina, 2018: 415).

Comandantul nu renunță la ideea, pentru mulți utopică, dar salvatoare pentru unii copii, de a-i transporta spre Samarkand și acceptă în eșalon alți minori înfometati, abandonați sau bolnavi, înfruntând greutatea nebănuite.

Suferințele generate de factori externi, dar, cu precădere, cele generate de dorința sacrificiului personal, au provocat nebănuite stări de disperare. Acest aspect îl individualizează pe Deev, comandantul care a suportat calvarul călătoriei spre Samarkand, o călătorie prin care este salvat sinele. Este o ipostază a ceea ce numea în urmă cu aproape două milenii Marcus Aurelius: „Dar, o, fericitul, ai grijă că noblețea sufletului și binele nu sunt altceva decât salvarea altuia și propria ta salvare”. (Aurelius, 2020: 102). Fericirea constă în mulțumirea sufletească a celui care, în pofida tuturor încercărilor, privește cu uimire în urmă, împăcat cu sine pentru că a izbutit. Liniștea așternută pe chipul lui Deev, așa cum altă dată apărea pe chipul Zuleihei (*Zuleiha deschide ochii*) sau al lui Bach (*Copiii de pe Volga*) confirmă că nici un efort nu este prea mare pentru salvarea unor vieți de copii. Convingerea lui era că „iubirea e cunoaștere și voință.” (Iahina, 2021: 137).

Concluzii

Romanul *Trenul spre Samarkand* este pigmentat de secvențe copleșitoare prin tragism. Doar dorința de

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

cunoaștere susține interesul pentru lectură, diminuând astfel senzația de saturație a suferinței emanată de cele șapte capitole, intitulate, parcă premeditat, cu o platoșă din numere abstracte sau operații matematice. Personajul Deev devine un simbol al suferinței fizice și psihice din societatea bolșevică în perioada afectată de foamete. Romanciera Guzel Iahina se remarcă prin temele abordate, încercând să avertizeze omenirea, în paginile romanelor, printr-o permanentă alternanță de optimism sau pesimism, asupra traumelor suferite de copii și adulți în momente de *seisme* politice, economice și sociale. Suferințele într-o perioadă haotică primesc dimensiuni înfiorătoare în segmentele sociale cele mai vulnerabile, cum a fost cazul copiilor din orfeline. Cei care și-au asumat rolul salvator al acestor copii, de fapt, și-au asumat suferința trăită împreună cu aceștia sau mult amplificată prin responsabilitatea impusă de realitate. Această realitate, greu de închipuit și acceptat, a devenit sursă de inspirație pentru romanele scriitoarei Guzel Iahina. Tehnica de construcție a romanului include dialogul, monologul, monologul interior, retrospectivă, fluxul de conștiință, subtilități ale psihonarațiunii la persoana I, contopindu-se într-o confesiune polifonică a suferințelor multiple suportate de copii și adulți în familie și comunitate, părtași ai dramei declanșate de foamete. Regăsim în romanul scriitoarei Guzel Iahina, un aspect comun scrierilor din ultimele decade, semnalat de criticul literar Corin Braga: „o literatură dezinhibată și deschisă spre noi orizonturi.” (Braga, 2020: 250).

Vladimir Nabokov, în capitolul *Arta literaturii și a bunului simț* din volumul *Cursuri de literatură*, menționează că în literatura rusă sunt folosiți doi termeni abstracti pentru definirea celor două tipuri de inspirație: *vostorg* și *vdokhnovenie*. Acești termeni pot fi parafrazați

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

prin cuvintele *extaz* și *recuperare*. Cel mai frecvent tip de inspirație valorificat de scriitori este cel de-al doilea. Criticul rus completează cu următoarea explicație: „Când vine momentul să se așeze pentru a-și construi cartea, scriitorul va apela la al doilea tip de inspirație, cel senin și constant, vdokhnovenie, prietenul de nădejde care îl ajută să recupereze și să reconstruiască lumea.” (Nabocov, 2023: 498). În această caracterizare se regăsește autoarea Guzel Iahina, reconstruind un fragment al societății sovietice dintr-o perioadă marcată cu adânci răni. Viitorul acestor scrieri inspirate din realitatea rusă este susținut de orientările critice contemporane. Antoaneta Olteanu, referindu-se la nume de rezonanță ale criticii literare rusești, menționează: „Aleksandr Goldstein spunea că viitorul aparține *literaturii existenței*, care își construiește subiectul pe realitatea însăși, bazându-se pe faptele biografice.” (Olteanu, 2005: 36). Tot Antoaneta Olteanu, având în atenție afirmațiile teoreticianului literaturii ruse contemporane, Mihail Epstein, autorul conceptului de *stadialitate* (a identificat pentru fiecare ciclu de dezvoltare al literaturii următoarele faze: socială, morală, religioasă și estetică), ne confirmă că în postmodernismul rus latura estetică vizează procesul de creare a textului: „În viziunea lui Epstein, ultima fază, cea estetică, este materializată de postmodernism, care se orientează spre codurile culturale precedente, pe estetica creației lipsită de suport ideologic, în ultimă instanță, pe antiestetism.” (Olteanu, 2008: 13).

Guzel Iahina își susține ficțiunea literară prin istoria familiei sale contopită cu istoria altor familii cunoscute din fapte și documente istorice. Din firele cunoașterii, aranjate ca într-o mandală incitantă, cititorul caută cele mai camuflate sensuri, recunoscând că și în cazul acestui roman: „Marea ficțiune are ambiția de a crea lumi de forță și mărimea celei reale.” (Petraș, 2013: 15).

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Referințe:

Abrudan, E. (2004). *Mit și semnificație în proza rusă [Myth and Significance in Russian Prose]*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință

Aurelius, M. (2020). *Ggânduri către sine însuși [Thoughts to Oneself]*. Traducere din greaca veche, note și indice de Cristian Bejan. București: Editura Humanitas

Braga, C. (coord. general) (2020). *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar literar [The Encyclopedia of the Imaginary in Romania. Literary Imaginary]*. Iași: Polirom

Campbell, J. (2021). *Eroul cu o mie de chipuri [One-thousand-face Hero]*. Traducere din limba engleză Mihai Mănescu & Gabriela Deniz. București: Editura Herald

Cioran, E. (1993). *Pe culmile disperării [On the Heights of Dispair]*. București: Humanitas. Disponibil pe: <http://www.filotopiadotcom.file.wordpress.com/2017/06/emit-cioran-pe-culmile-disperarii.pdf>. Accesat în 28 iunie 2023.

Gupta, S. (2021), *Rămâi ager [Stay Alert]*. București: Editura Trei

Iahina, G. (2020). *Copiii de pe Volga [My Children]*. Traducere din rusă de Luana Schidu. București: Humanitas Fiction

Iahina, G. (2021). *Trenul spre Samarkand [The train to Samarkand]*. Traducere din rusă și note de Luana Schidu. București: Humanitas Fiction

Iahina, G. (2018). *Zuleida deschide ochii [Zuleiha opens her eyes]*. Traducere din rusă și note de Luana Schidu. București: Humanitas Fiction

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Nabokov, V. (2023). *Cursuri de literatură [Literature Courses]*. București: Editura Vellant

Olteanu, A. (2008). *Proza rusă contemporană [Contemporary Russian Prose]*. București: Paideia

Olteanu, A. (2005). *Literatura rusă contemporană. Direcții de evoluție a prozei [Contemporary Russian Literature. Directions of the Prose]*. București: Paideia

Petraș, I. (2013). *Oglinda și drumul. Prozatori contemporani [The Mirror and the Road. Contemporary Prose Writers]*. București: Cartea Românească

Souzenelle (de), A. *Simbolismul corpului uman [The Symbolism of the Human Body]*. Traducere din limba franceză Margareta Gyurcsik. București: Editura Herald

***. Carl Rogers. Disponibil pe: [https://www.en.wikipedia.org/wiki/Carl Rogers](https://www.en.wikipedia.org/wiki/Carl_Rogers), accesat în 29 iunie 2023.

***. Felix Dzerjinski. Disponibil pe: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Felix Dzerjinski](https://ro.wikipedia.org/wiki/Felix_Dzerjinski), accesat în 12.05.2023.

***. Guzel Iahina. Disponibil pe: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Guzel Iahina](https://ro.wikipedia.org/wiki/Guzel_Iahina), accesat în 12.05.2023.

~~~~~  
**Maria HOLHOȘ** is a Ph.D, with the work *The Fairy Tale - source of knowledge* (2009). She is a Member of The Research Center on the Imaginary “Speculum” (2007) and author of the volumes: *Basmul – lecturi critice* (2010), *The Fairy Tale - moments of reference* (2011), *Lecturi sumare* (co-autor) (2020). She also published articles and critical studies in collective volumes

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*(Incursions into the Imaginary, 2007-2011, 2017, 2018; Education from the Perspective of Values. Ideas, Concepts, Models, 2013-2019)* and cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș).

**Andra Gabriela HOLHOȘ** is a Teacher of English and Spanish at Sports High School, Alba Iulia. She graduated from the Faculty of Letters in Cluj Napoca (2010), master degree (2012). She is a member of the Research Center on the Imaginary “Speculum” (2015). Relevant publications include the following: articles and critical studies published in collective volumes (*Incursions into the Imaginary, 2017, 2018; Education from the Perspective of Values. Ideas, Concepts, Models, 2014-2019*), in cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș). Co-author *Lecturi sumare* (2020).

**TRAUMA RĂZBOIULUI ȘI CRIZA  
REPREZENTĂRII UMANULUI ÎN AVANGARDA  
LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ: URMUZ ȘI MAX  
ERNST**

**WAR TRAUMA AND THE CRISIS OF HUMAN  
REPRESENTATION IN THE LITERARY AND  
ART AVANT-GARDE: URMUZ AND MAX  
ERNST<sup>1</sup>**

**Alexandru FOITOȘ<sup>2</sup>**

Universitatea de Vest din Timișoara / West University of Timișoara

E-mail: [alexandru.foitos@e-uvt.ro](mailto:alexandru.foitos@e-uvt.ro)

**Abstract:**

*The present work proposes an applied analysis, by bringing together the Romanian literary avant-garde with the European artistic one, a reunion represented by the text Emil Gayk, a text written by the precursor of the Romanian avant-garde, Urmuz, and the painting Barbarii (The Barbarians) by the German surrealist painter Max Ernst. Both works are specifically related to the First World War, a traumatic experience that leads to specific poetics of avant-garde and modernity, that of the crisis of human representation. Thus, we will pursue a comparative, but also interdisciplinary approach, the selected literary text being subjected to a hermeneutic approach, through a close reading in close connection with the real context of the beginning of the 20th century, while Max Ernst's work will be subjected to an*

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<sup>2</sup> <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57443619800>

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*aesthetic analysis, its component elements also reflecting the tragedy and tension of the First World War.*

*The two works reflect, through specific techniques, predominantly surrealist (or, in any case, from the general sphere of the avant-garde), the way in which the modern and avant-garde artist feels this tension caused by the war, so that by the experience of the conflagration, lived directly or indirectly by the two representatives of the avant-garde, an alienated and reified world is reconstructed, a world of the body crisis, of the sick mind.*

*The irrationality and absurdity of war will be reflected in the avant-garde works of the two representatives, configuring a strong visual dimension and thus a spectacular absurdity of the human body, inspired by the front-line experiences of the European avant-garde artists. Dehumanization and the monstrous, the grotesque, the hybrid, the cadaver, the incongruity of anatomical elements, behavioral deviations and irrational acts, zoomorphism or the mechanization of the human are recurring themes of avant-garde works that highlight this cause-effect relationship between the trauma of war, with the real lived experience, and their mirroring in literary texts (by Romanian avant-garde representatives, such as Urmuz, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, etc.) or in paintings (through representatives of modern plastic art and the avant-garde, such as George Grosz, Otto Dix, Max Ernst, etc.).*

*Considering the common experience surrounding the First World War, a moment of amplification of the artistic crisis at the beginning of the 20th century, the two proposed works present a new vision of the alienated modern human, a crisis of the human representation generated by the anxieties and trauma of the war, through which the individual becomes a composite, deformed, sickly creature, made up of heterogeneous elements, a melting point. In this way, those elements of vision, specific to avant-gardes and modernity (as a generic term), which contribute to mirroring the experience of war, will be analyzed. Both works are based on a modern aesthetic vision, nuanced on the basis of avant-garde formulas, considering the themes and motifs they encompass, the style, the construction of the*



## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*characters, the images and, thus, the predominantly visual dimension, respectively the way in which the narrative discourse is constructed in the case of the text Emil Gayk by Urmuz and the way in which the techniques and images specific to surrealism become complementary in the painting Barbarii (The Barbarians) by Max Ernst. Through an interdisciplinary approach, we can observe how, both in literature and in art, this new perspective on "the human" is proposed, in the context of the crisis of their representation.*

**Keywords:** avant-garde; war trauma; human representation; absurd; alienation; Urmuz; Max Ernst.

Tranziția dinspre secolul al XIX-lea, marcat de convenții și rigori estetice, spre un nou veac al metamorfozelor și al inovărilor în artă și literatură a determinat generarea unei crize de imaginar (De Micheli, 1968: 24) la nivelul reprezentării artistice a omului modern, ulterior alimentată de tragismul Primului Război Mondial. Acest lucru se întâmplă mai ales în avangarda artistică a secolului XX, marcată de puternice reprezentări vizuale ale corpului uman aflat în criză, identificând ipostaze precum cele ale corpului rănit, mutilat, reificat, mort, cadaveric ș.a. Astfel de reprezentări sunt generate de ororile și de absurdul războiului, asimilate ca material artistic de către avangardiști<sup>3</sup>, întrucât „experiența războiului a însemnat pentru tinerii anilor 1920 o timpurie vecinătate cu moartea și cu iraționalitatea Istoriei”, experimentând „de timpuriu angoasa morții și a ratării” (Cernat, 2018: 81-82), într-un context al instabilității

---

<sup>3</sup> Idee evidențiată și de cercetătorul Petre Răileanu în cadrul conferinței *Avangarda în România. Căruța și calul-putere*, susținută cu ocazia desfășurării Colocviului Internațional „Lucian Blaga” de la Sibiu, 26 octombrie 2018. Ideile coagulate au fost concretizate în volumul cercetătorului, *Les avant-gardes en Roumanie. La charrette et le cheval-vapeur*, Paris, Non Lieu, 2018.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

sociale, al crizei estetice, al dinamitării valorilor tradiționale, al clișeeilor și al convențiilor.

Tocmai un astfel de context, împotriva cărora avangardiștii se revoltă, denotă o apetență pentru absurd, pentru irațional, cum se dovedesc, de pildă, comportamentele unor personaje din textele avangardiste, cu portrete ale personajelor la fel de absurde, în care observăm incongruența elementelor de tip suprarealist, cu un limbaj ce denotă devierea intenționată a sensului. Un astfel de caz este reprezentat, de pildă, de scrierile cu autoritate cronologică ale lui Urmuz, un premergător al avangardelor din spațiul românesc, cu o bogată viziune avangardistă și un discurs literar radical, unde surprindem elemente tematice recurente și în arta de avangardă: personajele hibride, monstruoase, grotești, marcate de anxietate, alienate, care „seamănă mai mult cu niște fanteze monstruoase ce nu mai păstrează practic, niciun atribut al umanului; actele lor sunt complex iraționale, executate automat, ca în stare de hipnoză sau somnambulism” (Morar, 2003: 78). De asemenea, atât la nivelul textelor avangardiste și, în speță, ale lui Urmuz, cât și în arta de avangardă, remarcăm caracterul vizual predominant spectacular, conturarea unei dimensiuni comice în aparență, de esență tragică, fragmentarea, eterogenitatea, dezumanizarea, parodicul, ironia și umorul negru, alienarea, reificarea ș.a.

Perioada despre care discutăm, vizând tranziția dinspre convențiile secolului XIX spre modernitatea secolului XX în care Urmuz, la momentul 1907–1908, este un premergător al unui nou tip de discurs radical, este, astfel, „definită sub semnul rupturii și al crizei, opera urmuziană se legitimează ca manifestare literară specific modernă” (Glăvan, 2014: 89), ce stă sub semnul unei triple *crize*: o criză ontologică, o criză a discursului narativ și o

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

criză a limbajului, pe care le evidențiază foarte bine și exegeți ai avangardei literare din spațiul românesc, precum Ion Pop și Marin Mincu. Gabriela Glăvan, în studiul din 2014, *Viraj în ireal: modernități particulare în literatura română interbelică*, pe lângă observarea acestor crize de la nivelul discursului urmuzian, amintește și de conturarea unei „crize de fond, manifestată sub forma unei invazii a obiectualului” (Glăvan, 2014: 88), prin „mortificarea limbajului în forme clișeizante și destructurarea comunicării în idei primite de-a gata. Această ipostaziere a *ready-made*-ului, deși redusă la formule concise, dată fiind natura concentrată a textelor” (Glăvan, 2014: 88) este, de altfel, recurentă în multe dintre textele avangardiste. Observăm, în mod recurent, diferite schimbări ale discursului literar: dinamitarea continuă a jocului cu așteptările cititorului, deconstrucția personajelor și a relațiilor dintre acestea, deconstrucția spațiului și a timpului, deseori plasate sub semnul absurdului, asocieri insolite între diferite elemente lexicale, conturând și anumite experimente stilistice (calambururi, literalitatea limbajului, echivocul, abstractizarea concretului și concretizarea abstractului ș.a.), tematici specifice moderne, precum criza, revolta, alienarea, reificarea, anularea comunicării, nonsensul, violența, maladivul, sexualitatea maladivă, obiectualul ș.a. Studiul Gabrielei Glăvan se focalizează, astfel, pe o plasare contextuală a lui Urmuz într-un *canon singular*, întrucât

„modernitatea prozelor urmuziene se impune atât printr-o conștiință acută a crizei reprezentării prin limbaj, cât și prin modalitățile particulare de surmontare a acesteia. Mai mult, deschide larg calea explorării zonelor irealului, cu toate speciile lui particulare, în modernitatea literară românească din primele decenii ale secolului XX [...] «Alternativa

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Urmuz» certifică un spirit de inovație care semnaleză, prin intensitate și recurență, prezența unor forme stabile ce susțin un imaginar modern aflat în plină ebuliție și metamorfoză la data conceperii *Paginilor bizare*” (Glăvan, 2014: 107-108).

Această lucrare își propune să reunească, printr-o analiză estetică ce face parte dintr-un demers interdisciplinar, dar și ținând cont de contextul în care au fost realizate, două opere care aparțin unor arte diferite, proza *Emil Gayk*, scrisă de precursorul fenomenelor de avangardă din spațiul românesc, Urmuz, text publicat în 1925, ulterior inclus în volumul *Pagini bizare*, din 1934, respectiv opera suprarealistă *Barbarii* (*The Barbarians*), a pictorului german Max Ernst, din 1937, pictor influențat de mișcări avangardiste de la nivel european, precum dadaismul și suprarealismul. Elementul central care reunește cele două opere este plasarea lor contextuală, în perioada interbelică, perioadă în care urmările Primului Război Mondial au generat traume și anxietăți la nivelul artiștilor moderni, Urmuz și Ernst fiind influențați în mod direct de această experiență tragică a războiului, asimilând-o și particularizând-o, în operele lor, ca material artistic.

Discursurile critice, încă din perioada interbelică, și cu o vastă preocupare, inclusiv în studiile literare de după 2000, asociază textele lui Urmuz cu diferite estetici ale orientărilor avangardiste, de la cea dadaistă, futuristă, până la cea suprarealistă, ori încadrează textele în sfera paralogismului, a absurdului, a antiliteraturii sau, în mod specific, unui *urmuzianism* specific. În cazul lui Max Ernst, îmbrățișarea dadaismului, încă din 1919, respectiv a suprarealismului lui André Breton, din 1924, este complementară influențelor generate atât de scrierile și picturile avangardiștilor (și ale artiștilor moderni), cât și

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

de experiențele sale din copilărie și adolescență, iar ulterior de experiența războiului. Ambii artiști, Urmuz și Ernst, prezintă creații care stau sub semnul experimentalului, al insolitului și, astfel, al absurdului etalat drept un spectacol. Aceștia apelează la tehnici specifice care ilustrează propria viziune asupra lumii, în cazul lui Urmuz la mecanisme de generare a discursului precum parodia și perpetua deconstrucție a convențiilor literarității, iar în ceea ce îl privește pe Ernst, observăm o recurență tehnică a colajului, a frotajului, respectiv tehnici care implică utilizarea amprentelor, a zgârieturilor, a *drippingului*. Orizontul tematic al celor doi artiști este unul comun, care stă sub semnul modernității estetice de la începutul secolului XX, astfel încât observăm recurența reprezentărilor omului hibrid, sugestie a irealității, fiind o ipostază a omului modern alienat, cu un corp reificat, deformat, vulnerabil și aflat în criză.

Lucrarea va urmări felul în care criza estetică și de imaginar, de la începutul veacului al XX-lea, a condus spre o problematică a reprezentării omului modern în artă și literatură, respectiv modul în care această criză a fost alimentată, ulterior, de prima conflagrație mondială, în cele două opere anterior evocate. În acest sens, vom observa influența pe care războiul a avut-o asupra viziunii celor doi reprezentanți ai modernității estetice, astfel încât criza reprezentării omului a condus spre o valorificare a motivului hibridului, recurent atât în literatura de avangardă, la Urmuz, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Grigore Cugler ș.a., cât și în arta plastică modernă și de avangardă, la George Grosz, Otto Dix, Max Ernst, Leonora Carrington ș.a. De pildă, Nicolae Manolescu surprinde, atât în scriitura avangardistă, cât și în artă, anumite similarități fundamentate pe tragismul contextului războiului: parodia, revolta împotriva clișeelelor, absurdul,

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

mitul mașinist, „alcătuirea mecanomorfă a personajelor, combinații de viu și de mașină, dotate cu proteze mecanice din cele mai ciudate” (Manolescu, 2008: 827), hibridul, fragmentarul și eterogenitatea.

Analiza estetică a celor două opere va viza elementele specifice de viziune, dar și modul în care acestea se nuanțează și se particularizează. Mai mult, aceste elemente de viziune sunt conturate pe baza tehnicilor prin care este generat discursului literar, în cazul lui Urmuz, respectiv construcția tabloului suprarealist, în cazul lui Ernst.

Elementele de viziune își au originea în experiența directă a războiului, comună pentru cei doi reprezentanți pe care îi avem în vedere, întrucât ambii au participat activ în cadrul Primului Război Mondial, iar „între anii 1920-1930, mulți artiști și poeți suprarealiști și expresioniști au exprimat faptul că au fost marcați de război, prinși între frumusețe și violență, între disperare și fascinație” (Becker, 2000: 72). Aceasta a însemnat o concentrare a atenției asupra omului alienat, marcat de traume și anxietăți, care are un corp vulnerabil, astfel încât criza corporalității umane a devenit o tematică recurentă în arta modernă și de avangardă, prin manifestări precum corpul deformat, corpul-carapace, corpul supus torturii, corpul hibrid, corpul maladiv, corpul eviscerat ș.a. Aceste valențe ale corporalității umane vulnerabile evidențiază perpetuarea unei crize a reprezentării omului modern, surprins ca hibrid, ca monstruos, printr-o amalgamare de elemente eterogene, atât în textele lui Urmuz, cât și în picturile lui Ernst. În acest sens, proza urmuziană mizează pe evidențierea categoriei estetice a grotescului și, astfel, pe obținerea unor efecte comice, parodice, cu detalii referitoare la experiența războiului, codificate lingvistic prin limbajul militar, pe când în tabloul suprarealist al lui

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Max Ernst predomină o tensiune generată de prezența unor entități monstruoase, de o consistență ambiguă și care denotă forța destructivă, violența, tensiunea.

În ceea ce privește cele două opere, un element estetic comun constă în faptul că această criză a reprezentării umanului se manifestă prin surprinderea omului hibrid, în acest caz vorbind despre alăturarea unor regnuri distincte, prin conturarea motivului *omului-pasăre*, reprezentare eclectică a umanului, pe care Nicolae Balotă o găsește ca recurentă în prozele lui Urmuz, alături de *omul animalic* și *omul mecanomorf* (Balotă, 1970: 90), reprezentări alcătuite din elemente eterogene, care contribuie la generarea unei dimensiuni a irealității și la crearea unor noi categorii umane: omul artificial sau omul reificat. În cazul lui Max Ernst, motivul recurent al *păsării* originează din propriul experiențial, dintr-o traumă din copilărie, care a condus spre dese asocieri ale *omului* cu *pasărea* în picturile sale, fiind vorba despre un eveniment marcant din trecutul pictorului: simultaneitatea morții unei păsări favorite, papagalul, și a nașterii surorii sale mai mici. O astfel de traumă din copilărie, adâncită de conflagrația mondială, poate determina ca artistul revoltat, modern, avangardist să evidențieze această criză a reprezentării figurii umane printr-o etalare a spectacolului hibridului și eterogenității care definesc corpul reificat.

Omul modern este, atât la Urmuz, cât și la Ernst, un colaj de elemente eterogene, o succesiune halucinantă de imagini contradictorii, specifice artei suprarealiste, întrucât „artistul suprarealist [...] alăturând în mod neașteptat și surprinzător doi termeni ai realității care apar ireconciliabili, și negându-le astfel neasemănarea, provoacă, în cel care privește rezultatul unei asemenea operații, un șoc foarte violent, care-i pune în mișcare

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

imaginația” (De Micheli, 1968: 169). În acest sens, protagonistul din *Emil Gayk* este descris în mod succint, existența sa „fiind concentrată în liniile brute ale unui aspect redus la esențial” (Glăvan, 2014: 98). Astfel, la începutul textului, personajului îi este atribuit un portret schematic, abstractizat, iar pe parcursul lecturii ne sunt evidențiate trăsăturile care denotă prezența unui personaj hibrid (în mod simultan și *om* și *pasăre*): Emil Gayk „este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli” (Urmuz, 2013: 48). Deși o astfel de exprimare poate fi interpretată ca metaforică, așteptările cititorului sunt dinamitate pe măsură ce textul este parcurs, astfel că Emil Gayk este „ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc, [...] stă întotdeauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile” (Urmuz, 2013: 48).

Apariția celui de-al doilea personaj, și anume nepoata lui Emil Gayk, îl face pe acesta să recurgă la comportamente situate în sfera absurdului, evidențiind felul în care deseori în opera urmuziană unul dintre personaje trăiește doar pentru a fi violent și pentru a face rău celui alt personaj: „Gayk atunci, drept orice răspuns, sări brusc asupra ei și o ciuguli de nenumărate ori” (Urmuz, 2013: 50). Practic, întreaga acțiune a acestui text gravitează în jurul relației dintre Emil Gayk și nepoata sa, o relație bazată pe violență și agresivitate, întrucât Emil Gayk vrea ca nepoata sa, ajunsă la vârsta maturității, să renunțe la „revendicările” ei sau Gayk o va „ciuguli” de fiecare dată când aceasta îl va supăra, sugerându-i, astfel, cititorului, prezența unei tensiuni perpetue între cele două personaje, o anulare totală a oricăror convenții și relații familiale.

Și în pictura *Barbarii* a lui Max Ernst, reprezentarea omului-pasăre este sugestivă, ca și cum am asista la



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

transpunerea, sub formă vizuală, a textului urmuzian. De altfel, și Nicolae Manolescu observă această apropiere dintre reprezentările hibride și imaginarul avangardist, susținând că personajele lui Urmuz, printre care „Gayk și restul seamănă bine cu hibrizii umani din tablourile lui Picabia, Ernst, Duchamp, Brauner, Picasso, Miro sau Dalí” (Manolescu, 2008: 826). Astfel, observăm, în prim-planul picturii, două prezențe animalice ce par antropomorfizate, care capătă dimensiuni hiperbolice, spre deosebire de elementele situate în planul inferior al picturii. Accentul cade, în acest caz, asupra poziției corporale a celor două reprezentări hibride, poziție fermă, care sugerează agresivitatea și siguranța cu care se îndreaptă spre o direcție fixă, respectiv asupra expresiilor faciale incerte, dar care generează un efect de tensiune asupra privitorului, semn că prezența acestor entități este, posibil, de rău augur. De altfel, Dan Gulea amintește despre prezența anumitor figuri obsedante în operele lui Ernst, sugestii ale tensiunii, autorității, ale forței, puterii, impersonalității, semnificând totodată și atotprezența autorității (prin figuri precum ale soldaților, ale conducătorilor, dar sub chipuri monstruoase) (Gulea, 2016: 223).

Prezența elementului imprevizibil, insolit, care contrariază așteptările cititorului/ privitorului, este un aspect comun al celor două opere. În cazul textului urmuzian, lumea textuală este marcată de dinamitarea așteptărilor cititorului „convențional”, prin utilizarea unor scenarii absurde (la nivel situațional, personajal, la nivel de cronotop și de limbaj), de elemente care ne poziționează în sfera irealității, cum este, de exemplu, relatarea războiului dintre Emil Gayk și nepoata sa, un război absurd, aluzie la aceeași absurditate a primei conflagrații mondiale și la implicarea României în cadrul acesteia. În același mod, pictura lui Max Ernst ne expune

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

un element imprevizibil, care accentuează agresivitatea entităților hibride, și anume prezența unui animal hibrid, bizar, care se prinde de brațul stâng al personajului poziționat în dreapta planului. Este sugerată, astfel, o lume a imprevizibilului, a violenței și a anxietății, precum în textul urmuzian *Emil Gayk*. Aceste motive recurente în textele și picturile suprarealiste, precum monstruosul cu intenții destructive, entitățile hibride aflate în conflict, imprevizibilul, tensiunea, rezonază cu criza omului modern și prezintă o legătură puternică cu experiența războiului care a generat traume și crize ale reprezentării omului în literatură și pictură. Criticul de artă Jessica Skwire Routhier susține că, în cazul entităților monstruoase din pictura lui Ernst, „identitatea creaturilor cu coif, cu cioc, care se ridică pe un cer gol, este *ambiguă*” (Skwire Routhier, 2019), fiind marcate de inconsistență și incertitudine, întocmai precum protagonistul din textul lui Urmuz. În cazul picturii lui Ernst, reprezentările hibride denotă anumite anticipări, premoniții sau „viziuni anxioase” (Stich, 1990) ale dezastrului iminent care va pune la încercare Europa în cel de-Al Doilea Război Mondial<sup>4</sup> (Russell, 1968).

În ceea ce privește mecanismul de generare a discursului, respectiv de realizare a picturii, remarcăm, în *Emil Gayk*, o parodie a ideii de război, dar și a relațiilor tradiționale existente într-o familie care funcționează după legi morale, iar „transferul dinspre discursul clișeiform al unei crize de război spre banalitatea conflictului cu familia, produce desigur parodia” (Lăcătuș, 2002: 34). Protagonistul este o entitate hibridă alienată, marcată de experiența războiului, aspect observabil din comportamentul său bazat pe automatisme, întrucât

---

<sup>4</sup>Tabloul lui Max Ernst a fost inclus și într-o expoziție numită *Premoniții ale războiului*, la Muzeul de Artă din Baltimore, 24 februarie 2019–26 mai 2019.

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

„timpul și-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcțiunea nord-sud, de teamă de a nu ieși din neutralitate” (Urmuz, 2013: 49). Astfel, observăm felul în care discursul se articulează prin ironie și parodie, continuând în aceeași manieră păstrată în aproape toate textele lui Urmuz: „A reușit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emițând cel dintâi și cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe transilvăneni fără Transilvania” (Urmuz, 2013: 49).

În cazul picturii lui Max Ernst, atenția ne este captată de maniera în care sunt realizate cele două planuri: planul central, reprezentat de cele două entități hibride, respectiv planul inferior, marcat de o ambiguitate specific suprarealistă. În planul inferior regăsim câteva figuri neclare, inconsistente, cum este cea a unei femei care ține o ființă cu aripi, aceste reprezentări fiind plasate într-un cadru îndepărtat. Personajele au un aspect compozit, iar cromatica utilizată este, de asemenea, generatoare de tensiune, întrucât aceste entități par construite din piese de *puzzle* de culori diferite, Ernst utilizând o tehnică de răzuire, de zgâriere a picturii, frecvent întâlnită în suprarealism, prin care artistul acoperă tabloul cu straturi de vopsea și, în timp ce aceasta este încă umedă, tabloul este presat pe diferite obiecte care lasă anumite urme, zgârieturi pe suprafața sa. Astfel, personajele ilustrate alcătuiesc un colaj datorită modelelor existente pe corpurile acestora, colaj care stă sub semnul eterogenității.

Și în textul lui Urmuz, portretele personajelor sunt frecvent șocante prin esența absurdă surprinsă, părând a fi, deseori, alcătuite în mod automat, mecanic, aleatoriu. Elementele concrete ale portretului alternează cu sintagme abstracte în *Emil Gayk*, iar multitudinea detaliilor fizice care aparțin mai multor regnuri sugerează eclectismul de la nivelul construcției personajului,

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

respectiv conturează profilul unui personaj-obiect, marionetă: „El are gâttelejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat”, „nasul său ascuțit”, „unghiile netăiate”, „ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc”, „În timpul zilei, Gayk nu poate suferi altă îmbrăcăminte decât o perdeluță cu brizbrizuri, una în față și alta în spate, și cari se pot foarte ușor da în lături de oricine cu permisiunea sa” (Urmuz, 2013: 48-49). Mai mult, personajul din proza urmuziană pare a fi hipnotizat de dorința de a întreprinde călătorii, deci de a se deplasa spre un anumit punct, întocmai precum reprezentările din tabloul lui Max Ernst. Însă, în cazul lui Emil Gayk, personajul eșuează, întrucât acesta întreprinde același ritual monoton, devenit un soi de automatism: Emil Gayk înoată întotdeauna, în călătoria sa, pe aceeași direcție nord-sud și temându-se să aleagă alte posibile coordonate. Deși lipsit de conținut, Emil Gayk reprezintă un *pattern* al personajelor tipice urmuziene, personaje polimorfe, „apariții monstruoase, hibride, sălbatice și agresive, care stârnesc mai întâi un șoc repulsiv și apoi ilaritate, datorită comportamentului extravagant și acțiunilor absurde, contrariante” (Cofan, 2017: 144).

Din punctul de vedere al stilului, în textul lui Urmuz se remarcă un stil ironico-parodic la adresa ideii absurde de *război*, fiind generat un discurs literar la fel de absurd, în care omul este surprins într-un cadru al crizelor de reprezentare. Un astfel de personaj face parte din lumea absurdului urmuzian, o dimensiune a irealității, în care sunt observate automatismele și comportamentele alienate ale personajelor care trăiesc doar pentru a face rău celorlalte personaje și pentru a sfida „legi”. Tabloul lui Max Ernst prezintă un stil sobru și totodată tranșant prin tensiunea pe care o generează și o transmite privitorului. Opera lui Max Ernst înglobează, astfel, o triplă traumă: a experienței din copilărie, a ideii revoltătoare de *război*

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

(prin experiența directă a Primului Război Mondial), respectiv anxietatea amplificată de un posibil viitor conflict mondial (anticiparea celui de-Al Doilea Război Mondial). În cazul pictorului suprarealist, stilul se focalizează asupra îmbinării recurente a reprezentărilor vizuale ale creaturilor hibride cu tehnici specifice picturii suprarealiste și care, astfel, generează și transmite tensiune privitorului, întrucât „imaginile sale vizuale distincte sunt feroce, sarcastice, tulburătoare, bizare și mereu șocante” (Pritzker, 1975: 3).

Așadar, având în vedere experiența comună din jurul Primului Război Mondial, moment care a amplificat criza estetică de la începutul secolului al XX-lea, în cele două opere ale lui Urmuz și Max Ernst este propusă o nouă viziune asupra omului, o viziune bazată pe criza reprezentării umanului. Omul, regăsit acum la granița dintre regnuri, devine o făptură compozită, deformată și alcătuită din elemente eterogene, întrucât „corpul din modernism devine un *melting point* apropiat de colaje suprarealiste” (Le Breton, 2012: 13). Dacă în cazul textului *Emil Gayk* miza este conturarea unui discurs parodic la adresa ideii de război care a condus spre existența acestor reprezentări grotești ale omului, producând un efect comic, în cazul picturii *Barbarii* a lui Max Ernst, trauma este asimilată ca material artistic și transfigurată prin aparițiile recurente ale unor entități hibride macabre, care anunță haosul, distrucția, violența lumii moderne.

Ambele opere analizate sunt fundamentate pe o viziune estetică modernă, nuanțată pe baza unor formule de tip avangardist, având în vedere tematicile și motivele pe care acestea le înglobează la nivelul imaginarului, stilul, construcția personajelor, respectiv modul în care este construit discursul narativ în cazul textului *Emil Gayk* și felul în care tehnicile și imaginile specifice

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

suprarealismului devin complementare în realizarea picturii *Barbarii*. Mai mult, cele două opere care aparțin unor arte diferite, dar subsumate unor deziderate comune (moderne, avangardiste), propun o nouă perspectivă asupra omului în contextul crizei reprezentării sale ca urmare a traumelor provocate de Primul Război Mondial.

### **Referințe:**

Balotă, N. (1970). *Urmuz [Urmuz]*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Becker, A. (2000). The Avant-Garde, Madness and the Great War. În *Journal of Contemporary History*, vol. 35, nr. 1. Sage Publications. Disponibil pe <https://www.jstor.org/stable/261182>. Accesat la data de 31.05.2023.

Cernat, P. (2018). *Vase comunicante: (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice [Communicating Vessels. (Inter) Faces of the Romanian Inter-War Avant-Garde]*. București: Editura Polirom.

Cofan, A.C. (2017). *Estetica și hermeneutica grotescului. Tudor Arghezi, Urmuz, Eugen Ionescu [Aesthetics and Hermeneutics of the Grotesque. Tudor Arghezi, Urmuz, Eugen Ionescu]*. București: Editura Tracus Arte.

De Micheli, M. (1968). *Avangarda artistică a secolului XX [The Artistic Avant-Garde of the 20th Century]*. București: Editura Meridiane.

Glăvan, G. (2014). *Viraj în ireal: modernități particulare în literatura română interbelică [Turning into the Unreal: Particular Modernities in Interwar Romanian Literature]*. Timișoara: Editura Universității de Vest.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Gulea, D. (2016). *Marginaliile avangardelor [The Avant-Gardes Marginals]*. București: Editura Tracus Arte.

Lăcătuș, A. (2002). *Urmuz: Monografie, antologie comentată, receptare critică [Urmuz: Monography, Commented Anthology, Critical Reception]*. Brașov: Editura AULA.

Le Breton, D. (2002). *Antropologia corpului și modernitatea [Anthropology of the Body and Modernity]*. Timișoara: Editura Amarcord.

Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură [The Critical History of Romanian Literature. 5 Centuries of Literature]*. Pitești: Editura Paralela 45.

Morar, O. (2003). *Avatarurile suprarealismului românesc [The Avatars of Romanian Surrealism]*. București: Editura Univers.

Pritzker, P. (1975). *Max Ernst*. New York: Leon Amiel Publisher. Disponibil pe [https://monoskop.org/images/a/ab/Pritzker Pamela Ernst 1975.pdf](https://monoskop.org/images/a/ab/Pritzker_Pamela_Ernst_1975.pdf). Accesat la data de 31.05.2023.

Răileanu, P. (2018). *Les avant-gardes en Roumanie. La charrette et le cheval-vapeur [Avant-Gardes in Romania. The Cart and the Steam Horse]*. Paris: Non Lieu.

Routhier, J.S. (2019). *Monsters & Myths: Surrealism and War in the 1930s and 1940s*. În *Antiques and The Arts Weekly*. Disponibil pe <https://www.antiquesandthearts.com/monsters-myths-surrealism-and-war-in-the-1930s-and-1940s/>. Accesat la data de 31.05.2023.

Russell, J. (1968). *Max Ernst: Life and Work*. New York: Harry N. Abrams.

Stich, S. (1990). *Anxious Visions: Surrealist Art*. New York: Abbeville Press.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Urmuz. (2013). *Pagini bizare [Weird Pages]*. București: Editura MondoRo.

~~~~~  
Alexandru FOITOȘ is currently a PhD student at the Faculty of Letters, History and Theology, West University of Timișoara, where he also teaches. His major interest is academic research in fields such as Romanian Literature (Modernity and Avant-Garde), Stylistics and Poetics, but also the use of digital tools and quantitative studies in domains such as Literature, Stylistics or Poetic Lexicography. His doctoral thesis, coordinated by Prof. Dr. Habil. Florica Bodiștean, focuses on the marginal(ized) Romanian avant-garde, aiming to draw attention on “forgotten” writers from specific contexts, such as the exile avant-garde, the esoteric avant-garde, and the feminine avant-garde.

Geocritică și literatură

CE ESTE GEOCRITICA. ÎNCERCARE DE TIPOLOGIE NARATIVĂ ROMÂNEASCĂ

WHAT IS GEOCRITIC? AN ESSAY ON ROMANIAN NARRATIVE TYPOLOGY¹

Alina BAKO²

„Lucian Blaga” University of Sibiu

E-mail: alina.bako@ulbsibiu.ro

Abstract:

Using a research tool such as geocriticism involves both the risk of reducing the way we relate to a literary text, but, on the other hand, it has an essential stake: along with the evolution of society, the conception of space was reflected in literature. With each major change of the crossed time stages, space has become a reliable witness in rendering the realities that have become narrative scenarios in the prose of writers, receptive to the social phenomenon. Our approach is built around the concept of geocriticism, but also its application to some Romanian novels published at a considerable temporal distance: from Slavici, to Camil Petrescu, G. Călinescu and Mircea Cărtărescu, each text becoming a sample of the demonstration of the functioning of the exposed method.

Keywords: geocritics; Romanian Novel; countermapping; cartography; narratology.

A discuta despre relația dintre literatură și spațiu echivalează cu inițierea unui demers istoric, ce-și găsește rădăcinile în încercarea de găsire a unui centru al

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

² <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36542093600>

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

spațialității. Afirmția esențială de la care plecăm în acest demers de clarificare a rolului pe care literatura română îl are în studiile culturale globale, prin analiza spațiului, îi aparține lui Bertrand Westphal și deconspiră o realitate pe care azi o putem afirma răspicat: „Literatura rămâne un vector de discurs contrahegemonic puternic înrădăcinat în cultură și geografie”³ (Westphal, 2007: 116). Așadar, prima miză a unui studiu geocritic este dată de statutul spațiului românesc, cel care propune o astfel de diversitate și un exemplu important prin aderențele imperiale ale provinciilor, fie că ne referim la Imperiul Otoman (și implicit la domniile fanariote), influențele Imperiului Rus sau teritoriile aflate o perioadă în Imperiul Austro-Ungar. Destructurarea, decentrarea și pulverizarea centrelor sunt acțiuni care au început să se producă o dată cu afirmarea națiunilor și, mai pronunțat, după 1945. O astfel de perspectivă ce reiese dintr-o analiză cartografică a literaturii are un dublu rol: pe de o parte, propune o observare binevenită a evoluției relației intrinseci dintre literatură și societate/ideologie/economie, ce apare în momentul în care spațiul ce alcătuiește tiparul narativ determină construcția narațiunii, iar pe de altă parte identifică punctele de forță prin care literatura română poate fi integrată rețelei globale, conexiuni, influențe, aderențe, explicate în acest sens chiar și prin prezența unor orașe, aglomerări urbane în proză.

Un punct important în această analiză este momentul „spatial turn”, sintagmă propusă încă din 1981 de Edward Soja în binecunoscutul studiu *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Dacă secolul al XIX-lea a fost dominat de percepția acută a timpului, secolul al XX-lea și prezentul se construiesc, din punct de vedere ideologic, din perspectiva relației omului cu spațiul. Bertrand

³ “Literature remains a vector of counterhegemonic speech deeply rooted in culture and geography” (my translation)

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Westphal observa că după cel de-Al Doilea Război Mondial timpul pierde pariul cu spațiul, devenind o preocupare majoră în studiile critice. Ceea ce Westphal numea „spațiotemporalitate”, Bahtin, anterior, cronotop (teoretizat încă din 1937-1938) sau Sheila Hones spațialitate succesivă construiește o raportare prin care timpul definește spațiul și nu invers, cum se întâmplase anterior. Michel Collot propune sintagma de „gândire peisaj” pentru a defini o formă de manifestare a „multidimensiunii”⁴ (Collot, 2011: 11) spațiale și pentru a face diferența între o „gândire simbolică” a Locului ce a caracterizat Antichitatea clasică și Evul Mediu și o „cunoaștere științifică a spațiului” din modernitate. Important pentru tipul acesta de relație este faptul că peisajul devine „produsul unei experiențe individuale, senzoriale și susceptibile, al unei elaborări estetice singulare”⁵ (Collot, 2011: 12). Tot o încercare de definire a relației spațiu – literatură este și aceea a lui Marc Brosseau care observă că „romanele geografice” generează „geografii diferite de cele cu care geografii sunt obișnuiți”⁶ (Brosseau,

⁴ „le paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l’interdépendance du temps et de l’espace, et de l’interaction de la nature et de la culture, de l’économique et du symbolique, de l’individu et de la société. Il fournit un modèle pour penser la complexité d’une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales” (Collot, 2011: 11).

⁵ „Il confère au monde un sens qui n’est plus subordonné à une croyance religieuse collective, mais le produit d’une expérience individuelle, sensorielle et susceptible d’une élaboration esthétique singulière. La connaissance scientifique rompt à la fois avec la pensée symbolique et avec l’expérience sensible, pour objectiver l’espace sous les espèces d’une étendue homogène, isotrope et mathématisable. Si elle permet à l’homme moderne de “se rendre maître et possesseur de la Nature”, elle distend le lien sensoriel, symbolique et affectif qui l’unissait à elle, et qui trouve dès lors refuge dans l’expérience et l’art du paysage” (Collot, 2011: 12).

⁶ „génèrent des géographies bien différentes de celles auxquelles les géographes sont habitués, et dont la nouveauté réside en bonne partie dans l’utilisation

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

2015: 23). Această mobilitate a configurației spațiale se regăsește în *transgresivitatea* westphaliană ca o definiție a felului în care spațiul este configurat după postmodernism, idee legată de percepția esențială a dinamicii culturale. O constantă comună a celor care s-au aplecat asupra teoriilor geocriticii este aceea a identificării unui spațiu urban totalizant. Soja îl găsea în imaginea orașului Los Angeles⁷ (1981: 248), Robert T. Tally Jr. îl vedea în căutările lui Moby Dick din proza lui Melville, în Dublinul lui James Joyce, în miticile coordonate din *Divina Comedia* lui Dante, în imaginările cronici ale C. S. Lewis în Narnia sau în ținutul Yoknapatawpha descris de William Faulkner. Analizele cantitative ale lui Moretti ori proiectele colective precum *The Emotions of London* (Ryan Heuser Franco Moretti Erik Steiner) sau *Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction* (Barbara Piatti, Hans Rudolf Bär, Anne-Kathrin Reuschel, Lorenz Hurni and William Cartwright) propun funcționarea instrumentelor digitale în discutarea spațiului geografic.

Având de-a face cu această varietate a ideilor care au, totuși, același punct de plecare, relația dintre spațiu și literatură, indiferent de forma pe care o îmbracă ea, se pune

particulière que ces romans faisaient du langage, dans sa chair et dans ses formes” (Brosseau, 2015: 23).

⁷ “As I have seen and said in various ways, everything seems to come together in Los Angeles, the totalizing Aleph. Its representation of spatiality and historicity are archetypes of vividness, simultaneity, and interconnection. They beckon inquiry at once into their telling uniqueness and, at the same time, into their assertive but cautionary generalizability. Not all can be understood, appearances as well as essences persistently deceive, and what is real cannot always be captured even in extraordinary language. But this makes the challenge more compelling, especially if once in a while one has the opportunity to take it all aprat and reconstruct the context. The reassertion of space in a critical social theory – and in critical political praxis – will depend upon a continued deconstruction of a still occlusive historicism and many additional voyages of exploration into the heterotopias of contemporary postmodern geographies.” (Soja, 1981: 248)

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

întrebarea legitimă: cum se aplică azi această teorie și care sunt mizele ei. Atât Westphal, cât și Tally, consideră geocritica o modalitate de citire a literaturii și remarcă felul în care aceasta se raportează la spațiul social „prin reprezentare, modelare, influențare” (Westphal, 2011: 139). Este, așadar, o practică de lectură în care sunt evidențiate interacțiunile dintre literatură și spațiul reflectat prin societate, economie, politică, istorie. Constanta definițiilor este dată de această interconectivitate între mai multe domenii ale cunoașterii, ceea ce ar duce la o universalizare a demersului de cercetare umanistă. Dacă recurgem la o observație simplă, aceea conform căreia primul care a făcut geografie literară a fost Homer prin parcursul itinerant al lui Ulise, în *Odiseea*, înțelegem că un act de receptare a textului literar implică, în orice caz, un demers geocritic, pentru că un tipar spațial este esențial în construirea matricei narative. Plecând de la această ipoteză, adăugând ideile legate de evoluția societății care a determinat schimbări, inclusiv în felul în care un individ se raportează la sine și la realitatea exterioară, dar și pentru că datorită tehnologiei, parcurgerea spațiului a devenit mult mai facilă și a contribuit inclusiv la un schimb alert de cunoștințe, considerăm că un astfel de instrument geocritic determină observarea unei realități reinventate plecând de la literatură.

Începuturi românești. Geoliteratură, geografie literară, geocritică, geo-...

Demersul nostru este unul de explorare, în încercarea de a observa cum a evoluat în cultura românească teoria asupra spațiului și relația cu literatura. Astfel, o primă menționare a relației critice dintre cele două domenii este sugerată în 1938 prin propunerea termenului de „Geoliteratură”, idee preluată din spațiul francez. Articolul din ziarul „România” precizează:

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

„Hebdomadarul « Les Nouvelles Littéraires » a publicat, vreme de 12 săptămâni, un « Concours de Géographie literară ». Ideea acestei noi geografii, adăugată celorlalte ramuri ale geografiei, a fost sugerată revistei franceze, de către « schița unei geografii literare a Franței » propusă, acum cinci ani, de către regretatul Albert Thibaudet. Însă nu despre semnul adânc al geoliteraturei (termenul acesta este posibil deoarece există și o geopolitică) vrem să vorbim. În primul rând, aceea ce trebuiește remarcat e faptul că, geoliteratura fiind o știință abia la început, se găsește în faza de dibuire, de improvizație. Lucrul însă care trebuie să ne rețină, totuși, deocamdată, e acela că, geoliteratura va duce la formularea unei linii geobiografii, va explica viața scriitorilor pe baze științifice. Evident, atunci când se va ajunge la stabilirea acestor adevăruri, oamenii vor înțelege de ce modul în care « Les nouvelles littéraires » a început concursul e alături cu realitatea. Fapt este că, oricum, o geoliteratură s'ar putea încerca și la noi. Ar fi și instructivă și pasionantă” (M., 8 octombrie 1938: 2)

În perioada interbelică, geografia literară conținea mai ales componenta biografică a autorului, care va fi exploatată și la noi, mult mai târziu, în anii 80 și 90. Eseul lui Thibaudet este amintit de Mihail Sebastian, punându-se accentul pe imposibilitatea găsirii unui centru al culturii franceze:

„Există un mic eseu, în care el și-a lămurit și mai strâns — aproape dogmatic — poziția critică. Acest eseu se numește « Pour la géographie littéraire » și a fost publicat prima oară în N. R. F. din Aprilie 1929 (Anul, 16, Nr. 187, pag. 534). Nu știu dacă de atunci a fost retipărit, dar e unul din textele cele mai

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

revelatorii din întreaga lui operă. Vorbea acolo despre imposibilitatea de a găsi în cultura franceză un tip « goethean » — adică un tip unic reprezentativ. Această cultură franceză el o înțelegea desfășurându-se dialectic, în antiteze, în contraste, în « binomuri», în « dualități », și refuza să-i găsească un centru. « Refuzul meu de a centra și de a fixa »”. (Sebastian, 1936: 6),

Primele încercări de abordare a prozei românești din punctul de vedere al geografiei literare sunt extins descriptive, precum volumul lui Gh. Macarie din 1980, *Geografie literară. Orizonturi spirituale în proza românească* (Editura Albatros), care stabilește în cele șapte capitole (Cadrul fizic – Câmpia, Deal-Vale, Muntele, Păduri, Ape, Flori, Succesiunea Timpului, Aspecte și viziuni în receptarea peisajului, Comuniunea om-natură, Evaziunea în natură, Sentimentul timpului, Omul demiurgic) reperele geografice drept constituențe ale unei viziuni situate sub semnul „sentimentul naturii” (IX), definit cu o formulă preluată de la Dauzat drept o „formă superioară de sensibilitate și de plăcere intelectuală” (Dauzat în Macarie, 1980: XV). Ceea ce observă criticul cu instrumente naive este că

„proza românească a secolului al XIX-lea va reține (...) formele de relief – munții, câmpiile, dealurile, rețeaua hidrografică în marea ei diversitate, ipostazele ei climatice, stihiiile naturii, momente ale succesiunii temporale, ale zilei și ale nopții sau anotimpurilor, formațiunile biogeografice (pădurea, pășunile etc) ” (Macarie, 1980: XIII).

Nu este, de fapt, analizată decât reflectarea prin intropatie (Einführung) a naturii și includerea acesteia în literatură. Sunt aduse în discuție, în afara scriitorilor deja consacrați precum Mihail Sadoveanu și nume feminine: Bucura

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Dumbravă *Închinare* (1920) în capitolul *Cartea munților*, Hortensia Papadat-Bengescu *Dorința* (1913) (în care autorul identifică toposuri precum pădurea căreia i se asociază sentimentul integrării, al identificării cu natura), *Marea 1913-1914*, *Dorința* (1913) sau proza *Amurg* scrisă de Georgeta Mircea Cancicov. O altă abordare se regăsește la Valeriu Cristea care, în 1973, în *Spațiul în literatură – formă și semnificații* (Cartea Românească) identifică două paradigme în cadrul cărora funcționează spațiul în literatură: deschis și închis, în funcție de ele personajul stabilind o relație de acceptare sau respingere socială, de evadare, de trăire în solitudine etc. O altă direcție propune Cornel Ungureanu, care în cele două volume din *Imediata noastră apropiere. Studii de geografie literară*, vol. I, Timișoara, Editura Facla, 1980 și *Imediata noastră apropiere, vol. II, Studii privind literaturile centraleuropene*, Timișoara, Editura de Vest, 1991 încearcă o clasificare în funcție de regiuni a sensibilității literare expuse în literatură. Ideea este continuată în *Geografie literară. Studii*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2002 și *Geografia literară a României, vol. I, Muntenia, vol. III, Ardealul, vol. IV, Banatul, Pitești*, Editura Paralela 45, 2003–2006, în care accentul este pus pe apartenența la o regiune sau alta a scriitorilor. Sunt aduși în discuție, într-o încercare de stabilire a unui hyper canon, în termenii lui Damrosch, clasicii: Eminescu, văzut ca un centrul și calea spre el, Slavici, Caragiale, Mateiu Caragiale, Paul Georgescu. Sunt discutați apoi V. Voiculescu, Eliade, Sebastian, Vintilă Horia, Valeriu Anania, Geo Bogza, Marin Preda, Ștefan Bănulescu, Petre Pandrea, Marin Sorescu, Mircea Ciobanu, Gabriela Adameșteanu, Mircea Cărtărescu și relațiile lor cu spațiul geografic căruia îi aparțin. De fapt, demersul este unul de încadrare geografică și mai puțin de analiză geocritică a prozei.

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

O intuiție interesantă are Edgar Papu în studiul din 1977 *Din clasicii noștri, în Camil Petrescu și spiritul Bucureștiului* în care asociază spiritului anarhic al Bucureștiului romanul „astilistic” camilpetrescian.

„Romanul nu are un plan, o hartă a lui, creând impresia că se află construit la întâmplare, întocmai ca și vechile proprietăți ale Bucureștiului, diseminate parcă la voia hazardului, și după bunul plan al proprietarilor, fără nicio exigență a geometriei urbanistice” (Papu, 1977: 190)

Întrucât:

„O trăsătură caracteristică a putut să-i izbească pe toți cei ce veneau din afară, și anume contrastul vechi dintre străzile strâmbе, insalubre, defundate, pe de o parte și curțile curate, pavate, împodobite geometric cu straturi de flori și chioșcuri acoperite de viță, pe de altă parte” (Papu, 1977: 190).

Tot el asociază structura *Patului lui Procut* cu planul urbanistic al Bucureștiului și impresia arhitecturală generală:

„Îți ieșeau în față case care înaintau izolate până în mijlocul străzii și ștrangulau ulița ca niște mari degete uriașe de piatră și cărămidă, lăsând numai câte un ism în care vehiculele dădeau impresia unor îmbucături ce nu pot fi înghițite de un gâtlej prea strâmt. Călcai anevoie pe trotuare mâncate de curți și de fațade boierești, rămânând dintr-însele numai câte o bandă îngustă. Calcanuri de case apăreau brusc și inoportun în piețe largi, destinate normal unor fronturi de impozante monumente arhitectonice” (Papu, 1977: 189).

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Despre București și citadinism vom discuta, în studiul de față, în romanele lui Camil Petrescu și G. Călinescu.

Mergând mai departe în analiza geocritică, Andreea Răuceanu prezintă un București al lui Mircea Eliade, având o abordare pertinentă și cu repere literare atent selectate ale spațiilor descrise. Expunerea studiilor de mai sus este menită să aducă împreună direcțiile de cercetare din domeniul geografiei literare/geocriticii pentru o panoramare a situației romanului românesc. În cele ce urmează, vom face scurte analize ale unor proze publicate la distanță temporală, dar care construiesc geografii literare coerente, cu puncte comune, dar și elemente de originalitate, într-un periplu inedit care își propune să traseze punctele nodale ale romanului românesc din secolul al XIX-lea, din secolul al XX-lea și ajung până la contemporaneitate. Decupajele sunt sintetice, propunând doar observații structurante ale textelor propuse.

Slavici și cartografierea pădurilor

În Transilvania, scriitori precum Ioan Slavici și Liviu Rebreanu au inserat în romane spații care ar putea face obiectul unei contracartări, pornind de la textele ficționale, sau de la hărțile rămase în manuscrise, în cazul autorului lui *Ion*. Astfel de ipostaze pot fi considerate hărțile imaginate ori chiar desenate de Liviu Rebreanu, folosite pentru cartografierea unor spații care vor constitui cadre ficționale ori descrierile pe care le face Slavici unor localități sau moșii din Transilvania ori din partea de sud a Principatelor. În scurta analiză vom discuta aspecte ce privesc începutul cartografierii pădurilor care nu este foarte îndepărtat, fiind legat de realizarea unor hărți militare. Este un fapt cunoscut că în Imperiul Habsburgic, harta pe care se regăsește și Transilvania este cea iozefină, Josephinische Landesaufnahme, a fost realizată între 1764-1785 pentru înregistrarea întregii suprafețe pe care se întindea imperiului,

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

căreia i-a urmat cea din 1876-1877, când au fost cartografiate și pădurile din Imperiul Austro-Ungar. În privința teritoriului românesc din Principate, harta pădurilor se face parțial începând cu 1900⁸. Nancy Peluso citând o întreagă literatură în domeniu, statuează că „cartography and mapping are uniquely sources of power for the powerful” (1995: 385), ceea ce confirmă și existența Hărții Iosefine a Transilvaniei. Discuția despre contracartare este începută și de Parvulescu & Boatca, care observă că:

“For countermapping to act as a decolonial strategy against the essentialization of nation-states and world regions (rather than as anti-imperial or anticolonial resistance with its own nationalist agenda, which is always a risk) it must be coupled with a global perspective on place making” (2022: 103).

Ficțiunea oferă o astfel de perspectivă de contracartare, una asemănătoare hărților mitologice ori celor realizate de populații băștinașe din diferite regiuni ale țării. Nancy Lee Peluso în articolul *Whose woods are these? Counter-mapping forest territories in Kalimantan, Indonesia* propune definiția unor astfel de acoperiri ale spațiului alb, în dublă ipostază: aceea de identificare a unor spații necartografiate și cea de particularizare a cartografierii, în funcție de criteriile etnice ori care țin de națiuni. Din această perspectivă constatăm că dacă pădurea era reprezentată drept o resursă primară importantă, cartografierea acesteia implica relații sociale, politice și economice. O întrebare pe care și-o pune Peluso

⁸ Cea mai cunoscută sursă de informații ce prezintă statistica privind pădurile românești este cartea lui Vasile Sabău din 1934, *Die Grundlagen der rumänischen Forstwirtschaft und ihre Bedeutung für den internationalen Holzverkehr*. Date importante apar și în cartea lui Constantin Giurescu *Istoria pădurii românești din cele mai vechi timpuri până astăzi* [History of the Romanian forests from ancient times to today] (București: Ceres, 1975).

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

este „is the process of counter-mapping a 'vernacularization' of maps of a similar caliber?”, căci „As the types of rights to land and resources changed in importance, maps became more explicit means of controlling resource access” (Peluso, 1995: 386). Într-un roman al lui Slavici se discută rolul pe care o astfel de resursă îl are. Pe parcursul romanului, pădurea este adusă în discuție doar ca sursă de venit, resursă care, în urma tăierii ar fi dus la bunăstarea imediată a individului. Dacă Pârvulescu și Boată analizează rolul deținerii pământului în romanul rebreanian, la Slavici identificăm *in nuce* raportări la deținerea pădurii care echivala cu identitatea socială – statutul de proprietar, dar și modalitatea de îmbogățire rapidă, o reflectare a condiției coloniale. Interesantă ni se pare, în acest context, o cunoscută afirmație care statuează că abundența unor resurse naturale este invers proporțională cu bogăția locuitorilor, economia nedezvoltându-se suficient acolo unde există o abundență a resurselor primare:

„it is possible to state that poverty in many countries around the world is related to the existence of significant natural resources wealth. The countries that are rich in natural resources, and whose economy is based primarily on extracting and exporting those resources, find it more difficult to develop” (Acosta, 2013: 62).

În romanul *Cel din urmă armaș*, Slavici construiește un personaj principal, un ultimul descendent al unei familii înstărite, Iorgu care face o analiză a stării în care se găsește pădurea, ca resursă primă și cât costă exploatarea acesteia.

„Rămâne pădurea, fala noastră și cea mai mare din nădejile mele, stejărișul, în care de cel puțin cincizeci de ani n-a intrat securea. N-a intrat, dar tocmai aceasta e nenorocirea. Pădurea e bogăția îngrămadită de

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

părinți pentru copii, dar numai fiind bine cultivată. Pădurea sălbatică, părăginită, lăsată-n voia naturii oarbe, e o adevărată pacoste. (...) socoteala cât costă tăierea, așezare-n pădure și cărarea pînă la cea apropiată gară a unui stângen de lemn de foc. Mai adaugă transportul pe calea ferată, încărcarea și descărcarea și așezarea. Puțin rămîne pentru lemnul din pădure. Ar rămînea mai mult dacă drumurile ar fi bune și săteanul ar avea vite cum se cade; avem însă să ne facem socoteala după starea află țara” (Slavici, 2003: 260).

Teritoriul pădurii nespoliata nu este apreciat, ci se constată că devine o povară, din cauza lipsei tehnologiei eficiente pentru exploatarea resurselor, căci din realizarea unui plan de afaceri se constată că din vânzarea lemnului „abia putem scoate cheltuielile făcute cu munca și cu transportul” (Slavici, 2003: 249). Se produce și o sistematizare a teritoriului, aproape ca o cartografiere în care „erau însemnați cu var copacii strâmbi, fie de calitate proastă pe care urma să-i taie-n timpul iernii, pentru ca ceilalți să poată crește-n toată lărgimea” (Slavici, 2003: 249). Resursă importantă, funcționează și ca gaj pentru că „la Creditul Fonciar sunteți în întârziere cu trei semestre” (Slavici, 2003: 249), datorii sunt și la „banca Zerlendi” ori la cămătarul „bătrânul Cohen”, dar și ca formă de șantaj, căci singurul cumpărător Aristotel Haricliidi, arendaș la moșia Gropile, așteaptă să îi fie „votată împămîntenirea” (Slavici, 2003: 249)⁹ în Cameră și Senat, în urma unor „interveniri bine susținute pentru votare” (Slavici, 2003: 249) cum îi scrie avocatul I. Neacșu. Străinul de origine greacă, arendaș, nu

⁹ „Împămîntenirea se dă de puterea legislativă. Numai împămîntenirea seamănă pe străin cu Românul pentru exercitarea drepturilor politice” este Articolul 8 din Constituția din 1866, din timpul lui Carol I, care face referire la obținerea cetățeniei române.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

putea avea drepturi depline până nu primea „împământenirea”, așa cum era stipulat în legislația de la 1866. În romanul *Corbei*, amintind de comopolitul Tihamer Erdei, Slavici creează un alt personaj menit să accentueze o anumită atitudine antisemită a societății transilvănene, fiul lui Ghiurca, Vidu, cel care

„intrase – cum zicea el – slugă la ovrei fiindcă nimeni nu ar fi putut să îl plătească atât de bine ca ovreii (...) vorbea și românește, și săsește și ungurește (...) căuta pădurile bune de pus în tăiere, ceea ce ovreii nu prea puteau să facă, fiindcă lumea e prepuielnică și-i lua la ochi îndată ce se iveau undeva (...) ” (Slavici, 2003: 670).

Sunt aduse în discuție spiritul comerciant al evreilor, precum și atitudinea suspicioasă a societății în ceea ce îi privește. Faptul că este angajat de aceștia îi asigură un venit substanțial, dar și pentru că avea anumite abilități lingvistice, ceea ce îi asigura intrarea în toate mediile interimperiale: românește, săsește, ungurește. Atitudinea antisemită a societății tradiționale reiese din afirmații precum „Se vede că te-ai spurcat cu ovreii – îi spuse cu asprime – că te-ai făcut nerușinat ca dâșii” (Slavici, 2003: 673), îi reproșează Corbei negustorului Vidu. Dacă în *Ion*, ”The inter-imperial resistance to capitalist integration that enlists antisemitism in its project is also a mode of resistance to the transformation of peasants into consumers” (Pârvulescu & Boatcă, 2022: 63), prin aluzia la consumul excesiv de băuturi alcoolice în crâșma evreului Avrum, la Slavici, în *Corbei* este vorba despre faptul că acesta nu dorea să îi vândă lui Vidu pădurea, pentru a fi exploatată de străini. Acesta „Aflase că la Arad, unde se lucra la o cale ferată, e mare nevoie de lemn de stejar, și traverse și lemnărie pentru poduri, și câștiga mult dacă putea să ieie pădurea lui Corbei în tăiere” (Slavici, 2003:

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

671), intuind o afacere bună pe care ar fi putut-o face dacă unchiul i-ar fi vândut pădurea. În relația cu evreii, există și un soi de transfer de know-how, căci „Îl învățaseră să aleagă copacii, să-i măsoare, să-i împartă după cantități, să facă socoteala tăierii după prețul zilei de lucru în partea locului și a transportului până la Murăș după greutățile drumului” (Slavici, 2003: 670). Constată astfel că înțelegând felul în care funcționează economia, înțelege și cum să negocieze și, mai ales, cum să investească fără risc o parte din capital. Astfel, constată neștiința celor care dețineau păduri, căci „Rar se nimerea câte un proprietar care putea să-și deie seama cam ce-i prețuia pădurea” (Slavici, 2003: 671), dar și modul în care a înțeles cum era stabilit prețul pentru astfel de materii prime, condiția esențială fiind una a economiei funcționale, aceea a circulației mărfurilor: prețul

„l-a aflat după ce-a început să meargă cu plutele la Seghedin. Grija cea mare a evreilor era ca lemnele să nu zacă, fiindcă, zăcând, ele se scumpeau. De cele mai multe ori, dar, ei amânau încheierea învoielii până ce nu găseau cumpărător și astfel tăiau lemne vândute, pe care aveau să le predea la termen hotărât, și el pleca cu plutele nu ca să vândă lemnele, ci ca să ieie banii în primire” (Slavici, 2003: 671).

Este, așadar, invocat un principiu al economiei de piață care are în vedere felul în care materiile prime intră în circuitul comercial. Slavici imaginează un personaj novice, care este instruit de cei care dețineau mai multe cunoștințe despre negoț, însă în momentul în care se hotărăște să aplice cele învățate pentru sporirea propriei averi constată că încă nu stăpâna tehnicile de comunicare care ar fi putut să îi aducă succesul. Spre deosebire de Iorgu, care vrea să taie pădurea, Corbei replică: „Câtă vreme trăiesc eu nu are să între săcurea

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

în ea. Atâta plăcere ani și eu!” (Slavici, 2003: 677). Răspunsul primit de la Vidu,

„Dar n-o tai, n-o stârpesc, ci o răresc numai întâmpină Vidu. Are să se facă mai frumoasă de cum e. Sunt o mulțime de stejari care au început să se usuce de la vârf, și, pe ici, pe colo e prea deasă pădurea. (...) Nu degeaba am fost slugă la ovrei. Și - urmă el cu stăruință - acum e timpul, căci am și găsit cumpărători cu preț bun” (Slavici, 2003: 677).

Motivele tânărului, care privesc pe de o parte îngrijirea pădurii, iar pe de altă parte realizarea unui contract comercial cu termeni avantajoși, însă, rămân la Slavici auxiliare, căci pentru Corbei esențială este relația de familie, în spirit tradițional și nu relațiile de afaceri, așa cum îi propune nepotul¹⁰.

Camil Petrescu: modernitate și ruralism

Interbelicul Camil Petrescu, adeptul mărturisit al noocrației, utilizează în romanele sale spații rurale într-o mare măsură, ceea ce reconsideră poziția pe care o avea autorul în panoplia scriitorilor români. De altfel, nici situația istorică a României interbelice nu era diferită de cea reflectată în presă, căci țara era preponderent agrară¹¹, deci cu o comasare a populației în spațiile rurale și cu un nivel de alfabetizare redus. Conform datelor furnizate de înregistrările Recensământului din 1930, populația României era în proporție de 80% rurală, cu ocupații agrare în procent

¹⁰ O parte din acest articol a fost publicat în limba engleză revista Transilvania : Bako, Alina. “Modern/Colonial Perspective, Self-Identity, and Counter-Mapping in Slavici’s Fiction.” *Transilvania*, no. 10 (2022) : 62-69. <https://doi.org/10.51391/trva.2022.10.08>.

¹¹ Vezi datele statistice din Anuarul Statistic al României, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București, 1930.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

de 78%, ceea ce influențează inevitabil modul de a face literatură. Pentru analiză comparativă, în Europa, Germania avea o populație rurală de 29%, iar Italia sau Franța depășeau cu puțin 30%. În acest context, sunt aduse în discuție ideile de la „Sburătorul” prin vocea lui E. Lovinescu și a scriitorilor strânsi în jurul conceptului de citadinism în literatură. De exemplu, ceea ce propunea Camil Petrescu era o utopie ieșind dintr-un elitism cultural, personajul văzut în cadrul citadin fiind doar declarativ dominant, căci, analizând strict vom constata că spațiile rurale ocupă o bună parte din text.

**„De la locuitorul Prusiei la mahalagiul
bucureștean. De la Kant la Conta”**

În partea a doua a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, naratorul personaj intră în dialog, în timpul unei lupte cu un soldat rănit din armata germană. Acesta refuză la început comunicarea, ceea ce îi provoacă personajului o remarcă ce exprimă caracterul exponențial al fiecărui participant la bătălie și, mai ales, apartenența la o armată străină: „Simt ca vorbește de la popor la popor, nu de la om la om, cum îi cerusem eu, de la locuitorul Prusiei la mahalagiul bucureștean, de la Kant la Conta” (Petrescu, 1984: 123). Renunțarea la umanitate se face în numele unei datorii militare, iar tonul naratorului este unul ce subliniază ideea că armata prusacă, integrată în Armata Imperială Germană încă din 1871, se raporta cu superioritate la o armată a unei țări de la periferia Europei, dezorganizată, care nu cunoștea regulile esențiale ale războiului, luptând în degringoladă. Spațiul românesc devine astfel simbol al estului oriental, lipsit de organizare, amestec de etnii și țărâm exotic.

Autorul considerat promotor al modernismului în proza românească, aduce în discuție spații citadine, care au făcut parte din linia frontului, ori au fost în imediata

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

apropiere, precum Câmpulung. Orașul este descris prin folosirea unor repere reale: Râului Târgului, cu detalii despre starea drumurilor la începutul secolului al XX-lea „strada întortocheată și pavată cu bolovani” (Petrescu, 1984: 109) sau cu informații despre case: „unele par cu etaj, căci au pivnițe ca un subsol înălțat, iar deasupra lor pridvorul” (Petrescu, 1984: 109). Sunt detalii care țin de proiecția unui spațiu trăit, folosind termenii lui Lefebvre. Un alt spațiu citadin este Cohalm, în care personajul care vorbește la persoana întâi observă „strazi rural de largi, cu case sasesti, cu porti înalte, închise și cu ferestre ca de cetate” (Petrescu, 1984: 90). Interesant este faptul că, contrar promovării asidue a citadinismului camilpetrescian de critica literară românească, se observă o descriere seacă, uneori chiar rece, lipsită de orice apropiere a orașului: „În timp de lupta, noaptea și orasele (...) sunt cele mai neplacute lucruri în război” (Petrescu, 1984: 88). Pentru el, descoperirea spațiului citadin este o călătorie cu trenul sanitar, un fel de „calatorie în strainatate”, prin care se tranzitează prin gări: Brașov, Sinaia, Predeal și Busteni și, la final, București. Sunt prezentate, prin recursul la experiența personală, știut fiind că autorul însuși fusese rănit pe front, modalitățile de spitalizare, precum și existența femeilor care îngrijeau voluntar răniții. Spațiul narativ este pretext pentru personaj să facă o judecată în ceea ce privește incapacitatea societății românești de a-și apropria practici sănătoase:

„Dar ceea ce deosebeste o societate de civilizatie de una de cultura e ca lumea ei imita și practica pasionat și cu entuziasm toate formele celei de cultura, fara sa aiba însa staruinta de a duce lucrurile pâna la un capat și nici curajul de a suporta toate consecintele. Câte vreme serviciul în spitale nu contrazicea nici una din înclinările acestor doamne, ba înca le favoriza ocazii noi și decor inedit, ele au umplut cu surâsuri și alba lor

IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

prezenta salile cu raniti. Atât. Dar am vazut, câteva doar, mai târziu, curatind în spitalurile de la Iasi, în dupa-amiezi pustii de iulie, rani puturoase” (Petrescu, 1984: 128)

Capitala începutului de secol este descrisă în plină dezvoltare, contrast între „locul viran”, de fapt, piața unde erau trăsurile și automobile. Este, de fapt, șoseaua Kiseleff, amintind de traseele trăsurilor de la Arcul de Triumf până la celebra casă a doctorului Nicolae Minovici, părintele serviciului de ambulanță: „clasicul circuit dintre rondul al doilea și casa doctor Minovici” (Petrescu, 1984: 175).

Tot despre un traseu al trăsurii vorbește G. Călinescu în romanul *Enigma Otiliei*, când personajele Felix și Otilia „așezați în larga trăsură, străbăteau Calea Victoriei de la capătul dinspre Dâmbovița până în apropiere de Biserica Albă”¹² (Călinescu, 2002: 23). Scriitorul introduce însă și detalii legate de arhitectura Bucureștiului interbelic, văzut drept „operă îndeobște a zidarilor italieni” (Călinescu, 2002: 23), referirea la aportul italienilor (nume ale arhitecților de origine italiană fiind cunoscute în istoria clădirilor din Capitală, precum Gaetano Burelly, Iginio Vignali, Victor Asquini sau Giulio Magni) în proiectarea unor importante edificii de la începutul secolului al 20-lea. Naratorul însă observă diluarea modelului și o componentă caricaturală a clădirilor:

„mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din

¹² A se vedea *Dictionar de locuri literare bucureștene*, Corina Ciocârlie, Andreea Răsuceanu, cu hărți de Rareș Ionașcu, București: Humanitas, 2019

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi
italice” (Călinescu, 2002: 83).

Dacă Edgar Papu observa haosul din grădinile
bucureștene, transpus în structura romanului lui Camil
Petrescu, la G. Călinescu narațiunea se construiește în jurul
unor imagini în care „toate curțile și mai ales ograda bisericii
erau pline de copaci bătrâni, ca de altfel îndeobște curțile
marelui sat ce era atunci Capitala” (Călinescu, 2002: 4),
accentul punându-se pe insuficienta modernizare a orașului,
care era, de fapt, „marele sat”, păstrând urmele ruralității.
Apar însă și elemente ale modernismului, care contrastează
cu cele tradiționale: de la lampa cu petrol la electricitate:

„moș Costache vine des să vadă casa, îi dă târcoale
atente, privind-o cu mâinile la spate de pe trotuarul
opus, ba urcă scările, ascultând uneori zgomotele din
casă, că instalase, unicul în București, un dispozitiv
care face ca becul electric, aprins cu comutatorul de
jos, să se stingă cam în clipa când chiriașul ajunge la
etaj. Asta, pentru a evita rămânerea peste noapte a
unei lămpi aprinse. (Felix se gândi prin contrast la
lampa cu petrol din casa lui moș Costache)”
(Călinescu, 2002: 83).

Dar astfel de referințe la viața orașului nu ocupă prea
mult din spațiul narativ la Camil Petrescu. Dimpotrivă,
putem afirma că descrierile spațiilor rurale sunt mult mai
minuțios realizate. Constatăm chiar și o preferință pentru
cântecul folcloric, exprimată astfel:

„Sunt departe de cântecele « armonizate » fad de
profesorii de muzica, cum nu au nimic ciobanii de pe
calendarul poleit de perete, cu cei adevărați. Pe când
cucoanele izmenite national, la oras, cânta Du-te dor la
badea-n sân, Mândrulița de la munte, sau doina,

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

devenita odioasa la toate « festivalurile artistice », cântecele celor de aici au un gust adevărat și amar de piatra, de scoarță de stejar, de suflet pustiit, ars de dragoste și de păreri de rău. Dragostea nu e « idilică », ci are o drojdie grea de amărăciune” (Petrescu, 1984: 153),

observă, referindu-se la cântecele populare, cântate de lăutarii din Dragoslavele. Analizând în cântecul de munte împletirea lirismului lui Baudelaire cu cel al lui Verlaine, Camil Petrescu se apropie într-un mod inedit de sufletul poporului, în ciuda declarațiilor citadine: „E o beție de păcat în cântecul de munte, căci în mai toate femeia e iubită, cu toată necredința ei (și e ciudată întâlnirea aici, dintre cea mai rafinată poezie baudelaireiană și verlaineiană, cu voluptatea străveche a păcatului)” (Petrescu, 1984: 76). De fapt, concluzia pe care suntem pe cale să o formulăm este aceea a unei îngemănări a spiritului orășeanului cu voluptatea trăirii ruralului: „E o întâlnire cu cântecul pamântului, și stranie transpunere între chinurile iubirii mele de oraș și chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul asta obștesc de răspântie” (Petrescu, 1984: 108). Personajul nu a fost adoptat în întregime de capitala București, nu i s-a predat necondiționat, ci își afirmă imposibilitatea integrării în lumea mondenă, citadină. Aproape în mod tradiționalist, Camil Petrescu vede orașul străin, departe: „Atât de mare e departarea de cele întâmplare ieri, ca acestea sunt mai aproape de copilăria mea decât mine cel de azi, așa cum se micșorează distanțele satului tău de cătunele vecine, când ești departe de tot în orașul străin, cu altă lume” (Petrescu, 1984: 128). Invadarea spațiului rural de mașinările moderne amintește de proza realismului magic, mai ales dacă accentuăm componenta duală, aceea a conflictului dintre civilizația veche, rurală și cea modernă, citadină, dintre

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

religie și știință¹³, formă a postcolonialismului: „Pe strazile satului, transformat într-o provizorie capitala de regat militar, e o miscare de trasuri, furgoane și automobile chiar, chesoane și tunuri trase în marginea drumului, care desfid orice gând de ordine” (Petrescu, 1984: 172).

În periplul ordonat de război și liniile frontului, personajul identifică spații care devin protectoare prin apartenența la lumea rurală „popota”, locul în care cinează personalul militar e descris ca fiind

„o odaie mică, sătească, mai sus decât toate satele românești din munte. E abia mai mare ca o colibă, văruiată în alb, cu două paturi înguste la perete, acoperite cu velințe vechi, și care acum ne slujesc și drept scaune de masă. O lampă de « gaz » dă o lumina gălbuie, aproape la fel de leșinată ca a vinului, din paharele mari de apă, de dinainte. Masa e, firește, de brad, ca la cârciumile de drum mare și acoperită cu pânză țărănească” (Petrescu, 1984: 98).

Sunt introduse și detalii care ajută la o identificare geografică reală: unele sate numite în roman Fischer sau Ștena au devenit, în prezent, Fișer și Dacia: „De după deal vom vedea dintr-o dată satul cu acoperișurile lui roșii de țiglă, cu biserica săsească, ascuțită, cu un tăiș înfipt în albastrul cerului” (Petrescu, 1984: 107). Toponimele Câmpulung, Ținutul Branului, Rucăr, Măgura Branului, Tohanu Vechi, Țara Bârsei, Bucegii, Piatra Craiului, Ialomicioara, Râșnov, Vulcan, Codlea, Țânțar, Veneția, Krihalma, Cohalm, Fischer, Stena, Săsăuș, Vâlcelușa, Nagy Varos, Dragoslavele, Bărcuț ne folosesc la reconstituirea coerentă a unui parcurs, dar mai ales la constatarea faptului că în acest roman spațiul rural folosește pentru descrierea unei experiențe limită a

¹³ See Stephen Slemon *Magic Realism as Post-Colonial Discourse*, published in No. 116 (1988): *Magic & Other Realisms*

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

umanității, războiul. Întreaga regiune pare a fi constituită din „pustiul pe care-l întâlnim, sate după sate, alt pod care arde” (Petrescu, 1984: 98), scrie naratorul personaj. În schimb, în scurtele momente de acalmie, apar descrieri care idealizează spațiile rurale. De exemplu, Rucărul este văzut ca un decor de teatru: „Munteni frumoși și muntence umblau forfota tânguind, așa de curat proaspeți în portul albnegru, că păreau figuranți de teatru” (Petrescu, 1984: 95), iar în asaltul de la Stena „ulița principala, larga cât două bulevarde din București, cu plantații îngrădite prin mijloc” (Petrescu, 1984: 162) comparațiile aduc laolaltă spațiul rural și cel urban.

Tot în spațiul rural apar personaje istorice, precum Maria Manciușea, eroină a Primului Război Mondial, introdusă, pentru autenticitate, în romanul lui Camil Petrescu:

„Rănit, în București, aveam să-i văd, în vitrină la « Julieta », fotografia alături de regina și doamnele de onoare de la palat. Aveam să aflu că are « Virtutea militara » de aur și să citesc în gazete întâmplarea ei, fără complicația cu arestarea sub bănuiala de spionaj. La Iași aveam s-o văd din nou, căutându-mă bucuroasă în grădina Copoului și arătându-mi ca a fost înzestrată și luată la un spital de sub îngrijirea reginei. Ba acum am auzit că e și în cărțile de citire” (Petrescu, 1984: 139).

Este amintit studioul fotografic Julietta, cunoscut în Bucureștiul interbelic, fiind înființat de Adolf Klingsberg, sugerându-se și apropierea de Casa Regală, știută fiind preferința membrilor acesteia pentru celebrul loc. Distincția primită de personaj este prezentă în arhiva de război a României, existând documente care confirmă atribuirea ei de către regele Ferdinand în 1916 eroinei. Introducerea spațiului citadin din Moldova, orașul Iași, nu este întâmplătoare,

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

pentru că în decembrie 1916 familia regală a României se refugiază la Iași, iar Bucureștiul este ocupat de Armata a 9-a germană, așa cum apar detalii și în roman. Justificarea deciziilor politice sau de altă natură este pusă pe seama faptului că la „firile mediocre” inteligența nu „rămâne deasupra intereselor”. Dând exemplu țaranului care când vrea să-și înece câinele, spune ca e turbat, naratorul identifică existența permanentă a unui interes în slujba căruia se pune orice acțiune. Cu toate acestea, de mai multe ori pe parcursul romanului apar referiri la protecția pe care o oferă spațiul rural, la aparența de sfințenie: „un țăran, mustăcios și uscat la față ca un mucenic” (Petrescu, 1984: 107), personajul găsește „tihnă țărănească” ori se întâlnește cu o țăranăcuță sănătoasă. Argumentele acestea demonstrează existența unei apropieri de tradițional, pe care chiar dacă o neagă constant autorul, o regăsim insinuată printre evenimente narative. Poziția ce mai interesantă pe care o identificăm este aceea a desprinderii de spațiul terestru și gravitarea pe o orbită, în spațiul „interplanetar” a unui personaj care se detașează de spațiul terestru, chinuit de plaga războiului pentru a avea o viziune de la distanță, o panoramă asupra unei lumi frământate: „Lungit pe spate, la șase sute de metri în văzduh, deasupra țării, cu conștiința și cu fața la cer, sunt parcă într-un punct de pe traiectoria unui proiectil în spațiul interplanetar” (Petrescu, 1984: 153).

Lumi alternative și spații panoramice în *Theodoros*

Un roman apărut în 2022, în care formula de creație este deconspirată, în nota de final a autorului, fiind pusă sub semnul contraficțiunii istorice. Tipul acesta de ficțiune, puternic ancorată în detaliul istoric, definește ceea ce teoreticienii precum Pavel (1986), Doležel (1989), Ryan (1991), Sládek (2006), Bradley (2009), Hills (2009), Gallagher (2011) analizau ca fiind „lumi posibile”. Acest tipar narativ implică

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

lumea reală, ce devine un cadru al cunoașterii, pe care sunt așezate detalii istorice, din epoci diverse, dar integrate actualității. Există un model narativ al narațiunii de acest fel, care conține trei tipuri analizate de Marie-Laure Ryan (1991: 111) astfel: așa numitele O-Lumi (O- World) definite de obligațiile, constrângerile și regulile sociale, K-Lumi (K-World) ce se definesc prin cunoaștere și W – Lumi (W - World) – raportarea individuală la lume a personajelor, alcătuită din ansamblul dorințelor de modelare a acesteia (realizate după clasificarea binecunoscută a lui Doležel). Dacă aceste raportări la realitate sunt cel mai des întâlnite și construiesc în ficțiune „lumi posibile”, în romanul lui Cărtărescu funcționează așa numitul F-universes, lumi alternative ce se nasc sub impulsul visului, halucinației, fanteziei, care se construiesc din interacțiunile dintre lumile O, K, W, fie că reprezintă încălcări ale regulilor sociale, fie că analizează intim realitatea sau sunt proiecții ale dorințelor personajelor.

De la „ochii de carne” la cei ai visului și ai cunoașterii

Scena nucleu din romanul „Theodoros”, ce definește un imaginar oniric în care sunt sparte imagini aparținând unor spații diferite și sintetizează modul de construire a textului lui Mircea Cărtărescu în ansamblu, este aceea a înălțării zmeului având chipul Stamatinei, fiica lui Vodă Dimitrie Ghica. Așa cum în „Orbitor”, imaginea fluturului uriaș ordona narațiunea, la fel, zborul zmeului în văzduhul valah deschide o perspectivă panoramică asupra lumii, în care eroticul metamorfozează universul și anticipează destinul personajului.

În Bucureștiul anului 1830 „o corcitură de oraș aflat între Răsărit și Apus” (Cărtărescu, 2022: 253), în luna mai, tânărul Tudor – Theodoros, ajuns de la Ghergani „cu

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

basmelor lor” în Ulițele Beilicului, la curtea conului Tachi învață arta ciubucelor și a desfrâului. Scenariul narativ se derulează începând cu Hanul lui Manuc, trece pe la Curtea Veche și, dintr-o dată perspectiva se schimbă: de la axa orizontală, privirea se mută pe înălțime unde o mulțime de zmeie zburătoare brăzdau cerul Capitalei. În ipostaza unui Icar dorindu-și să zboare ori ca Jack Spriggins din povestea englezească, băiatul se cațără pe funia groasă a unui zmeu, mai întâi în joacă, iar apoi ca o provocare, izvorâtă din dorința ce frizează nebunia de a ajunge mai sus. Perspectiva se lărgeste în cercuri concentrice: primul este cel al turelor Mitropoliei și Turnului Colții, pentru ca următorul cerc să îndepărteze privirea tot mai mult, personajul ajungând undeva în văzduh „vecin cu ulii și cu lăstunii” (Cărtărescu, 2022: 259). Se produce, în acest moment, o diluare narativă, căci se face trecerea dinspre un spațiu real spre unul oniric, dinspre imaginea caselor, copacilor, copiilor, spre o abstractizare conceptuală, o trecere spre acel univers în care a fuzionat mai multe lumi alternative (F-universe). De fapt, acesta este unul din procedeele ce conturează originalitatea scrierii lui Cărtărescu: aparentul tipar antamat din detalii istorice este spart de o astfel de imagine care transsubstanțializează obiectele în idei, care îndeamnă cititorul la visare, care păstrează ceva din nostalgia eminesciană și din emoția narativă a lui Creangă. Profund românească, imaginea cadru este însă integrată într-un scenariu global, al unei istorii a umanității. Un permanent flux de informații propune o reconectare la o rețea amplă de circulație a ideilor. Procedeele inovative pe care îl folosește scriitorul este acela al transpunerii personajului într-un văzduh în care totul plutește laolaltă, indiferent de epoci, națiuni sau teritorii, într-o mare primordială a ideilor. Alături de „zmeie în chipul poezilor din vechime” sunt „zmeie cu obrazele puternicilor vremii, regele William al Engletterei,

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

țarul Alexandru I, Mahmud II al Înaltei Porți și Ludovic-Filip, regele Franței (...) Napulion” sau zmeie ca pasăre măiastră, „locomotive, stații spațiale și sticle de Coca-Cola” sau „un zmeu ce-nfățișa lucrul în sine al vestitului filosof neamț” (Cărtărescu, 2022: 259). O treaptă a istoriei umanității care, însă, nu se termină, ci ajunge într-o zonă a increatului „cerul gol” ca un clopot, o privire eminesciană asupra globului pământesc, cu un punct de accent pe spațiul românesc, definit de Dunăre și Carpați. Ziua de la amiază până la apus pe care o trăiește personajul conține un tipar temporal în care își fac apariția ființele mitologice cu evidente rădăcini în folclorul românesc: Zburătorul și lelele – Vânturesele. Ca un alt Dan – Dionis, Tudor – Theodoros trăiește incertitudinea romantică a lumii ca vis, întrebându-se dacă „nu cumva lumea toată nu era decât un vis lănced de tiriachiu” (Cărtărescu, 2022: 265). Refacerea parcursului echivalează cu o întoarcere în lume, cu o revenire la realitatea și conștientizarea hybrisului care îl va pierde. Dorința de a urca „Mai sus!” se transformă în slăbiciunea majoră a personajului, pe care scriitorul îl plimbă prin spații exotice, îl vede în medii diverse și căruia îi păstrează umanitatea prin epistolele către Sofiana, mama care devine un martor al călătoriilor. „Ochii de carne” (Cărtărescu, 2022: 213) percep lumina și marea ca surse ale frumuseții, puncte nodale ale itinerariului geografic și spiritual pe care tânărul îl va face, iar ochii de vis și ai intelectului percep epocile umanității, într-o desfășurare în niveluri stratigrafice.

Concluzia acestui periplu prin trei secole de roman românesc este aceea legată de funcționarea metodei geocritice de analiză. Chiar dacă fragmentar analizate, textele propuse rezistă unui astfel de demers subliniind interacțiunile evidente dintre spațiul literar și societate, cu tot ceea ce conține aceasta. Evoluția implicită a culturii românești se poate observa prin acest itinerariu cu intersecții

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

geografice, cu epoci diferite, însă în care scenariul narativ, plasat în spațiul literar, definește o lume în permanentă mișcare.

Referințe:

Acosta, A. (2013). Extractivism and Neoextractivism: Two Sides of the Same Curse. In *Beyond Development: Alternate Visions from Latin America*, ed. in M. Lang and D. Mokrani. Amsterdam: Transnational Institute and Rosa Luxemburg Foundation.

Bako, A. (2021). Geocritical Readings of Romanian Literature: Maps and Cartography in Rebreanu's Canonical Fiction. In *The Slavonic and East European Review*. Vol. 99, no.2. 230-255. Disponibil pe JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5699/slaveasteurorev2.99.2.0230. Accessed 18 Aug. 2021.

Bako, A. (2022). Modern/Colonial Perspective, Self-Identity, and Counter-Mapping in Slavici's Fiction. In *Transilvania*. No. 10. 62-69. <https://doi.org/10.51391/trva.2022.10.08>

Brosseau, M. (2020). Street-Level Writing: Los Angeles in the Works of Charles Bukowski. In *Literary Geographies*. 91. No 6/1.

Brosseau, M. (2015). Acquis et ouvertures de la géographie littéraire [Achievements and openings of literary geography]. În Lionel Dupuy, Jean-Yves Puyo (Dir.). *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire : écritures de l'espace*. Lionel Dupuy; Jean-Yves Puyo [From the geographical imaginary to the geographies of the imaginary: writings of space. Lionel Dupuy; Jean-Yves Puyo]. Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour (PUPPA). 2. Disponibil pe <https://web.univ-pau.fr/RECHERCHE/SET/IMAGINAIRE/>, Spatialités, 978-2-35311-068-1. hal-02152714v2

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Cărtărescu, M. (2022). *Theodoros*. București: Humanitas.

Collot, M. (2011). *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature* [The thought-landscape. Philosophy, arts, literature]. Arles: Actes Sud/ENSP.

Cristea, V. (1973). *Spațiul în literatură – formă și semnificații* [*Space in literature – form and meanings*]. București: Cartea Românească.

Farish, M. (2001). *Modern Witnesses: Foreign Correspondents, Geopolitical Vision, and the First World War*. Transactions of the Institute of British Geographers. 26. 3. 278.

Hones, S. (2014). *Literary Geographies: Narrative Space in Let the Great World Spin*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell. Trans. Donald Nicholson-Smith.

Lovinescu, E. (1982). *Critice 2* [*Critical 2*]. București: Editura Minerva.

M. (8 octombrie 1938). Geoliteratura [Geoliterature]. În *România*, 129 (X). 2.

Massey, D.B. (1994). *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Papu, E. (1977). *Din clasicii noștri* [*From our classics*]. București: Editura Eminescu.

Peluso, N.L. (1995). Whose woods are these? Counter-mapping forest territories in Kalimantan, Indonesia. In *Antipode*. No. 274. 383-406.

Parvulescu, A. & Boatcă, M. (2022). Creolizing the Modern. In *Transylvania across Empires*. Cornell University Press.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Sebastian, M. (1936.06.01). Notă despre Albert Thibaudet. In *Revista Fundațiilor Regale*. Anul 3, aprilie-iunie, nr. 6.

Slavici, I. (2003). *Opere. IV. Din două lumi. Cel din urmă Armaș. Corbei. Din păcat în păcat* [Works. IV. From two worlds. The last Armaș. Corbs. From sin to sin]. București: Editura Academiei/Univers Enciclopedic.

Șandru, P.D. (1980). *Populația rurală a României între cele două Războaie Mondiale* [The rural population of Romania between the two World Wars]. Iași: Editura Academiei Republicii Socialiste România.

Tally Jr., R.T. (2014). Until the Dragon Comes: Geocriticism and the Prospects of Comparative Literature. In *Inquire: Journal of Comparative Literature* 3.2.

Ungureanu, C. (2002). *Geografie literară. Studii* [Literary geography. Studies]. Timișoara: Editura Universității de Vest.

Ungureanu, C. (2003–2006). *Geografia literară a României. vol. I. Muntenia. vol. III. Ardealul. vol. IV. Banatul* [The literary geography of Romania. vol. I. Muntenia. volume III. Transylvania. vol. IV. Banat]. Pitești: Editura Paralela 45.

Ungureanu, C. (1980). *Imediata noastră apropiere. Studii de geografie literară* [Our immediate approach. Literary geography studies]. Vol. I. Timișoara: Editura Facla.

Westphal, B. (2011). *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.

~~~~~  
**ALINA BAKO** is an Assistant Professor at the Department of



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Romance Studies, Faculty of Letters and Arts, at the „Lucian Blaga” University of Sibiu. Her specialties are Twentieth-Century Romanian literature, Comparative Literature, Geocriticism, and World Literature. She published 6 books and anthologies, over 15 book chapters, over 40 articles in different Journals, and she participated in more than 45 national and international conferences. She wrote articles in the main field of literary geography, discussing concepts like geocriticism, geofeminism, world literature, research papers published in ISI-Web of Knowledge Journals like *The Slavonic and East European Review* (SEER) or *World Literature Studies* (WLS).



***Varia***



# RELATED CONCEPTS: CULTURAL MATERIALISM, NEW HISTORICISM, CULTURAL STUDIES<sup>1</sup>

Maria MUREȘAN

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: elimuresan@gmail.com

## **Abstract:**

*Until 1988 Stephen Greenblatt practiced a kind of criticism which was closer to Cultural Materialism in its emphasis on ideology, on the exercise of state power in creating narratives supporting its desired self-image. In “Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare” (Chicago University Press, 1982), Greenblatt undertakes a Foucauldian archaeology into the imaginary which caught the public eye in an age reputed for its self-dramatization and acting.*

*Alan Sinfield assumed his position as cultural materialist, which he equates with political dissidence, in his book, “Faultlines” (1992) from the very title: “Faultlines Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading”. Included in this book is an essay on “Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility”.*

*In a New Historicist approach to the play (“The Shakespearean Search for Archetypes”, 2020), Maria-Ana Tupan reads the plot against other texts that circulated at the time, and which account for the cognitive background of the characters.*

*Neema Parvini, a scholar from the University of Surrey, is a telling example of the way New Historicism works, that is, through a historicized and theorized approach to the author in question and through meditation on the tools of his interpretation (metatheory).*

*New Historicism too distances itself from the official canon, focusing on less known texts whose marginalization is seen as the policy of networks of power.*

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

*Raymond Williams launched a concept somewhat similar to Foucault's episteme – the “structure of feeling” – and his contribution to cultural anthropology dates back to 1961 when he published “The Long Revolution”.*

*In Marin Sorescu's “Vărul Shakespeare” (“Cousin Shakespeare”), for instance, Hamlet's rage against the corruption of the Danish court swells so high because he is absolute for the humanistic ideals and values which were indeed current in the author's time, but which do not characterize either the time of the action (dated by Saxo Grammaticus at about 1200 AD) nor the time of the author rewriting it for a postmodern audience.*

*Similarly, D. R. Popescu produces a palimpsestic text in his 2012 novel, “Simonetta Berlusconi. Calugarul Filippo Lippi și călugărița Lucrezia Buti”, where not only do characters join a transhistorical party (the author too lapses into the chronodiegetic universe of the Italian Renaissance, visited by a refugee from Vlad the Impaler's land) but the very ontological stability of the worlds vanishes into the faultlines separating authors, critics, editors, characters.*

*The ongoing discussions about the sources, tenets, concepts and protocols of New Historicism, which are trying to breathe new life into a critical theory which colonized literary studies at the turn of the millennium, are revisionist and summative, locating New Historicism in the general picture assembled by William Wolfreys as editor of a book of essays on “Criticism at the 21st Century” (Edinburgh University Press, 2002).*

**Keywords:** New Historicism; Cultural Materialism; Cultural Studies; metalanguage; metatheory.

The school of New Historicism, or, in its alliance with Cultural Materialism, of Cultural Studies, is here taken into consideration as the most appropriate source of method and concepts in an age also known as the terror of theory.

Our thesis brings up proofs in this argument, some of them originating in a theoretical discussion of the premises of New Historicism in the context of other critical schools, of the present exegesis of literary history, theory and criticism. Other arguments

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

are provided by the epistemology of the age which carries the traces of the linguistic turn, that is, the reversal of the relationship between language and referent. History is no longer conceived of as the non-problematic and truthful record of past events; it has been deconstructed as an act of language, a narrative following no other rules than the generic ones.

Until 1988 Stephen Greenblatt practiced a kind of criticism which was closer to Cultural Materialism in its emphasis on ideology, on the exercise of state power in creating narratives supporting its desired self-image. In *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* Greenblatt undertakes a Foucauldian archeology into the imaginary which caught the public eye in an age reputed for its self-dramatization and acting. Since 1988, however, he showed less interest in social and political contexts, concentrating on the discursive cultural practices which cut across genre or disciplinary fields. His new reading of Shakespeare's plays is meant to trace the circulation of semantic energies which fed into them. This time it is not social practices but artefacts, cultural objects which serve as the matricial field out of which literature is born: King Lear is read in connection with a pamphlet against the Pope which sends verbal echoes into the play, reports on Virginia, the first English colony, as well as the alchemist searches of John Dee, the Queen's mathematician, astronomer, occultist, etc. are said to be looming behind *The Tempest* and its protagonist, Prospero.

Alan Sinfield assumed his position as cultural materialist, which he equates with political dissidence, in his book *Faultlines* (1992) from the very title: *Faultlines Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Included in this book is an essay on *Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility*. The basic assumption is that Iago has his work cut out for him by Othello's self-abasement, his awareness of inferiority and of his status as colonial other in relation to the Venetian society. He does not trust himself enough to believe in Desdemona's sincere affection for him. He is ready to accept Iago's insinuation that Desdemona is a lustful woman who had been attracted by his manliness, but who had already corrected her allegiance in favor of her Venetian peers.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Othello moves from being a colonized subject existing on the terms of white Venetian society and trying to internalize its ideology, towards being marginalized, outcast and alienated from it in every way until he occupies his true position as its other [...] Othello becomes a good subject once more by accepting within himself the state's distinction between civilized and barbaric. (Sinfield, 1992: 31, 35)

Cultural Materialism often errs on the side of one-factor analysis in order to promote their ideological agenda. An equally solid case could be built by a feminist in support of Desdemona's victimization by Othello's misinterpretation of an authority higher than the Spanish-named character, Iago, whose name means one who undermines in Hebrew.

In a New Historicist approach to the play (*The Shakespearean Search for Archetypes*, 2020), Maria-Ana Tupan reads the plot against other texts that circulated at the time, and which account for the cognitive background of the characters. Her comparative reading of Othello and the Quran identifies unmistakable quotes from the latter, Shakespeare probably becoming interested in the Turks and their beliefs on reading Richard Knolles's *History of the Turks* published in 1603, that is, the year of his writing the play. In this light, Othello is no longer a fool turned brutish, but a hero worthy of a tragedy, motivated by high ideas about human character and justice, yet, as Aristotle says, falling prey to a minor error of judgement. The argument goes as follows:

Othello's religious identity can only be read against the sacred texts of a cult, and his concerns about Desdemona's infidelity do not for one moment weigh in the scales of his decision to kill her. His motivation is salvation of other people among whom she might spread corruption, and salvation of Desdemona herself, by restoring her to "light" instead of allowing her to end up in black hell. The text supporting his cogitation is the Qur'an: Othello measures time by the sun and the moon (see Surah 6, verse 96). In the Qur'an (XXXVII; 6, 7), God is said to have adorned



**IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

the lower heaven with stars as guards against “any rebel devil, ”the capital sins being apostasy and fornication. Othello calls Desdemona “a young and sweating devil here/ That commonly rebels” (Act III, Scene 4) ... In demonized Desdemona he sees a threat to other men (“else she’ll betray more men,” Act V, Scene 2), disseminating corruption (See Surah IX: 47). The rebels against the Law would like to put out God’s light (Surah IX: 32), but God will punish them in order to purge and make them undefiled again (Surah IX: 103), restored to “former light.” On the Day of Judgement the faces of the sinners look “begrimed and black” (Koran: Surah III: 106, Surah XXXIX: 60) “Begrimed and black/ As my own face, ” says Othello in Act III, Scene 3). In the Quran (Surah VII: 46), men are said to “recognize all (of the Paradise and Hell people) by their marks (the dwellers of Paradise by their white faces and the dwellers of Hell by their black faces.” God is He who sees the flowers bloom forth and then turn to black hay (Surah LXVIII: 20) (Tupan, 2020: 131).

In this light, Othello is no longer a fool turned brutish, but a hero worthy of a tragedy, motivated by high ideas about human character and justice, yet, as Aristotle says, falling prey to a minor error of judgement.

Othello uses similar vegetative correlatives, more to himself than to uncomprehending Desdemona: “thou young and rose-lipped cherubim -/ Ay, there look grim as hell” (Act IV, Scene 2) ... There is divine reprieve for those who repent, confess, and pray (Surah IX), but, as Desdemona refuses at first to do any, Othello decides that she has doomed herself. Afterwards he tells her it is too late for prayer, as, according to the Quran, it is no longer received when death has already come upon the sinner (Surah IV: 18). He is not moved by Desdemona taking his crime

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

upon herself, like Christian Emilia, because, in the Quran, no soul can do anything for another soul (LXXXII: 19), and, by lying, she has only aggravated her plight. After finding out the truth, he takes a different view of his future Reckoning with God: Desdemona will testify against him, as God summons witnesses to His trial (Surah XI: 18), and he will be hurled into hell: When we shall meet at comp, / This look of thine will hurl my soul from heaven, / And fiends will snatch it (Act V, Scene 2). (Tupan, 2020: 131)

Neema Parvini, a scholar from the University of Surrey, is a telling example of the way New Historicism works, that is, through a historicized and theorized approach to the author in question and through meditation on the tools of his interpretation (metatheory). His Books do indeed build an image of consistent scholarly research which goes deeper and deeper into the subject, adding new facets to the phenomenological construct, instead of jumping from one subject to another with radical changes of approach. It was his focus on Shakespeare that allowed him to come up with theoretical conclusions and enlightening explanatory narratives, such as the one underwriting the table below, on page 4 of his *Shakespeare's History Plays. Rethinking Historicism* with its fine distinctions among traditional humanist hermeneutics and the language-focused study of cultural historicists falling into two groups: New Historicists and Cultural Materialists.

The table does not include prominent cultural materialists, such as Raymond Williams and Stuart Hall, whose contributions go back to the 60's, siding with those who claim that Cultural Materialism emerged in the 80's, as a counterpart to the American New Historicism (See Line Cottegnies, *The New Historicism: A French Perspective*, 1997). We have already seen the difference between a New Historicist and a Cultural Materialist approach. Nevertheless, the school whose basis was laid by Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*) concomitantly with the Roland Barthes turn to semiology *Mythologies* (1957) did mean a radical shift away from

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

aestheticism, New Criticism and high culture towards ideology, popular culture, which in 1963 made its entry into the academia (the Birmingham Centre of Cultural Studies), subversion of the canon, study of the entire cultural semiosis. This is, however, an excellent map of the related fields in the society- and history-oriented criticism of the 80's.

| <i>Cultural Historicists</i>             | <i>Dissenters</i>                  |                               |
|------------------------------------------|------------------------------------|-------------------------------|
| New Historicists                         | Cultural Materialists              | Humanists                     |
| <u>Text as instrument of state power</u> | <u>'First wave'</u>                | <u>Liberal humanists</u>      |
| Stephen Greenblatt (pre-1988)            | Jonathan Dollimore                 | Edward Pechter                |
| Leonard Tennenhouse                      | Alan Sinfield                      | Richard Levin                 |
| Jonathan Goldberg                        | Catherine Belsey                   | Graham Bradshaw               |
| <u>Cultural poetics</u>                  | Graham Holderness                  | Harold Bloom                  |
| Stephen Greenblatt (post-1988)           | Richard Wilson                     | <u>Other humanists</u>        |
| Catherine Gallagher                      | Michael Bristol                    | Andy Mousley                  |
| Stephen Mullaney                         | <u>Feminist 'new materialists'</u> | A. D. Nuttall                 |
| <u>Other new historicists</u>            | Dympna Callaghan                   | Robin Headlam-Wells           |
| Jean E. Howard                           | Kathleen McLuskie                  |                               |
| Marion F. O'Connor                       | Clare McManus                      | <u>Formalists</u>             |
| Phyllis Rackin                           | <u>Post-colonialists</u>           | <u>'The new aestheticism'</u> |
| Walter Cohen                             | Lisa Jardine                       | Isobel Armstrong              |
| Louis Montrose                           | Gerald MacLane                     | Simon Malpas                  |
|                                          | Jerry Brotton                      | John J. Joughin               |
|                                          | Daniel Vitkus                      |                               |
|                                          | Ania Loomba                        |                               |

New Historicism too distances itself from the official canon, focusing on less known texts whose marginalization is seen as the policy of networks of power.

Raymond Williams launched a concept somewhat similar to Foucault's episteme – the “structure of feeling” – and his contribution to cultural anthropology dates back to 1961 when he published *The Long Revolution*. Here he anticipates New Historicism in several respects:

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

- There is no direct access to the past: “We cannot say that we know a particular form or period of society, and that we will see how its art and theory relate to it, for until we know these, we cannot really claim to know the society.” (Williams 1961: web)
- Documenting the past is a matter of narratives grounded in certain assumptions. Williams mentions two former theories: according to one of them, culture is derived from the bases of society (relations of property, production, that is, the Marxist view of basis and superstructure); according to the second, the order of culture is autonomous: “a good deal of history has in fact been written on the assumption that the bases of the society, its political, economic, and ‘social’ arrangements, form the central core of facts, after which the art and theory can be adduced, for marginal illustration or ‘correlation’. There has been a neat reversal of this procedure in the histories of literature, art, science, and philosophy, when these are described as developing by their own laws, ” One can easily recognize in the latter the modernist legacy of art for art’s sake, the aesthetic value being set above all the others, and decreed to be its own end.

Raymond Williams supports neither, his theory of the patterns cutting across the institutions of “a whole way of life” sounding similar to Greenblatt’s comment on the circulation of social energy in *Shakespearean Negotiations*:

Analysis of particular works or institutions is, in this context, analysis of their essential kind of organization, the relationships which works or institutions embody as parts of the organization as a whole. A key-word, in such analysis, is pattern: it is with the discovery of patterns of a characteristic kind that any useful cultural analysis begins, and it is with the relationships between these patterns, which sometimes reveal unexpected identities and correspondences in hitherto separately considered activities, sometimes again reveal discontinuities

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

of an unexpected kind, that general cultural analysis is concerned. (Williams, 1961: web)

- Williams distinguishes among three levels of culture – a classification which anticipates two New Historicist axioms: that the access to the past is mediated by language (what is recorded), and that the present generation shapes the textualized past according to its own interests and outlook, retrieving it in an act of reinscription: “We need to distinguish three levels of culture, even in its most general definition. There is the lived culture of a particular time and place, only fully accessible to those living in that time and place. There is the recorded culture, of every kind, from art to the most everyday facts: the culture of a period. There is also, as the factor connecting lived culture and period cultures, the culture of the selective tradition.” (Williams, 1961: web)

Stuart Hall, in his turn, evolved a theory of representation within a contextualized, semiotic frame, in opposition to both realist and subjective/ modernist poetics.

The third approach recognizes this public, social character of language. It acknowledges that neither things in themselves nor the individual users of language can fix meaning in language. Things don't mean: we construct meaning, using representational systems – concepts and signs. Hence it is called the constructivist or constructionist approach to meaning in language. According to this approach, we must not confuse the material world, where things and people exist, and the symbolic practices and processes through which representation, meaning and language operate.

Constructivists do not deny the existence of the material world. However, it is not the material world which conveys meaning: it is the language system or whatever system we are using to represent our concepts. It is social actors who use the conceptual systems of their culture and the linguistic and other representational systems to construct meaning, to

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

make the world meaningful and to communicate about that world meaningfully to others. (Hall, 1997: 25)

Hall makes it clear in the passage above that he is not interested in the Marxist concept of basis (property and the material means of production) but only in the signifying practices in the order of culture (concepts, representations, metaphors, symbols, etc.). Representation is not reflective of some preexisting reality but constitutive. Reality is the effect of language, this being also the main tenet of New Historicism. Language, however, includes multimodal channels, images, artefacts – a semiotic, not a disciplinary field. Barthes, Williams, Hall, as well as New Historicists approach texts in relation to images, fetishes, symbolical objects, etc.

The Open University Press published a new edition of the book in 2013, which proves the viability of this classic of postwar critical theory. We express our doubts, however, over the classification of Hayden White as a predecessor of New Historicism, if not a canonical figure thereof.

Hayden White secured his place in postmodern historiography as a deconstructionist, for whom history vanishes into tropes of discourse. On the ruins of the Old Historicism, confident in its faithful reconstruction of the past, however, he places new explanatory narratives with totalizing tendencies. Could one really include, under the same umbrella, of “historical realism”, historians as different as Michelet, Ranke, Tocqueville and Burckhardt, or tell them apart according to concepts borrowed from genre theory (romance, comedy, tragedy and satire)? Do Marx, Nietzsche and Croce differ merely according to rhetorical figures and schemes (metonymy, metaphor and irony)? None of them ushers in the sense of distancing – now versus then – which is all the more striking as they are interwoven.

In Marin Sorescu's *Vărul Shakespeare* (*Cousin Shakespeare*), for instance, Hamlet's rage against the corruption of the Danish court swells so high because he is absolute for the humanistic ideals and values which were indeed current in the author's time, but which do not characterize either the time of the

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

action (dated by Saxo Grammaticus at about 1200 AD) nor the time of the author rewriting it for a postmodern audience. *Cousin Shakespeare* was written in the late 1980s, the Ceaușescu dictatorship's most repressive period. Early in the decade, Marin Sorescu already had turned from literature to painting temporarily, when his works became interdicted. I never got to ask him, but I would guess that Sorescu hadn't expected to see *Cousin Shakespeare* put into print or produced in his lifetime, for its premise alone would have offended the regime's censors as too blatant an allegory for Romania and its police state: that, because of the political spies, the terror, and the (Elizabethan) secret service, Shakespeare has writer's block. Hence the character "Sorescu—a Dane" has somehow ventured back in time to help his cousin playwright. Written mostly in verse, the play is a kind of *tour de force* of moods and methods, from seriousness to comedy, from bloody melodrama to pathos, from absurdity and farce to witty irony and trenchant satire. The roster of characters in itself suggests the playwright's range of thematic concerns and theatrical effects. In the *dramatis personae* are, for example, Shakespeare himself, Hamlet, a witch, a ghost, the Ides of March, Ophelia's sister Camelia, a skull that speaks in rhyme, a patriotic free Romanian peasant in search of a playwright to portray Romania's tragedy ("Voicța – the hero who cannot find a place in Shakespeare"), the Dark Lady, Shakespeare's wife, an American Sailor, Ben Jonson, jesters, and various nobles and players and playwrights, etc. Sorescu joins the cast of characters taking with himself into Elizabethan England the relativistic, playful mood of the late twentieth century cast into a colloquial, informal, if not pejorative idiom.

The Prologue is meant to explain the holistic image of the world as a theatre, that world reduced to the O of the stage, as Shakespeare's Prologue says in *Henry V*: nothing and everything. History is thus reduced to drama, to the stage of representation, and to the breath/ wind of the Word that created the world. Distinctions between one age and another there are no more. Through rewriting, the same scene/ events are re-enacted. No generation can live what others lived, they merely rewrite the past, but the new vision is replete with scenes of the past as they are

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

passed on in cultural artefacts. From actuality, history is retrieved through play (suggested by the ball/ globe/ earth, by the whirligig and many other tropes).

**PROLOGUL**

(intră îmbrăcat în togă, cu mască și coturni):

'De-i spațiul curb ca mingea, ce-n perete  
/Dac-o izbești, îți sare-n piept — și astfel/ Tot  
căutînd pe alții, dai de tine... /Atunci și timpu-nchis  
în minge-același/ Rămâne secole, milenii lungi. / Și  
zile, chiar din drojdia genezei, /Se-nvecinează cu-ale  
tale clipe... /Stau secolele după gard, cu mîna / Le-  
atingi și respirînd același aer, / /Aceleași viziuni ai...  
Toți de-a valma / Ne-mpleticim parcă-n aceeași  
piesă, /Pe care încercăm s-o tot rescriem, /Dar  
replicile ni-s mereu suflate /Și tra'se-n piept de-apuse  
generații/ Și vîntul ce rotește-n veci pămîntuil /Ne  
sufală sufletele... și le-ncurcă...

Intră Titirez. (Sorescu, 1993: 168).

**PROLOGUE**

(enters dressed in a toga, with a mask and  
stilts)

'Because the space is curved like a ball, which  
in the wall, / If you hit it, it jumps on your chest - and  
so, while looking for others, you find yourself ...  
millennia long/ And days, even from the yeast of  
genesis, / Are flowing into with your moments ... /  
They stand behind the fence, with their hand /  
Touching and breathing the same air, /The same  
visions of the Amalgamated All / We stumble into as  
if in the same square, / Because we persevere in  
rewriting it, / But our lines are always blown / And  
dragged into the chest of past generations /And the  
wind that whirls forever in the earth / Blows our  
souls ... and confuses them ...



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Enter Whirligig. (our translation)

In this sophisticated piece of writing, we are particularly intrigued by the image of the air/ wind dragged into the chest of past generations. The meaning is probably allegorical: when present generations write about the past, partial and biased as our access to it may be, the picture is modified by a new interpretation in light of a new epistemology. The contact between generations always implies contamination. It may reach the level of displacement. Sorescu displaces Shakespeare imagining another plot for the story, but not in a random fashion. In allegorical fashion, Sorescu travels back in time and his reading of the play can only be accompanied by a new vision or interpretation of the events. The taming of Hamlet may be the idea of a modern, pacifist age, yet is not Sorescu mixing up guns and crosses in the graveyard echoing Shakespeare's undertext or level of implications? Is not Hamlet jumping into a grave in the final act and identifying himself with his father on the very day but thirty years later when his father had killed Fortinbras triggering the cycle of violence (according to the gravediggers)? Is not Shakespeare troping on the very choice between peace and war/ death which Sorescu is literally blaming? Is not Hamlet reasoning out the issue of his uncle's sin and reaching the conclusion that the whole of humanity is fallen as a consequence of the original sin that tainted human flesh? Hamlet's speech about Denmark being rotten is reinscribed in the negative:

SORESCU: Om bun danez, ți-atrag luare-  
aminte: /Nu ponegri atîti această țară!/ Norvegu-i la  
un pas și Englitera /Tribut în silă dă de ani vreo  
șapte./ Se pregătesc oștiri, evenimente. /Nimic în  
Danemarca nu e putred! /Așa să știi. Orice daniez  
cunoaște. /E totuși mică-aeastă țărișoară, / Chiar  
fetele, cu genele, forțează / Prea strimte graniți, când  
clipesc din gene, /Și ochii peste cap și-i dau, ochioase.  
HAMLET: Dar cine ești ?

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

SORESCU: Prieten, ca Horațio La fel de bun.  
Dar lasă-mă să termin. De s-a stricat cumva această  
lume Și globul merge ocâș — și Danemarca / Atunci  
are câtimea ei de vină... / Dar nu-i exagerăm  
atît pomosul. „E ceva putred azi

în toată lumea", / Așa să spui, te rog, în general.  
(încet, prietenește.)

Te roagă Shakespeare.

HAMLET: Nu-l cunosc. El cine-i ?

SORESCU: Nici el de mine n-a vrut -la-nceput  
/ Să știe... însă cumpănind, luând seama, / Și  
chibzuind s-a dumirit... / Și anume încoace m-a  
trimis să-ți spun: / Nu-i place/ Purtarea ta la Elsinore!  
Te schimbă, / Să poată scrie el o altă piesă. (Sorescu,  
1993: 171).

SORESCU: Good Dane, I would like to  
caution you: / Don't blame this country so much! /  
Norway is one step away and England / Forced  
tribute has paid around for seven years./ Hosts,  
events are in readiness./ Nothing in Denmark is  
rotten! / So may you know? Every Dane knows. / It's  
still this little country, / Even the girls, with their  
eyelashes, force / Too tight borders, when they blink  
from their eyelashes, / Rolling their eyes with luring  
coquetry.

HAMLET: But who are you?

SORESCU: A friend, like Horatio. Just as  
good. / But let me finish. If this world is somehow  
ruined / And the globe is spiralling down – so will  
Denmark / Then it's just a share of universal blame ...  
/ Let's not exaggerate so much./ “Something is rotten  
now in the whole world”? Thus speak thou, please, in  
general.

(Whispering on a friendly tone)

It's Shakespeare who's asking you.

HAMLET: I don't know him. Who is he?

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

SORESCU: He too denied knowing me at the beginning/ But on second thoughts, pondering on it, he came to understand./ Here he sent me to tell you: / He doesn't like / Your conduct in Elsinore! / Prey change thyself, / So he can write another play. (our translation).

Similarly, D.R. Popescu produces a palimpsestic text in his 2012 novel, *Simonetta Berlusconi. Călugărul Filippo Lippi și călugărița Lucrezia Buti*, where not only do characters join a transhistorical party (the author too lapses into the chronodiegetic universe of the Italian Renaissance, visited by a refugee from Vlad the Impaler's land) but the very ontological stability of the worlds vanishes into the faultlines separating authors, critics, editors, characters. The embedding structure looks like a Matryoshka doll: outer frame - metafictional plot; real AUTHOR (D.R. Popescu) playing EDITOR of a found text; an academic studying the text (CRITIC-RTSEARCHER). Inner frame: Giorgio Vasari, the Renaissance critic of Italian art as SOURCE and CHARACTER.

Innermost frame: MIX OF CHARACTERS: historical (Medici, the Pope, painter Fra Lippo, Vlad the Impaler ...), invented (Simonetta Berlusconi, the personification of Italian art, travelers from Vallachia...) mythological (goblins, Greek and Roman gods ...), real (the author).

The ongoing discussions about the sources, tenets, concepts and protocols of New Historicism, which are trying to breathe new life into a critical theory which colonized literary studies at the turn of the millennium, are revisionist and summative, locating New Historicism in the general picture assembled by William Wolfreys as editor of a book of essays called *Criticism at the 21st Century*.

The return to history, however, is a problematic issue as Linda Hutcheon has maintained: it is a return made problematic by overtly metafictional assertions of both history and literature as human constructs, indeed as human illusions – necessary, but none the less illusory for all that. The intertextual parody of historiographic metafiction enacts, in a way, the views of certain contemporary historiographers...: it offers a sense of the presence

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

of the past, but this is a past that can only be known from its texts, its traces, be they literary or historical. (Hutcheon, 1989: 4)

The interactive use of the literary and historical texts and intertexts functions as a formal marking of historicity, especially in the novels of such authors as Peter Ackroyd, D.M. Thomas, Julian Barnes, Graham Swift, Ian Watson, Jeanette Winterson, A.S. Byatt, Penelope Fitzgerald, Lawrence Norfolk, Ross King, Robert Irwin, and Derek Beaven, among so many others in the 1980s and 90s. In addition, Hutcheon says that in postmodernism, the tendency to understand literary and historical texts as a common possession of society returns: “but it is a return made problematic by overtly metafictional assertions of both history and literature as human constructs, indeed, as human illusions- necessary, but nonetheless illusionary for all that”(Hutcheon, 1995: 4). In historiographic metafiction history is seen as illusion, not determinism as in Marxism.

Many literary scholars argue that the centrality to convey this mode of subjectivity and constructedness in historiographic discourse lies in the narrative techniques the authors use (see e.g. White). They accordingly argue that the historical events depicted in historiographic metafiction do not have any meaning in themselves, but rather that historiographers must assign meaning to them by establishing patterns and connections in the narrative in order to create coherence. Furthermore, owing to the self-consciousness of their own narrative process aforementioned, “the narrator is visibly in control of what is presented and usually comments upon, explains and rationalizes contradictions or narrative disorder” (Hutcheon, 1995: 55). In other words, “historiographic metafiction openly acknowledges the narrator’s presence and power of manipulation” (Hutcheon, 1995: 41).

The purpose of our research was that of bringing in arguments supportive of a theorized and conceptualized approach to literature in the context of a growing distrust of theory and of talks about a crisis in the humanities. We were also pleased to draw attention to valuable Romanian contributions to the research and discourse on this subject.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

**References:**

Bakhtin, M. (1982). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Translated by M. Holquist and C. Emerson. Austin: University of Texas Press.

Barthes, R. (2014). *Mythologies*. European Schl Bks C/O Dawson F.

Cottegnies, L. (1997). The New Historicism: A French Perspective. In: *Histoire et secret à la Renaissance* [online]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle. Available on the Internet: <<http://books.openedition.org/psn/4250>>. Accessed June 2021.

Greenblatt, S. (1980/2005). *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.

Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London Thousand Oaks, California: Sage in association with the Open University.

Hoggart, R. (2009). *Uses of Literacy*. Penguin Books.

Hutcheon, L. (1989). Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History. In *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 3-32.

Parvini, N. (2012). *Shakespeare's History Plays Rethinking Historicism*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Percec, D. (2014). *Reading Cultural History in William Shakespeare's Plays*, Jate Press, Szeged, Ungaria.

Popescu, D.R. (2013). *Scrisori deschise [Open Letters]*. Craiova: Scrisul Românesc.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Popescu, D.R. (2012). *Simonetta Berlusconi. Călugarul Filippo Lippi și călugărița Lucrezia But* [Simonetta Berlusconi. Monk Filippo Lippi and nun Lucrezia Buti], București, Editura Contemporanul.

Sinfield, A. (1992). *Faultlines - Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon Press.

Sorescu, M. (1993). *Vărul Shakespeare și alte piese. Teatru* [Cousin Shakespeare and Other Plays. Theatre], Cartea Românească.

Sorescu, M.(2021). *Cousin Shakespeare*, Traducători: Adam J. Sorkin, Lidia Vianu, Editura Hoffman.

Tupan, M. (2017). *The Key to Change. Interdisciplinary Essays in Cultural History*. LAP Lambert Academic Publishing.

Tupan, M. (2020). *The Shakespearean Search for Archetypes*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

White, H. (2010). *Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*. Johns Hopkins University Press.

Williams, R. (1980/2005). *Culture and Materialism*. New York: Verso.

Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Available on the Internet: <https://theoria.art-zoo.com/the-analysis-of-culture-raymond-williams/>. Accessed June 2021.

Williams, R. (1998). The Analysis of Culture. In *Cultural Theory and Popular Culture*. Athens, The University of Georgia Press. 48-56.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

~~~~~

Maria MUREȘAN: Dr. Maria Mureșan is lecturer at the Department of Philology and currently teaches Business English, Oral and Written Communication in Business, Commercial Correspondence in the field of Business Administration, Marketing and Tourism and Services at the Faculty of Economics. Her main interests include teaching English for business studies (readings from newspapers, works of non-fiction and college textbooks to illustrate the use of target structures in English), translation studies.

She is the author of 2 books, articles and book chapters; she is the co-organizer of *In Extenso* Business English Conference for Students in Economics (Alba Iulia, 2011-2020) and of CMKS international conferences *Career Management in Knowledge based Society*, Alba Iulia, 2013-2020.

FACETS OF SOME WRECKS: WATER¹

Lucian Vasile BĂGIU²

“1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania

E-mail: lucian_bagiu@yahoo.com

„Toate naufragiile devin același naufragiu, toți naufragații, același naufragiat, ars de soare, singur, înveșmântat în pieile animalelor pe care le-a omorât. Adevărul care face ca povestea să fie numai a ta, care te deosebește de bătrânul marinar de lângă foc, care țese basme cu monștri marini și sirene, e alcătuit dintr-o mie de amănunte care azi pot să nu pară importante...” (Coetzee, 2016: 20)
(Susan Barton către Robinson Cruso)
J. M. Coetzee, *Foe*

Abstract:

The essay is a comparative analysis of the function and meaning of water into three novels dealing with shipwrecks and outcasts: Golding's Lord of the Flies (1954), Tournier's Friday, or The Other Island (1967), Coetzee's Foe (1986). In Lord of the Flies the water is not, seemingly, a significant actor of the narration, it has no notable role, it is not a structural element to entail the development of the internal history. Yet, a close reading reveals a meaning in an unobtrusive accordance with the main topic: the confrontation between civilization and savageness within the human nature with uncomfortable triumph of the latter. In Friday, or The Other Island there is an abundance of water on the island, which is a sign for its lubricity or/and its fecundity. The island with inner wet gallery is metamorphosed by Robinson in a living feminine companion. Robinson enforces upon the island not only the perpetual erotic availability, but the motherly vocation as well. The

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

² <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667451800>

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

flow of water is factitiously driven, with effort, for the conception and maintenance of an anthropogenic reservoir; the description of the paddy can be read as that of a womb bearing a constrained pregnancy. In Foe from the very beginning the water is related to the apparent impossibility of an exact report of the reality through words. The subject is further expanded both through Friday's muteness, which makes him an enigma, and through the configuration of a history by means of writing; a history that is phony in principle when tackled by the author Foe, a history that is ostensibly faithful to the reality and for which Susan is (unsuccessfully) striving, a history that is willfully neglected by Robinson, the thoroughly nameless history of Friday.

Keywords: water; outcast; island; history; civilization; savagery; reality; truth.

William Golding, *Împăratul muștelor*, 1954

« Le monde est un immense Narcisse en train de se penser, une pensée qui s'ignore suspendue à une pensée en train de se connaître. » (Gasquet în Bachelard, 1942: 36)

Apa nu este, aparent, un actant semnificativ al narațiunii, neîndeplinind nicio funcție notabilă, nu e un element structural care să determine evoluția istoriei interne. Într-o încercare de contabilizare a tuturor mențiunilor apei, constatăm că primul care o pomenește este Jack, căpitanul corului de băieți, adresându-i-se lui Ralph, băiatul care tocmai fusese ales șef, în detrimentul său: „- Am încercat să mă cațăr pe dealul ăla ca să văd dacă e apă împrejur” (Golding, 2017: 26). Dincolo de exprimarea preocupării, de la bun început, pentru un element esențial supraviețuirii, nu ne este lămurit dacă Jack a și identificat apa căutată. În următorul capitol, după o ascensiune exploratorie purtată în trei, alături de Jack și Simon, Ralph declară entuziasmat: „E grozav. Am găsit hrană și apă și...” (Golding, 2017: 39). Cu toate acestea, nici acum nu este lămurit unde și când anume

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

fusese identificată apa, deși experiența lor fusese descrisă detaliat. Astfel, primele două menționări ale apei aparțin celor doi protagoniști ce vor evolua către un antagonism funciar și ambele sunt, în mod curios congruent, incomplete, evazive, oculte. Putem emite o speculație interpretativă: ambii sunt posesorii unor cunoștințe superioare, suplimentare, ne-comune, care vor fi ulterior împărțășite celorlalți băieți, cu mai mult sau mai puțin ecou. Simon, al treilea inițiat, va fi primul ucis.

Localizarea explicită a apei îi aparține imediat lui Jack: „și apă în care să ne scăldăm – în râulețul de colo” (Golding, 2017: 39). Apa revine menționată în istoria internă de câteva ori, aproape mereu ca apariție pur episodică, un intermezzo care umple pauze în desfășurarea acțiunii. Întorcându-se dintr-o tentativă de vânătoare, Jack îi întrebă pe băieți, repetat, dacă au apă, iar Ralph îi răspunde că se află lângă pom, cu acest prilej aflând și modalitatea de depozitare a acesteia: „Jack luă dintr-un grup de coji așezate la umbră o tigvă de nucă de cocos, plină ochi cu apă proaspătă, și bău”. (Golding, 2017: 56). Aflăm că râulețul are un stăvilar unde puștii înalță castele de nisip (Golding, 2017: 67, așadar, edificii instabile, iluzorii, construite de inocenți), iar „la capătul râului se afla un bazin mic de tot, stăvilat de nisip și plin de nuferi albi și de trestii ca niște ace” (Golding, 2017: 70). Aici e de regăsit singurul episod vădit purtător de semnificație livrescă. Jack încearcă să se privească „în bazin ca-ntr-o oglindă”, și reușește până la urmă în luciul apei dintr-o coajă de nucă de cocos: „Se uită, uimit, nu atât la sine, cât la un străin impunător” (Golding, 2017: 71). Îl întâlnim aici pe „visătorul care nu vede în răsfrângerile apei decât pretextul vacanței sale și al visului său” (Bachelard, 1999: 27). În mod evident Jack, emoționat, repetă aici ipostaza mitică a lui Narcis, îndrăgostit de propria imagine, cu

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

detaliul că Jack tocmai își pictase fața cu argilă, purta o mască a unui străin sălbatic, de care e foarte încântat. Amintindu-ne destinul lui Narcis, care se îneacă tot admirându-se în oglindirea apei, înțelegem că acesta este momentul în care Jack, băiatul inocent, civilizată, uman încetează să mai existe, băiatul metamorfozându-se, încă inconștient, într-un sălbatic ucigaș instinctual. Și, întrucât „lumea este un imens Narcis ce se gândește pe sine” (Gasquet în Bachelard, 1999 : 32) destinul istoriei interne a romanului este anticipat încă de pe acum, prin această oglindire metaforică în luciul apei.

Următoarea mențiune a apei îi aparține lui Ralph, în contextul în care fragila ordine civilizatoare instituită de el, ca șef, începe să se erodeze destul de repede.

„Hotărâserăm să se aducă apă de la râu și să rămână în cojile alea de nuci de cocos, acoperite cu frunze proaspete. Așa a mers câteva zile. Cojile sunt goale. Copiii beau apă din râu. (...) Nu înseamnă că am ceva împotriva să beți din râu. Desigur că e preferabil să bem apă de acolo – știți de unde – din lacul în care se varsă cascada – decât dintr-o coajă de nucă veche. Dar am hotărât să se aducă apă. Și n-am spus-o prima oară. În după-amiaza asta nu mai sunt decât două coji pline.” (Golding, 2017: 90).

E doar începutul unei îndelungi, obsesive și istovitoare lupte purtate de Ralph pentru a menține reperatele unei ordini și etici a umanității în ceea ce are să plonjeze într-un haos atavic. Odată apa folosită de Jack ca instrument de accedere la substratul întunecat, animalic, primitiv al omului, Ralph nu va mai reuși niciodată să restabilească paradigma inițială.

Deloc întâmplător, următoarea apariție a apei în istoria internă a romanului e în contextul în care băieții

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

descoperă o parte neexplorată a insulei, mai greu accesibilă, *ascunsă, rudimentară, sălbatică*, un fort natural de care Jack se declară instantaneu încântat, dar pe care Ralph îl respinge categoric. E spațiul în care Jack va muta, finalmente, întreg tribul băieților vopșiți asemenea lui. Deocamdată Jack și Ralph se confruntă verbal, având ca obiect de disensiune formală (dar semnificativă) tocmai apa.

„- Nu există apă proaspătă. - Ce-i aia, atunci? La jumătatea distanței, pe stâncă, se vedea o pată lungă și verde. Se cocoțară până la ea și gustară firicelul de apă. - Am putea să punem o coajă de nucă de cocos acolo, ca să fie mereu plină. - Nici nu mă gândesc, e un loc foarte prost.” (Golding, 2017: 121).

Deși Ralph va insista că locul nu e propice, fiind lipsit de hrană, adăpost și apă proaspătă îndestulătoare (Golding, 2017: 123), în cele din urmă Jack își va impune voința asupra tuturor, exercitând o putere de atracție fascinantă prin apelul la autoritarism despotice și violență crudă. Când apa revine în diegeză, aceasta e de regăsit în acest loc, Ralph și Piggy descoperindu-i pe băieții pictați, sălbăticiți care „țineau niște coji de nuci de cocos și beau din ele” (Golding, 2017: 169), mai rău chiar, idolului Jack fiindu-i aduse ca ofrandă carne, fructe și „coji de nuci de cocos, pline cu apă” (Golding, 2017: 169). Dacă mai era necesar, zeul Jack ordonă sec unuia dintre copii, oricărui, „- Dă-mi să beau!” (Golding, 2017: 170), iar porunca îi este desigur imediat îndeplinită, întrucât „autoritatea i se cocoțase pe umeri și-i trăncănea la ureche, ca o maimuță” (Golding, 2017: 171). Astfel, apa realizează simbolic un regres intra-diegetic și intratextual, de unde inițial fusese instituită de Ralph cu valențe uman-civilizatoare prin decizia (nerespectată) de a fi colectată de la râuleț în coji nuci de cocos, până la postura în care Jack ordonă (și este

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

ascultat fără crâcnire) ca ea să fie adunată tot în coji de nuci de cocos, dar de la firicelul neîndestulător, din fortul sălbatic al insulei.

Între aceste momente, apa se mai ivește în istorie o singură dată, aluziv, îndepărtată, intangibilă, când Simon, „nebunul” șaman clarvăzător, încearcă să revină între băieți, din reclusiunea sa inițiativă, pentru a-i informa că nu există nicio fiară în insulă, ci doar cadavrul mumificat al unui pilot militar prins în ațele parașutei. Căutându-și reperatele drumului înapoi către civilizație, nu le mai găsește, întrucât, între timp, copiii își mutaseră tabăra, formând un trib de sălbatici. „Mai încolo, tot pe plajă, dincolo de râșor și lângă o platformă mare de stâncă, se înălța spre cer o dâră subțire de fum.” (Golding, 2017: 167) Simon nu va mai reveni la râșor pentru că, acesta, în fond, nu mai există pentru el și pentru semenii săi. Simon nu va mai bea niciodată apă din râșorul îndepărtat și abandonat pentru că, odată ajuns în mijlocul tribului de sălbatici, pentru a-i informa că nu există nicio fiară, că nu trebuie să se teamă de nimic, va fi ucis ritualic. Ca un ecou în oglindă al acestui episod, al râulețului intangibil și al crimei, apa e menționată, pentru ultima oară, în debutul capitolului final. Piggy fusese și el omorât, iar Ralph, rănit, vânat de tribul copiilor sălbaticiți, pentru a fi la rândul său ucis, contemplă disperat opțiunile pe care le mai are, pașii de urmat, fără a mai afla nicio posibilitate reală de salvare: „nici să se socotească în siguranță lângă râuleț” (Golding, 2017: 208).

Constatăm astfel că, deși apa nu este element aparent central, notabil, al romanului, cu toate acestea, la o atentă lectură a textului, ea poate dobândi o semnificație interpretativă notabilă, în deplin acord (discret) cu tema esențială: confruntarea dintre civilizație și sălbăcie în caracterul uman, cu victoria, inconfortabilă, a celei din urmă.

Michel Tournier, *Vineri sau limburile Pacificului*, 1967

Apa este un aspect complet neglijat pentru o lungă perioadă a istoriei interne a romanului. „Așa încât nu știu niciodată precis după câte zile, săptămâni sau luni...” (Tournier, 2013: 20), Robinson Crusoe decide să întreprindă ceva concret pe insula pustie, și anume să exploreze epava navei naufragiate *Virginia*. La bordul acesteia este menționată, pentru prima dată, apa, mai precis absența apei dulci. Detaliu esențial supraviețuirii care nu pare să îl fi preocupat sub nicio formă decât atunci când acesta i-a lipsit. Un indiciu discret că insula naufragiului îi asigură elementul esențial supraviețuirii, pe când corabia naufragiată, nu. Prezența apei este menționată de-abia în capitolul trei, în momentul în care Robinson face un inventar general a ceea ce deține insula. Și acum apa e doar adăugată pasager într-o enumerație: „locurile cu apă...” (Tournier, 2013: 40).

Exprimarea în premieră a folosirii explicite a apei în istoria romanului nu se referă la Robinson. În capitolul patru, când un grup de indieni din neamul costinos araucan din Chile acostează pentru un ritual canibalic, șase dintre aceștia iau niște burdufuri din pirogi și pleacă în căutarea apei: „Dar, din fericire, primul loc unde se găsea apă dulce fiind la marginea pădurii...” (Tournier, 2013: 69), indienii își umplu burdufurile, revin la pirogi și pleacă.

Următoarea mențiune a apei o face Robinson în jurnalul (log-book-ul) său când, insomniac, consemnează că băntuie la trei dimineața prin galeriile umede ale peșterii „auzind zgomotul unei picături de apă izbindu-se de-o lespede” (Tournier, 2013: 75). Semnificația consemnării este aparent aceea de a releva singurătatea absolută a protagonistului dar și, la un alt nivel al lecturii, o sugestie a exprimării bățăilor inimii insulei, insulă cu

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

galerie interioară umedă, metamorfozată de Robinson în companion (feminin) viu.

Apa există din abundență în insulă (semn al lubricității – sau/și al fecundității – acesteia), după cum se poate deduce din consemnarea uneia dintre muncile cotidiene: „Trebuia, tot înaintea prânzului, să umple cu apă cele trei heleșteie cu apă dulce” (Tournier, 2013: 83). Când insula obosește și intervine seceta, Robinson, perseverent, află soluție alternativă de adăpare, afundându-se adânc în interiorul frunzișului: „Dar cele două izvoare de unde se obișnuise să ia apă dulce secară și ele și trebui de-aci înainte să meargă-n adâncul pădurii ca să mai găsească un șipot izvorând încă.” (Tournier, 2013: 101). Dacă sugestiile erotice ale corporalității feminine și ale actului sexual fuseseră, până în acest moment, oarecum absconse, pasajul următor este cât se poate de revelatoriu pentru concupiscenta extremă (care aduce a viol):

„Acest ultim izvor picura încet dintr-o colină care se-nălța-ntr-un luminiș în mijlocul copacilor, ca și când, în locul acela, insula și-ar fi dat veșmântul la o parte. Robinson era înaripat de-o bucurie violentă când se grăbea, mânat de potolirea anticipată a setei, spre firisorul subțire de apă. Când își lipea buzele de izvor pentru a sorbi grăbit lichidul vital, scâncea de recunoștință” (Tournier, 2013: 101).

Robinson îi impune insulei nu doar disponibilitatea erotică perpetuă, ci și vocația maternă. În capitolul al șaselea asistăm la „domesticirea definitivă a mocirlei” (Tournier, 2013: 109): cursul apei este direcționat artificial, cu trudă, pentru zămislirea și întreținerea unui bazin antropic, descrierea orezării putând fi interpretată ca aceea a unui pântec purtător de sarcină (nevoită):

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

„eforturile pe care i le ceruse abaterea din albie a pârâului ce-alimenta bazinul de acumulare, înălțarea digurilor jur-împrejurul orezării situate-n aval, construirea celor două ecluze cu pereți de argilă, canaturile porților făcute din bârne puse unele peste altele și pardoseala de piatră așezată sub uși, ca apa să nu măture fundul bazinului.” (Tournier, 2013: 109).

Ultimele consemnări explicite ale apei dulci țin de apariția, oarecum târzie, a lui Vineri (în capitolul al șaptelea, practic în a doua parte a romanului). Vineri este cel care *distruge* orezăria și deci pune punct final abaterii cursului *natural* al apei insulei. Ridicând stăvilarul bazinului pune capăt sarcinii forțate printr-un act ce poate fi asimilat unui avort izbăvitor insulei/mamei (în capitolul *al optulea*, înaintea termenului nașterii). Tot Vineri aruncă în aer și peștera (metaforă a vaginului), redusă la un morman de stânci impenetrabile (centură de castitate), astfel impunând simbolic și imposibilitatea acuplării (forțate). Din acest moment apa mai este menționată doar de două ori în roman. În momentul imediat următor, în capitolul *al nouălea*, Vineri intenționează să folosească apa în scopul primar, al supraviețuirii, încercând să îl aducă la viață pe Robinson, care, stângaci, nu o bea: „voia să-i dea să bea apă proaspătă din palma dreaptă. Dar cum Robinson își înțeleșta convulsiv dinții, apa-i curgea pe lângă gură, în barbă și pe piept.” (Tournier, 2013: 162). Amintindu-ne că „trebuie să spunem că orice apă este un lapte” (Bachelard, 1999: 133), remarcăm că protagonistul, expulzat din peșteră de explozie, este zdruncinat, își îndepărtează ultimele rămășițe de haine, dar sub un strat gros de funingine, de praf și de pământ, se află în stare fizică perfectă, integru și sănătos, *ca un făt nou născut*, care trebuie alăptat și învățat să trăiască (Robinson își va rade și barba și părul de pe cap, alte argumente de

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

menținere a paralelismului). Erotismul dintre Robinson și insulă este, de acum, strict acela dintre fiu și mama sa. (*Nota bene*, în capitolul al cincilea Robinson pătrunde până în fundul culoarului strâmt al peșterii unde găsește „o răsuflătoare verticală și foarte îngustă” (Tournier, 2013: 93) cu „pereți netezi ca o carne” (Tournier, 2013: 93-94), orificiu atât de îngust încât cu greu reușește să îl străbată, gol, cu capul înainte, după ce în prealabil se unse pe tot corpul temeinic cu lapte; în interiorul cel mai îndepărtat al criptei minuscule găsește o alveolă netedă în care adastă „chircit, cu genunchii la gură, cu picioarele încrucișate, cu mâinile puse peste ele” (Tournier, 2013: 94). Robinson tocmai ce pătrunsese prin canalul cervical al colului uterin, până în cavitatea uterină, iar fructul al cărui miez alb și gol se imaginează a fi e, în fapt, fetusul în pântecul mamei.)

Ultima consemnare a apei dulci în istoria romanului se regăsește către final, în capitolul al unsprezecelea, penultimul, un intermezzo tranzitoriu în care își face apariția o corabie, *Whitebird*, de la bordul căreia marinarii aduc într-o șalupă butoiașe pentru apă dulce. Paralela cu popasul sălbaticilor araucani în pirogi și colectarea similară a apei se impune. Vineri este cel care se îndreaptă „spre cel mai apropiat izvor” (Tournier, 2013: 205). În următorul capitol, al doisprezecelea, ultimul, Vineri, marinarii și butoiașele cu apă dulce dispar, la bordul corabiei *Whitebird* (în traducere, *Pasăre albă*), dincolo de orizont.

Robinson rămâne pe insulă. Alături de un copil, musul corabiei; în vârstă de doisprezece ani.

J.M. Coetzee, *Foe*, 1986

Apa este un aspect menționat de la bun început în roman, mai exact necesitatea ardentă de a bea apă, exprimată de protagonistă Susan Barton imediat ce

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

naufragiază cu barca pe insulă. „Agua”, în portugheză (Susan plecase înapoi către Anglia din Brazilia), e printre primele cuvinte rostite pe insulă, adresat celui care o întâmpină, Vineri, cuvântul fiind însoțit de gestul repetat de a bea (Coetzee, 2016: 6), după ce introducerea în engleză nu obținuse nicio reacție. Insistența autorului de a consemna, încă din debutul istoriei, cuvântul „apă” rostit în două limbi diferite, fără ca prin vreuna să obțină reacția scontată și necesară, ne impune a aminti „un paradox extrem: apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, continuat, a limbajului care mlădiază ritmul și conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite.” (Bachelard 1999, p. 209). Astfel, încă din primele pagini, ne este introdusă una din temele majore ale romanului, aparenta imposibilitate de comunicare exactă a unei realități prin cuvinte, temă care va fi dezvoltată ulterior, atât în privința mușteniei lui Vineri, care îl face o enigmă, cât și în privința configurării unei istorii prin intermediul scrisului, istorie din principiu *mincinoasă* în abordarea autorului Foe, istorie aparent *fidelă realității* pentru care se luptă Susan (fără succes), istorie *neglijată* voluntar de către Robinson, istoria complet *necunoscută* a lui Vineri.

Apa revine în prima parte a romanului (singura din cele patru a cărei acțiune se petrece pe insulă) doar de două ori. Setea imperioasă o determină pe Susan să nu se gândească decât la apă, dorința de a bea apă e singura preocupare imediat ce naufragiază, prin aceasta configurându-se ca personaj *autentic*. Ajunsă în fața lui Robinson repetă cuvântul în portugheză, repetă gesticulația, prin aceasta sugerându-ni-se că nici cu Robinson nu va reuși Susan să instituie o înțelegere deplină și, implicit, că povestea pe care *femeia* se va strădui ulterior să o redea va fi, la rându-i, incompletă

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

semantic. Protagonista bea cu poftă apa adusă repetat de Vineri într-un bid: „Era cea mai bună apă pe care-o băusem vreodată. „ (Coetzee, 2016: 9). Deși Vineri mai este menționat o dată ca fiind responsabil cu procurarea cotidiană a apei, „am așteptat în seara aceea până când el s-a dus să umple vasele cu apă” (Coetzee, 2016: 35), totuși niciodată nu este lămurită sursa acestei ape, pe o insulă altfel extrem de sărăcăcioasă în resurse. Așadar, atât cât ni se povestește în roman, singurul care cunoaște sursa apei, precum și singurul care o procură celorlalți, protagoniștilor Susan și Robinson, de asemenea și cititorului, este Vineri. A cărui muțenie pare a fi un obstacol de nedepășit în a relata celorlalți *orice*. Dar oare chiar așa să fie?

Pe întreg parcursul părților a doua și a treia ale romanului asistăm la o extrem de elaborată construcție narativă, a cărei protagonistă continuă a fi Susan Barton, într-un multiplu efort neobosit: de a-l determina pe autorul Daniel Foe să scrie adevărata poveste a lui Robinson Cruso; de a-i asigura lui Vineri o viață decentă, dacă nu împlinită; de a se convinge pe sine însăși cu privire la realitatea pe care o trăiește (strania poveste a apariției în Londra a fiicei sale pierdute în Brazilia, în a cărei autenticitate ea însăși refuză să creadă, imaginându-se victima unei farse). Pentru a descifra sensul acestui labirintic construct naratologic, în opinia noastră trebuie să luăm în considerare două detalii. Primul, ceva mai greu de identificat, care ține de intertextualitate, se referă la statutul eroinei Susan Barton. Daniel Defoe a publicat nu doar primul roman, *Robinson Crusoe* (1719), ci și altele, ultimul fiind romanul *Roxana* (1724), a cărui protagonistă e cunoscută tuturor cu pseudonimul de Roxana, având însă numele adevărat de... Susan. Așadar, putem specula că, în romanul lui J.M. Coetzee, Susan Barton nu este, la

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

rândul ei, decât tot o ficțiune, un personaj imaginat, surprins în căutarea unui autor. Dar să fie Daniel Foe autorul căutat? Avem motive să considerăm că nu. Și aici intervine al doilea detaliu, exprimat destul de explicit de Coetzee în istoria romanului său.

De la început până la sfârșit, Vineri este o prezență mută și o enigmă, aparent un idiot, Susan (și, astfel, cititorul) făcând repetate speculații cu privire la ce sau mai precis cine anume să îi fi cauzat muțenia, prin tăierea limbii (Robinson Cruso este pe lista suspectilor). În mod evident Coetzee, sud-african, construiește o metaforă, Vineri fiind un exponent al rasei negre, oprimată de-a lungul secolelor, rasă care nu a putut să își facă auzită *vocea*, nu a avut șansa de a-și spune *povestea*. Până acum. La finalul părții a treia a romanului Susan revine în mansarda sordidă a lui Daniel Foe, după o plimbare pe străzile Londrei, terorizată de perspectiva că *adevărata* poveste a insulei nu va fi scrisă nici de ea, nici de scriitorul Foe. „Povestea insulei, la fel de lipsită de viață după ce-a ieșit de sub pana lui ca și după ce-a ieșit de sub a mea?” (Coetzee, 2016: 168) Adresându-se lui Foe, Susan are o mare surpriză, care oferă și o cheie insolită de interpretare a romanului.

„Dar bărbatul așezat la masă nu era Foe. Era Vineri, purtând pe umeri robele lui Foe și pe cap peruca lui Foe, jengoasă ca un cuib de pasăre. În mână, suspendată deasupra hârtiilor lui Foe, ținea o pană cu un strop de cerneală neagră sclipind în vârf. Am scos un țipăt, m-am repezit să i-o smulg din mână. Dar în aceeași clipă, Foe a vorbit de pe patul unde zăcea.

- Lasă-l, Susan, a zis el cu voce obosită, se obișnuiește cu uneltele, asta face parte din deprinderea de a scrie.

- O să-ți mânjească hârtiile, am strigat eu.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

- Hârtiile mele sunt destul de mânjite, mai rău
nu le poate mânji, a replicat el. Vino și șezi lângă
mine.” (Coetzee, 2016: 168).

Susan și Foe (care încă nu scrisese, de fapt, nimic),
poartă, nereconciliați, un scurt dialog cu referire la statutul
autorului, al ficțiunii, la sfârșitul căruia sunt scrise ultimele
rânduri ale părții a treia a romanului.

„- L-ai uitat pe Vineri.

M-am întors către Vineri, care încă era
preocupat de scrisul lui. Hârtia din fața lui era
mâzgălită toată, ca de un copil neobișnuit cu tocul,
dar era mâzgălită cu un scris, un fel de scris, rânduri
după rânduri de litera o, înghesuite unele în altele. O a
doua pagină se găsea lângă cotul lui, scrisă și aceea,
dintr-un capăt în celălalt, același o.

- Vineri învață să scrie? a întrebat Foe.

- Într-un anume fel, scrie, am zis eu. Scrie
litera o.

- E un început, a zis Foe. Mâine trebuie să-l
înveți litera a.” (Coetzee, 2016: 169).

Vineri, ignorat, uitat, mut, dar singurul personaj care
cunoaște sursa apei, tocmai a început să scrie adevărata
poveste a insulei lui Robinson Cruso.

„Iar dacă, așa cum au sugerat unii interpreți, am avea
de-a face, aici, cu implicațiile literei grecești «omega»,
ca semn al faptului că, în cele din urmă, Vineri trebuie
să-și poată descoperi (iar apoi, implicit, exprima)
propriile începuturi, sau dacă, dimpotrivă, forma
grafică a respectivei litere trimite la gura lipsită de
darul vorbirii a personajului însuși, care ar încerca să-
și facă, prin intermediul scrisului, un fel de simbolic
autoportret, este, poate, mai puțin important. Căci

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

esențial este, dacă ținem seama de această superbă imagine, faptul că, cel puțin uneori, nimic nu e imposibil pe tărâmul literaturii: personajul ia locul unui autor, doar pentru ca un alt autor, într-o altă epocă, să poată rescrie o poveste aparent atât de veche, dar care, privită cu atenție, se dovedește atât de actuală. Desigur, pentru cei care nu pot uita să citească.” (Grigore, 2016).

Concluzii. În romanul lui William Golding apa este o *prezență neglijată* și prin rarele sale menționări realizează simbolic un regres intra-diegetic și intratextual, în acord discret cu denaturarea, deteriorarea relațiilor umane înspre *înstrăinare*, sălbăticire, tema majoră a romanului. În romanul lui Michel Tournier apa este *omniprezentă*, cu o semnificație care oglindește la rândul-i tema de subtext a romanului, metamorfozarea către un nou mod de (supra)viețuire, o nouă existență. Întoarcerea la primordialitate are aici valențele *regăsirii* sinelui autentic. În romanul lui J. M. Coetzee apa este o *absență relevantă*, a cărei semnificație se regăsește în congruență cu ideea centrală a romanului, aceea a imposibilității aflării autenticității poveștii și, astfel, de permanentizare a *neînțelegerii* existenței. Prin analiza comparatistă a rolului și a semnificației diferite pe care apa le are în cazul a trei romane contemporane canonice am evidențiat cum naufragiul aparent similar al civilizației umane conduce către trei soluții distincte: extincție, salvare, impas.

Referințe:

Alberes, R.M. (1968). *Istoria romanului modern [History of the modern novel]*. București: Editura pentru Literatură Universală.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Bachelard, G. (1997). *Aerul și visele*[*Air and dreams*]. București: Editura Univers.

Bachelard, G. (1999). *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei* [*Water and dreams. An essay on the imagination of matter*]. Traducere de Irina Mavrodin, București: Editura Univers.

Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les Rêves* [*Water and dreams*]. Paris: Corti.

Bachelard, G. (1999). *Pământul și reveriile odihnei* [*Earth and the reveries of repose*]. București: Editura Univers.

Bachelard, G. (1998). *Pământul și reveriile voinței* [*Earth and the reveries of will*]. București: Editura Univers.

Battaglia, S. (1976). *Mitografia personajului* [*The mythography of the literary character*]. București: Editura Univers.

Călinescu, M. (1995). *Cinci fețe ale modernității* [*Five faces of modernity*]. București: Editura Univers.

Chevalier, J.; Gheerbrant, Al. (2009). *Dicționar de simboluri* [*A dictionary of symbols*]. Iași: Polirom.

Coetzee, J.M. (2016). *Foe*. Traducere din engleză de Irina Horea. București: Humanitas fiction.

Golding, W. (2017). *Împăratul muștelor*[*Lord of the flies*]. București: Humanitas fiction.

Grigore, R. (2016). *Vineri, Foe & Defoe. Aventura literaturii* [*Friday, Foe & Defoe. The adventure of literature*]. *Observator cultural*, Nr. 829, 01.07.2016, disponibil pe <https://www.observatorcultural.ro/articol/vineri-foe-defoe-aventura-literaturii/>, accesat în 02.11.2022,

Huizinga, J. (2012). *Homo ludens*. București: Humanitas.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Kundera, M. (2008). *Arta romanului [Art of the novel]*. București: Humanitas.

Pavel, T. (2008). *Gândirea romanului [The thought of the novel]*. București: Humanitas.

Pleșu, A. (2013). *Minima moralia*. București: Humanitas.

Tournier, M. (2013). *Vineri sau limburile Pacificului [Friday, or, the of the other island]*. Traducere din limba franceză de Ileana Vulpescu. București: Editura Rao.

~~~~~

**Lucian Vasile BĂGIU** is a lecturer in Romanian language and literature at *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, and has been the journal manager of the Swedish Journal of Romanian Studies, Centre for Languages and Literature, Lund University, since October 2016. He received a Ph.D. in Philology, magna cum laude, in 2006 from Babes-Bolyai University, Cluj-Napoca. He became a member of the Romanian Writers' Union in the same year. He has also occupied the position of lecturer of Romanian language at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim (2008-2011), Charles University in Prague (2012-2013), Lund University (2014-2017), and of tenured Senior Lecturer in Romanian Studies at Lund University (2020-2022). He is the author of several books on literary criticism, fiction, and language. Relevant publications include the following: *Romania at Lund University*, edited by Lucian Vasile Băgiu, Aeternitas, 2019; *Receptarea textului scris și oral. Manual de limba română pentru studenții străini/ Understanding Written and Oral Texts. A textbook on the Romanian language for international students*, Aeternitas, 2018; *Introduction in the Study of Romanian Language. A textbook for foreign students*, Aeternitas, 2018; *Despre Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida și limba română/ On Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida and the Romanian*

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*language* (TipoMoldova, 2016, award for monograph ex aequo, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic/ Lucian Blaga and the Theater. An Essay on the Absolute Aesthetic* (TipoMoldova, 2014, award for essay, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Valeriu Anania. Scriitorul/ Valeriu Anania. The Writer* (Limes, 2006, award for criticism and literary history, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Sânziana în Lumea Poveștilor/ Sânziana in the World of Fairy-Tales* (TipoMoldova, 2015); *Bestiar. Salată orientală cu universitari închipuiți/ Bestiary. Oriental Salad with self-conceited Academics* (Cartea Românească, 2008).

# ION POP RETEGANUL – ISTORIC LITERAR

## ION POP RETEGANUL AS LITERARY HISTORIAN<sup>1</sup>

**Alexandra COSTEA (PASCU)**

„1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: alexandra5costea@yahoo.com

### **Abstract:**

*After 1848, the area inhabited by Romanians outside the Carpathian Arc underwent profound mental and social changes, which culminated in 1859 with the Little Union of Moldova and Wallachia. However, the consciousness of race and language were not realities that manifested themselves only in these Romanian provinces, Transylvania being united in national feeling with the other Romanians, despite the special historical conditions in which it is located. This consciousness of Romanianness would eventually lead to the Great Union in 1918 in Alba Iulia. One of the promoters of national consciousness was Ion Pop Reteganul, whose activity was also carried out in literary history, which he approached from a moderately critical perspective. His teacher training left its mark on his writing because he tried to bring out always in evidence the moralizing side of any text he brought to his reader. In its pages of historical-literary journalism, this moralizing side is doubled by the admiration for the personalities it presents, their activity, and their creation, which touched on topics necessary for the growth of a healthy Romanian community as a mentality and recognition of its value.*

**Keywords:** Ion Pop Reteganul; literary history; Medalioane literare; poetry anthology; national consciousness.

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

După 1848, spațiul locuit de românii din afara arcului carpatic suferă profunde schimbări mentalitare și sociale, care vor culmina în 1859 cu Mica Unire a Moldovei și Țării Românești. Însă conștiința de neam și limbă nu au fost realități care s-au manifestat doar în aceste provincii românești, Transilvania fiind unită în sentiment național cu ceilalți români, în ciuda condițiilor istorice speciale în care se află. Această conștiință a românității avea să ducă în cele din urmă la Marea Unire de la 1918 la Alba Iulia. Românii transilvăneni nu au stat să aștepte vreo izbăvire venită din afară, ci au luptat mereu pentru menținerea conștiinței naționale, promovând limba și creația românească din afara arcului carpatin. Constantin Cubleșan arată:

„De la inițierea unor societăți de lectură și asociații culturale ale diletanților, până la îndrumări teoretice și practice în vederea propășirii economiei rurale din satele noastre și nu mai puțin la dinamica angajamentelor atitudinale din presă, prin înființarea a numeroase publicații, în diverse localități ale ținuturilor locuite de români, totul arată, cu prisosință, o strategie națională (în cel mai curat și nobil înțeles al cuvântului), având menirea de a pregăti, treptat dar fără abateri, împlinirea dezideratului de veacuri ce se va împlini în decembrie 1918” (Cubleșan, 2009: 7).

Pe această linie se înscriu înființarea mai multor publicații în limba română, nu toate pe teritoriul transilvănean, ci și în întreg spațiul austro-ungar unde trăiau români, care au avut ca obiective principale promovarea creațiilor autorilor români și, de asemenea, valorificarea folclorului românesc. Astfel de reviste au fost: „Familia” și „Federațiunea” în Pesta, „Transilvania” în Sibiu, „Albina” în Viena, „Concordia” în Gherla, „Cărțile săteanului român” în

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Blaj, „Convorbiri pedagogice” în Pancevo, „Gazeta de duminică” în Șimleu și altele (Cubleșan, 2009: 7).

Unul dintre promotorii conștiinței naționale a fost Ion Pop Reteganul, a cărui activitate s-a desfășurat și în domeniul istoriei literare, pe care o abordează dintr-o perspectivă moderat critică, formația sa de dascăl punându-și amprenta asupra scriiturii sale, deoarece a încercat să scoată în evidență mereu latura moralizatoare a oricărui text pe care l-a adus cititorului său. În paginile sale de publicistică istoric-literară, această latură moralizatoare este dublată de admirația față de personalitățile pe care le prezintă, pentru activitatea și creația acestora, care atingeau subiecte necesare creșterii unei comunități românești sănătoase ca mentalitate și recunoaștere a valorii pe care o are. Deprinderile de dascăl ale Reteganului se observă și din îndemnurile date tinerilor de a citi spre formarea lor intelectuală, iar textele românești sunt indicate în primul rând pentru acest demers necesar.

Paginile volumului *Medalioane literare*, care a văzut lumina tiparului în zilele noastre la Cluj-Napoca, reunesc articole de istorie literară ale lui Ion Pop Reteganul și aduc o nouă perspectivă asupra îmbinării preocupărilor acestuia, legând dragostea pentru limba românească de literatura folclorică și cultă. Volumul reia articole publicate de Ion Pop Reteganul în revistele „Cărțile săteanului român”, publicată în Blaj, și „Amicul familiei”, publicată în Gherla, toate textele încadrându-se cronologic în anul 1886.

Despre limbajul critic al acestor articole, Constantin Cubleșan scrie:

„Credem că se poate observa efortul limbii române din Transilvania de a se moderniza; de altfel, Ion Pop Reteganul folosește frecvent neologisme, al căror înțeles tradițional îl dă în paranteză. Fără a avea un limbaj critic adecvat, autorul nu intenționează, cum se poate prea lesne observa, să efectueze exegeze literare,

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

mărginindu-se la a relata subiecte, alături de crochiuri biografice, destul de corecte...” (Cubleșan, 2009: 59).

Considerăm astfel, că încadrarea noastră a acestor articole în domeniul istoriei literare mai degrabă decât în cel al criticii literare este pe deplin justificat.

Personalitățile asupra cărora se oprește Ion Pop Reteganul în demersul său de atragere a cititorilor spre cunoașterea și lectura valorilor naționale, în alcătuirea volumului îngrijit de Constantin Cubleșan, sunt următoarele: Andrei Mureșianu, Anton Pann, Ioan Barac, Vasile Aaron, Demetriu Cichindeal, Samuil Micu Clain, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu și C.A. Rosetti.

Articolele lui Ion Pop Reteganul grupate sub denumirea de „medalioane literare” prezintă o serie de trăsături comune. O primă trăsătură la care facem referire este legată de corectitudinea istorică a unor elemente din biografia autorilor prezentați, a debutului literar al acestora sau al datei publicării anumitor producții literare. În volumul pe care îl îngrijește, Constantin Cubleșan aduce cititorului datele reale ale evenimentelor, împreună cu denumirile corecte ale anumitor opere literare pe care Reteganul le citează. Deducem pe această cale că avem a face la Ion Pop Reteganul cu o istorie literară cu elemente incorecte, însă inițiativa sa rămâne laudabilă. Chiar dacă nu respectă întocmai datele corecte, articolele de istorie literară reunite sub denumirea de *Medalioane literare* pot fi considerate totuși biografii destul de exacte ale autorilor prezentați și scot în evidență cu succes acele componente ale creației acestora care aveau nevoie să rămână în memoria cititorului român.

În ceea ce privește metoda critică pe care Ion Pop Reteganul o abordează, aceasta este o formă de psiho-critică literară. Psiho-critica literară continuă să fie controversată printre abordările critice, însă credem că, pentru perioada în

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

care au trăit și au creat autorii pe care Ion Pop Reteganul i-a ales ca subiect al articolelor sale, este imposibilă separarea contextului socio-politic de producția literară, de cele mai multe ori programatică, având ca scop principal promovarea interesului național comun al românilor din toate provinciile: unirea într-o singură țară.

Referitor la felul în care Ion Pop Reteganul abordează scriitorii pe care îi aduce cititorului transilvănean cu istoria sa, detaliem în cele ce urmează prin exemplificarea unora dintre figurile asupra cărora se oprește, prezentate prin prisma importanței acestora pentru cultura românească din interiorul și exteriorul arcului carpatic.

Ion Pop Reteganul dedică două texte lui Andrei Mureșianu, consacrat în istoria literaturii române sub numele *Andrei Mureșianu*. Primul text este publicat în „Amicul Familiei” în 1886, sub denumire *Andrei Mureșianu*, iar al doilea articol, cu un titlu identic, apare în „Cărțile săteanului român”, în același an. Al doilea articol dedicat lui Andrei Mureșianu detaliază biografia acestuia și date legate de creația literară. Articolul este scris sub forma unui discurs adresat poporului român și are un stil declamativ, patriotic mobilizator. În ciuda titlului comun, care indică înclinația didactică a lui Ion Pop Reteganul de a denumi tema contribuțiilor sale jurnalistice după tema principală a acestora, conținutul și structura articolelor la care facem referire este diferită. Ion Pop Reteganul tinde spre interpretarea creației lui Andrei Mureșianu prin prisma melancoliei și ulterior a depresiei poetului, aspecte pe care le pune și pe seama contextului socio-politic al românilor ardeleni. Sunt puse în evidență fragmente de creații care să susțină această ipoteză istoric-literară. Poetul transilvan e asemuit de Reteganul proorocilor din Vechiul Testament, care își muștrău poporul atunci când greșea. Prin această

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

paralelă se creează ideea că poporul român este un popor ales al lui Dumnezeu.

Tot în revista „Cărțile săteanului român” este publicat și articolul dedicat lui Anton Pann, care este în fapt o scurtă biografie. Articolul se adresează explicit poporului român, la a cărui memorie comună, istorică și afectivă, se face apel spre neuitarea bărbaților din neam care au făcut totul spre luminarea maselor. Sunt enumerați Anton Pann, Ioan Barac, Vasile Aron și Dimitrie Țichindeal și este propus spre cunoaștere mai detaliată Anton Pann, despre ale cărui origini pe teritoriul Bulgariei aflăm, împreună cu date legate de mutarea forțată a familiei acestuia în Rusia, unde deprinde arta muzicii, pe care o va practica în calitate de cântăreț la Biserica Sfântul Nicolae din Șcheii Brașovului, după anul 1826 când reușește să fugă din Rusia. Ion Pop Reteganul pune pasiunea nou-născută a lui Anton Pann pentru literatură pe seama contactului cu Ioan Barac. Reteganul enumeră principalele scrieri ale autorului român de origine bulgară, laudându-le pentru faptul că au speculat înțelepciunea populară și stilul producțiilor folclorice, reușind să păstreze și să transmită învățături morale fără a renunța la îmbinarea umorului cu satira, ceea ce a dus la preferința oamenilor de rând pentru acestea.

Sub denumirea *Ioan Barac și opurile sale*, publică Pop Reteganul un articol în „Cărțile săteanului român” în 1886, autor pe care îl definește prin principalele sale creații. Povestea în versuri a lui Arghir și a Elenei, inspirată de folclorul românesc, făuritor al atâtor personaje care să încante serile lungi de iarnă, este prezentată ca una dintre cele mai dragi oamenilor de rând și ca o metaforă a trecerii Ardealului sub stăpânirea împăratului roman Traian. Poemul debutează cu povestea mărilor cu mere de aur de care un împărat cu trei fii nu se putea bucura în niciun an, din cauza unui hoț neștiut. Pentru iubitorii de basme, chiar dacă Ion



**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Pop Reteganul nu arată aceasta, sursa de inspirație folclorică pare a fi basmul lui *Prâslea cel voinic și al merelor de aur*, mai ales că, și în poem, feciorul cel mic este cel care prinde hoțul, de această dată o fată măiastră, ce lua înfățișarea unei păsări. Însă Ion Pop Reteganul nu se mulțumește doar la a provoca la lectură și la a scoate în evidență caracterul folcloric al textului. El aduce cititorilor și interpretările literare ale creației, primele dintre acestea fiind cele istorice, aparținând lui Kovary Laszlo, Atanasiu M. Marienescu și chiar lui Ioan Barac. Ion Pop Reteganul își face cititorii atenți asupra a două aspecte, Un prim aspect este legat de fantezia poporului, capabilă a crea bijuterii literare. Un al doilea aspect este legat de sursa de inspirație a creației pe care o prezintă în cadrul articolului dedicat lui Ioan Barac. Existau la acea dată voci care susțineau că Barac a tradus în limba română o povestire ungurească publicată de Gaster. Ion Pop Reteganul arată că nu este exclus, însă tema prezentă în creația lui Barac se află și în basmele și povestirile populare românești, fiind o temă pe care a întâlnit-o în munca sa de folclorist. Ba mai mult, este posibil ca tema să fi ajuns în folclorul maghiar prin preluare de pe teritoriile transilvănene.

În 1886, Ion Pop Reteganul debutează în „Cărțile săteanului român” o serie de trei articole dedicate celor pe care îi consideră uriași ai literaturii și culturii române, așa cum reiese din titlul scurtei prefețe la aceste articole. Pe parcursul a trei numere diferite din periodic sunt prezentați Samuil Micu Clain, Gheorghe Șincai și Petru Maior. Ne oprim pentru moment asupra micului text care însoțește primul articol, unde sub denumirea *Trei uriași* sunt plasați în câmpul lumii fantastice a basmelor românești trei personalități ale culturii române, ca reprezentanți ale forțelor binelui. Redăm în cele ce urmează parte din textul lui Ion Pop Reteganul, datorită frumuseții acestuia și fascinației pe

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

care o exercită asemenea poveștilor spuse la gura sobei în iernile geroase:

„Dacă acum, scumpul meu cetitor, ascuți cu luare aminte și mai cu drag trebuie să cetesti istoria acelor trei uriași, istorie adevărată, nu poveste, care ne face cunoscuți trei bărbați români care au fost în adevăr uriași. Nu că doar fi fost în trup mai mari și mai tari decât noi, încât trupește să se bată cu lei și cu tigri, cu balauri și cu pajure; nu trupește au putut să sfarme bolovani ca munții, să se îndoie copacii; nu că doar cu o piatră de moară legată de picior s-ar fi luat la fugă cu iepurii, nici nu s-au aruncat în văzduh pe pajere cu două capete, nu...ei au fost uriași cu duhul, cu sufletul uriași, uriași cu puterile sufletești, uriași cu mintea, înțelepciunea, ei au fost mai uriași decât toți uriașii cei din povești. Numele lor au fost: Șincai, Maior și Micu sau Clain” (Reteganul, 2009: 135-136).

Primul „uriaș” ardelean pe care Ion Pop Reteganul îl evocă pentru cititorii săi este Samuil Micu Clain, reliefând aspecte legate de activitatea culturală a lui Samuil Micu Clain. Prima dintre acestea arată preocuparea „uriașului” Micu Clain în a da bisericii cărțile esențiale în limba română. A doua concluzia arată înclinarea de a aduce la lumină istoria poporului român și a o face disponibilă tuturor oamenilor acestui neam. O ultimă concluzie este aceea a serviciului făcut națiunii române scriind *Elementa linguae* în limba latină, astfel încât istoria românilor și a limbii lor să poată fi cunoscută dincolo de teritoriile românești.

Reteganul amintește și alte lucrări ale lui Micu Clain, printre care prima *Gramatică română* cu caractere latine, o carte de rugăciuni cu aceleași caractere, *Viața și fabulele lui Isop*, *Aritmetica* și un dicționar român-latin-unguresc-german. De asemenea, au apărut în traducerea sa *Logica*, *Dreptul natural* și *Metafizica*. Semnatarul articolului

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

consideră că toată această muncă a fost făcută pentru iluminarea intelectuală a neamului românesc, „împins de dorul de a-și vedea neamul ridicat din neștiința și robia în care zăcea” (Reteganul, 2009: 141)

Articolul dedicat lui Gheorghe Șincai începe cu informații biografice detaliate legat de originea acestuia și școlile pe care le-a făcut, până la momentul călugăririi din 1774, când a fost trimis la Roma de episcopul Grigore Maior, unde își va susține doctoratul în filozofie și teologie. Se arată în articol că Șincai a contribuit la scrierea *Elementa linguae Daco-Romanae*. Ion Pop Reteganul se oprește apoi asupra activității de director al școlilor române greco-catolice din Blaj, ocazie cu care Gheorghe Șincai a înființat aproximativ 300 de școli, într-un context socio-politic nu foarte favorabil și de asemenea un „fond de pâine” care să permită școlarizarea a două sute de elevi în Blaj. Ultima parte a articolului dedicat celui de-al doilea „uriaș” pe care Reteganul îl prezintă cititorilor săi cuprinde considerații asupra Cronicii românilor, pe care o consideră cea mai importantă carte a lui Șincai, stilul reflectând genialitatea autorului, adică o limbă „simplă și naturală, dar scurtă, îndrăzneată și viguroasă” (Reteganul, 2009: 150).

Al treilea „uriaș” pe care Ion Pop Reteganul îl prezintă în „Cărțile săteanului român” este Petru Maior, care asemenea lui Gheorghe Șincai a fost trimis în 1774 la studiu în Roma la *Colegium de propaganda fide*, unde a studiat limba și obiceiurile poporului italian, dar și istoria și monumentele acestora, printre care Columna lui Traian, cu atâtea indicii legate de originea latină a poporului roman. Ion Pop Reteganul insistă asupra destinului similar al „uriașilor” pe care îi vrea cunoscuți de toți românii:

„Vezi, iubită națiune română, cum se stinseră trei  
dintre cei mai iubiți fii ai tăi, departe de sânul tău; trei,  
și cei mai lucrători ai tăi fii muriră după obositoare

## IN MEMORIAM: *Mircea BRAGA* - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

lucrări pentru binele tău, acolo departe în Ungaria; Petru Maior și Clain în Buda, iar Șincai în Sinea, tot în Ungaria, departe de rude și prieteni, departe de scumpul pământ al țării lor natale, a scumpului și frumosului Ardeal, în mijlocul limbilor străine, numai ca pe tine să te scoată din întunericul lui, în care zăceai!" (Reteganul, 2009: 155).

Un alt autor pe care Ion Pop Reteganul îl aduce cititorilor este un autor contemporan acestora, Vasile Alecsandri, pe care îl prezintă ca binecunoscut, dar despre care simte nevoia să adauge câteva considerații personale. În ceea ce privește creația lui Alecsandri, Ion Pop Reteganul se oprește la felul în care este valorificat folclorul românesc, atât pentru românii din țară, cât și pentru străini, prin publicarea în limba franceză, la Paris, a volumului *Balade și cântece populare ale României*, care cuprinde „poesii populare din graiul țăranilor și tărâncelor noastre române, cari le prelucră pe cele mai multe și le scoase la iveală ca cea dintâi carte de poesii populare” (Reteganul, 2009: 156). Fiind și el folclorist pasionat, este de înțeles de ce Ion Pop Reteganul pune accent pe această parte a creației lui Alecsandri.

Activitatea de istoric literar a lui Ion Pop Reteganul nu s-a limitat doar la articolele publicate preponderent în periodicul „Cărțile săteanului român”, ci s-a manifestat și prin editarea unui volum de poezie, antologie a creatorilor români. Volumul poartă denumirea *Inimioara, adică floarea poeziei naționale din cei mai buni scriitori români în uzul tinerimei române*. În ceea ce privește titlul antologiei, Ion Buzași scrie:

„Titlul *Inimioara*, însă e cam nepotrivit și sună a poezie de album, pentru domnișoare sentimentale; dacă ar fi ținut cont de etimologia cuvântului

## IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

antologie, de la cuvântul grecesc «Anthos» care înseamnă floare – ar fi de preferat doar acest titlu: *Un buchet din floarea poeziei naționale*” (Buzași, 2016: 134).

Antologia este structurată în două părți, prima parte fiind dedicată poeziilor lirice, iar a doua poeziilor epice. Peste 30 de poeți apar în volum, începând, cronologic vorbind cu Vasile Cârlova, continuând cu generația pașoptistă și cu poeți contemporani apariției antologiei.

Cele mai multe poezii selectate aparțin lui Vasile Alecsandri, pentru a cărui creație am observa în articolele din „Cărțile săteanului român” că Ion Pop Reteganul avea un deosebit respect. Astfel, sunt reproduse 19 poezii de Alecsandri, printre care *Cântecul gintei latine și Sentinela română*. Andrei Mureșanu, alt nume considerat esențial pentru poezia românească, așa cum notam mai sus, este prezent prin poeziile *Deșteaptă-te, române*, *Un răsunset*, *Glasul unui român*, *O privire peste Carpați și 15 mai 1848*.

Alți poeți care se regăsesc în antologie sunt G. Sion, Grigore Alexandrescu, Gheorghe Asachi, C. Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Boliac, George Coșbuc, Alexandru Vlahuță, Octavian Goga, Ștefan Octavian Iosif, Al. Vlahuță, Al. Macedonski și Mihai Eminescu. Alături de aceste nume cunoscute, apar și nume care nu au putut fi identificate în alte publicații sau antologii, datorită faptului că antologia lui Ion Pop Reteganul nu cuprinde indici biobibliografici. Un astfel de exemplu este N. Niculescu, care semnează poezia *Domnul Tudor*.

Antologia este alcătuită la sugestia dascălului lui Ion Pop Reteganul, Ioan Moldovan, așa cum mărturisește în articolul autobiografic *Eu despre mine*, publicat în revista „Convorbiri pedagogice”, în 1837. Fiind director al liceului din Blaj, Ioan Moldovan, avea deja experiența interzicerii de către autoritățile maghiare a manualului său *Istoria*

## **IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE**

*Ardealului*. Astfel încât, ideea unei antologii de poezie românească este transmisă fostului său elev.

Facem mențiunea că este prima antologie de poezie românească apărută în Transilvania, bucurându-se de apreciere din partea lui George Coșbuc și fiind una din cărțile folosite în școală în perioada în care Ion Agârbiceanu era elev (Buzăși, 2016: 135).

Referitor la includerea lui Mihai Eminescu în antologie, criticul și istoricul literar Ion Buzăși arată că este semnificativă pentru a arăta faptul că, în ciuda speculațiilor, la acea dată nu exista un curent antieminescian în Școlile Blajului (Buzăși, 2016: 135).

În ceea ce privește importanța antologiei, aceasta este o prezență importantă în spațiul transilvănean, aducând cititorilor poeți din toate zonele în care se vorbea și se scria în limba română, un aspect esențial în crearea unei unități de conștiință națională istorică și lingvistică.

### **Referințe:**

Buzăși, I. (2016). *Antologia de poezie a lui Ion Pop Reteganul [The poetry collection of Ion Pop Reteganul]*. În *Mișcarea literară*, 3(59), 134.

Cubleșan, C. (2009). *Ion Pop Reteganul - Publicistica literară [Ion Pop Reteganul: Literary publishing]*. În *Pop Reteganul, I. (2009). Medalioane literare (Pagini de publicistică) [Literary portraits (Articles)]*, Cluj-Napoca: Editura Eikon.

Goia, L. (2015). *Ion Pop Reteganul. Bibliografie [Ion Pop Reteganul: Bibliography]*. Cluj-Napoca: Școala ardeleană.

Pop, D. (1978). *Ion Pop-Reteganul: 125 de ani de la naștere [Ion Pop-Reteganul: 125 years since his birth]*. În *Steaua*, 29(5), 34.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Pop Reteganul, I. (2009). *Medalioane literare (Pagini de publicistică) [Literary portraits (Articles)]*, Cluj-Napoca: Eikon.

Popa, M. (1968). Contribuții noi la bibliografia lui Ion Pop Reteganul [*New contributions to the bibliography of Ion Pop Reteganul*]. În *Folclor literar*, 2, 469-479.

~~~~~  
Alexandra COSTEA (PASCU) is a PhD student at “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia, developing a thesis on the theme Ion Pop Reteganul in the Context of 19th Century Folkloristics: Poetics and Politics. She is also a Romanian and English language and literature teacher and a member of the Speculum Centre for the Study of Imaginary, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia.

Cronici

TEORETICIENI ȘI PRACTICIENI LA PHANTASMA

THEORISTS AND PRACTITIONERS AT PHANTASMA¹

Gabriela CHICIUDEAN²

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: gabriela.chiciudean@uab.ro

Abstract:

The volume “Concepte si metode in cercetarea imaginarului. Invitații Phantasma” [Concepts and methods in the research of the imaginary. Phantasma Invitations] (Polirom 2021), coordinated by Corin Braga, complements the one published in 2007, „Concepte si metode in cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma” [Concepts and Methods in the Research of the Imaginary. The Phantasma Debates] (Braga coord., 2007) and continues two thematic areas structured in time, the cultural-artistic and social-political research of the imaginary. The present volume maintains the typical of the first meetings, real intellectual experiences in which Phantasma members participated in exciting and “enlightening” debates, which sought to overcome theoretical benchmarks and live the intellectual experience through an original approach to the supporting texts, all to confirm the validity academic research in the field.

Keywords: research of the imaginary; Phantasma; cultural-artistic; socio-political; debates.

Parte a unui proiect început în 2002, „marca”, volumul *Concepte si metode in cercetarea imaginarului. Invitații*

¹ [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

² <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57217030080>

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

Phantasma (Polirom 2021), coordonat de Corin Braga, vine în completarea celui apărut în 2007, *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma* (Braga coord., 2007), și continuă cele două arii tematice care s-au structurat în timp, în funcție de preocupările majore ale membrilor Centrului de Cercetare a Imaginarului din Cluj-Napoca, respectiv „imaginarul cultural-artistic și imaginarul social-politic” (Braga coord., 2021: 7).

Volumul de față menține tipicul primelor întâlniri, adevărate experiențe intelectuale în care membrii *Phantasma* au participat la dezbateri incitante și „iluminatoare”, prin care s-a dorit depășirea reperelor teoretice și trăirea experienței intelectuale printr-o abordare originală a textelor suport, totul pentru a da mărturie, cum se exprima coordonatorul în deschiderea primului volum, pentru „o formă de cercetare academică în România începutului de secol XXI. Adunate la un loc, aceste texte teoretice și dezbaterile pe marginea lor constituie un dosar al contribuției «școlii clujene» la cercetarea imaginarului” (Braga coord., 2007: 10).

Dacă în prima etapă a dezbaterilor au participat doar membrii Centrului *Phantasma*, un pas important a fost făcut prin invitarea unor cercetători din afara Centrului, dar cu preocupări similare. Noul ciclu de dezbateri, apărut în volum la o distanță destul de mare de timp față de primul, reunește texte care caută să evedențieze noutățile din ultimii ani din domeniul imaginarului, care a aluat deja o amploare internațională. Ordonate cronologic, așa cum s-au „întîmplat” ele, textele reflectă interesul cercetătorilor străini și români pentru imaginarul social și cultural, la care se adaugă noutățile apărute în cercetarea imaginarului în spațiul anglo-american. De altfel, sub egida Centrului *Phantasma*, în paralel, prin cercetările individuale sau colective, prin discuțiile, dezbaterile sau

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

conferințele organizate la Cluj sau, pe plan internațional, în cadrul larg al CRI2, s-au dezvoltat și mai ales s-au actualizat o serie de concepte și teorii, legate de filozofia și psihologia imaginarului, respectiv de „deschiderea conceptului de imaginar mediatic, tehnologia digitală, pentru analiza lumilor virtuale, a creației colaborative, a jocului pe computer, a reclamelor, a imagosferei în general” (Braga coord., 2021: 9)

Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Invitații Phantasma se deschide cu un articol semnat de o personalitate de primă mărime din domeniul transdisciplinarității, Basarab Nicolescu. Cercetătorul propune și discută conceptul de „cosmodernitate”, un „terț inclus” între modernitate și postmodernitate, o perspectivă „transdisciplinară și cuantică a modernității” (Nicolescu, în Braga coord., 2021: 11) care permite „înțelegerea vechii noțiuni de cosmos și nașterea unei noi spiritualități” (Nicolescu, în Braga coord., 2021: 11). „Mulțumit” și „însăpămîntat”, Mircea Cărtărescu, în calitate de „practician” al literaturii, prezintă câteva instrumente, conștiente sau inconștiente – dar „de la un punct încolo foarte conștiente și foarte teoretice” (Cărtărescu în Braga coord., 2021: 63), care îl ajută să își scrie textele. E vorba de niște „jocuri de limbaj wittgensteiniene” (63), cum le numește creatorul *Orbitorului*, între care există „asemănări de familie” (63), sau idei-pivot precum holon, holarhie, metaforă asimptotică, fractali etc. Discuțiile ce urmează expunerii de idei teoretice sînt de cele mai multe ori mult mai interesante prin deschiderile ce le oferă, probabil din dorința de înțelegere a conceptelor vehiculate și de confirmare a cunoștințelor avute sau simțite direct în practică.

Altă temă extrem de interesantă este prezentată de Calin-Andrei Mihăilescu, în *Antropomorfină*, fragment din volumul cu același titlu. În această „istorizare a

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

antropomorfinei”, sub semnul eliberării de „cantitate”, se discută chestiuni legate de o „alterare a subiectivității și a tradițiilor înțelegerii ei, iar pe de altă parte, ca exces al modernității și al marginaliilor sale postmoderne” (Mihăilescu în Braga coord., 2021: 122).

Paolo Bellini, preocupat de imaginarul social în special, propune o dezbatere pe tema conceptului oximoronic de mitopie („mit” și „utopie”), sub titlul *Intre mit si logos. Conceptul de mitopie și civilizația tehnologică*. Prin termenul de mitopia, cercetătorul italian atrage atenția asupra evoluției tehnologice și a sistemului media, vorbindu-se în acest sens de „o colonizare tehnologică a umanității, atât la nivel mental și cultural, cât și la nivel material și corporal” (Braga coord., 2021: 163). Adriana Babeți înaintea „ordonat și sporadic” în „vârstele amazoanelor”, o etapă necesară după stabilirea tiparelor și a spațiului în care sînt plasate războinicele (amazonotopica și Amazonland); Caius Dobrescu, sub titlul *Speciile iubirii. Osmo-dinamica rațiune-emoție și pluralizarea formelor de credință în modernitatea europeană* așază alături iubirea și înțelepciunea, o alăturare a cărei încărcătură metaforică este de multe ori ignorată.

În perioada actuală în care se poartă discuții importante legate de revizuirea sistemului de învățămînt, în care se schimbă concepte teoretice legate, de pildă de genurile literare, Ion Manolescu, specialist în „videologie” și în literatură, pledează pentru „legitimitatea benzii desenate” (Manolescu în Braga coord., 2021: 297), dintr-o perspectivă psiho-narativă. Nu cu mult timp în urmă, ne întrebam dacă literatura „de sertar” este benefică, dacă, în condițiile în care nu se mai citește literatură, e bine să se citească măcar „rezumate” sau scurte articole din rubricile ziarelor și revistelor, la fel cum ne întrebăm acum, cînd copiii noștri nu mai citesc așa „cum citeam noi, pe vremea noastră”, dacă e bine să citească măcar romane grafice.

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Banda desenată a apărut în literatură de aproximativ 200 de ani, însă nu are un statut clar stabilit, fiind încadrată ca subcultură. Benzile desenate și romanele grafice sînt acuzate de „superficialitate estetică, neseriozitate tematică și puerilitate de gen” (Manolescu în Braga coord., 2021: 297), dar, consideră autorul articolului, narativitatea și esteticul îi permite să ocupe un loc important „în interiorul unui canon flexibil și tolerant” (297). Banda desenată este o specie narativă ce se bazează pe vizual și poate fi analizată din punct de vedere estetic, naratologic, semiotic, comparatist etc, la fel ca orice specie a genului epic. În plus, prin expresivitatea imaginilor, BD se apropie de pictură, are deschideri spectaculoase spre alte arte, iar prin faptul că desenul fuzionează cu textul BD are valoare estetică certă, fiind și „un instrument pedagogic cu deschidere universală” (309).

Evident, discuții nu pot fi rezumate pe de-a-ntregul, datorită conținutului ridicat de informație, ele merit citite și recitite întrucît fiecare lectură poate dezvălui noi informații și posibilități de interpretare. Deși dezbaterile au durat, probabil, ore în șir, participanții au constatat uneori că au rămas lucruri nespuse, fapt ce oferă deschideri. Găsim în aceste volume ale Centrului Phantasma dezbateri pe care și le-ar dori orice teoretician sau chiar practician al literaturii să le aibă cu cititorii sau colegii de breaslă, pe marginea operei sau chiar al weltanschauungului fiecăruia.

Nu în ultimul rînd, merită să-i menționăm pe cîțiva din numeroșii participanți la aceste dezbateri, precum Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Horea Poenar, Doru Pop, Mihaela Ursa, Călin Teuțișan, Sanda Cordoș, Ovidiu Mircean, Laura Pavel, Marius Conkan, Radu Toderici, Ovidiu Pecican etc. mai ales că vorbim de persoane consacrate deja de multă vreme în universul teoretic și practic al literaturii. În cazul volumelor *Concepte și metode în cercetarea*

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

imagnarului vorbim de direcție teoretică, de evoluție și inovație în domeniul imaginariului, de plăcerea lecturii, de bucuria oamenilor de litere de a fi împreună și a împărtăși cunoștințe.

Referințe:

Braga, C. (coord.) (2021). *Concepte și metode în cercetarea imaginariului. Invitații Phantasma [Concepts and methods in the research of the imaginary: Phantasma invites]*. Iași: Polirom.

Braga, C. (coord.) (2007). *Concepte și metode în cercetarea imaginariului. Dezbaterile Phantasma [Concepts and methods in the research of the imaginary: Debates Phantasma]*. Iași: Polirom.

~~~~~

**Gabriela CHICIUDEAN**, Associate Professor, PhD in Philology since 2005, she teaches Theory of Literature, Literary Criticism, Introduction in the Science of Imaginary, Comparative Literature. She is the author of some individual volumes (*Incursiuni în lumea simbolurilor*, Sibiu, Imago Publishing House, 2004; *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului*, The Romanian Academy Publishing House, 2007; *Obiectiv/ Subiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului*, Tipomoldova Publishing House, 2013; *Studii literare. Abordări pe suportul Științei imaginariului*, The Romanian Academy Publishing House, 2016), and the co-author and coordinated of a few other volumes. She published many articles and studies in dedicated periodicals in Romania and abroad. She is the executive manager of Speculum Centre for the Study of Imaginary, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia. She is the organizer of Speculum Conferences and the editor of *Incursiuni în imaginar*, the literary journal of Speculum Conferences, and editor of *Swedish journal of Romanian studies*, Lund, Sweden.



# PANAÏT ISTRATI. LITERATURE AND SOCIETY<sup>1</sup>

**Cristina Matilda VĂNOAGĂ**

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

E-mail: cristina.vanoaga@uab.ro

## **Abstract:**

*Panaït Istrati's contributions to literature extend beyond his creative works, and this quality is reflected in “Panaït Istrati: Littérature et Société. Literature and Society”, edited by Dana Radler, Aurora Băgiac and Teodora-Anca Șerban-Oprescu, and prefaced by Christian Delrue. All the five sections of the bilingual (French and English) volume (“Panaït Istrati Between Two Literary Formulas”, “Biography – Autobiography – Writing”, “Personal Life and Political Life”, “Hybrid Aspects and Folkloric Imaginary”, and “Panaït Istrati and Artistic Transposition”) will grab the reader's attention from the very first sentence. One of the most complex Romanian writers, born in the Romanian town of Brăila in 1884, Panaït Istrati is equally seen as a French writer. His work is influenced by a strong social message, laying a significant emphasis on the world of the proletariat and the disenfranchised. One can easily notice that, starting from between worlds and writing styles, the incursion in Istrati's world correlates his life and work with names such as Romain Rolland, Maryse Condé, Ahmadou Kourouma, and even George Orwell.*

**Keywords:** Panaït Istrati; literature; society; biography; autobiography; personal life; political life.

Panaït Istrati is a name that might not immediately ring a bell for many, but a literary figure whose impact and

---

<sup>1</sup> [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

contributions deserve a spotlight. Born on August 10, 1884, in Romania, Panaït Istrati rose from humble beginnings to become a renowned writer and a prominent figure in 20th-century literature. His life was marked by a tumultuous journey, personal struggles, and a commitment to capturing the human experience through his words. Istrati's literary works invite readers to explore themes of social injustice, human resilience, and the essence of life itself.

Born into a low-income family in a small Romanian village exposed him to poverty and social inequality. This experience would greatly influence his future literary creation. Growing up, he faced numerous hardships, which forced him to fend for himself. Despite these difficulties, Istrati's determination to escape his circumstances remained unwavering. His thirst for knowledge led him to embark on a journey that would eventually shape his writing identity. He travelled extensively, immersing himself in diverse cultures and societies. These experiences enriched his understanding of the human condition. They gave him a wealth of material for his struggles, shedding light on the harsh realities faced by those on the fringes of society.

Panaït Istrati's contributions to literature extend beyond his creative works, and this quality is reflected in *Panaït Istrati: Littérature et Société. Literature and Society*, edited by Dana Radler, Aurora Băgiac, and Teodora-Anca Șerban-Oprescu and prefaced by Christian Delrue. The bilingual (French and English) volume presents five sections: *Panaït Istrati Between Two Literary Formulas*, *Biography – Autobiography – Writing*, *Personal Life and Political Life*, *Hybrid Aspects and Folkloric Imaginary*, and *Panaït Istrati and Artistic Transposition*. Starting from between worlds and writing styles, the incursion in Istrati's world correlates his life and work with names such as Romain Rolland, Maryse Condé, Ahmadou Kourouma, and even George Orwell (the work of Denis Taurel on the last-mentioned connection is of particular interest, exceeding the spaces geographically consecrated when Istrati is discussed).

Each contributor to the volume deserves to be mentioned for the effort of original approaches and exceeding

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE  
REALITATE ȘI FICȚIUNE**

the limitations of a mentality exiling Panaït Istrati's in the area of forgotten writers: Frédérica Zephir, Zamfir Bălan, Maria-Mădălina Poiană, Cecilia Condei, Denis Taurel, Alain Vuillemin, Fiorenza Taricone, Elena Dumitru, Alina Andreica, Mariana Perișanu, Panayiota Mini, and Mugur Popovici.

The only inconvenience of the volume is that it reunites papers in English and French and does not offer a bilingual variant for each article, which could facilitate access for solely English or French speakers. A future edition should consider this aspect. Still, it does not cast shadows on this admirable incursion in the universe of Panaït Istrati.

**References:**

Radler, D.; Băgiac, A.; Șerban-Oprescu, T.A. (Eds). (2021). *Panaït Istrati: Littérature et société. Literature and Society*. București: Editura ASE.

~~~~~  
Cristina Matilda VĂNOAGĂ is a PhD lecturer at the University of Alba Iulia. Her PhD thesis, *The Significance of Topoi in Andrei Codrescu's Prose*, was published in 2019 by Tracus Arte Publishing House, in its Romanian variant. She is specialised in the analysis of discourse and mentalities in the literary texts. She is a translator specialised in theology and her latest translation is Michael Keiser's *Spread the Word: Reclaiming the Apostolic Tradition of Evangelism*. Her current research interests are contemporary culture and identity in relation with the theories of imaginary, virtuality, and diplomacy.

**IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE
REALITATE ȘI FICȚIUNE**



MIRCEA BRAGA (27 august 1938 – 19 mai 2023)

Profesor universitar, doctor în filologie din 1984, critic și istoric literar, s-a născut la Sibiu, România, la 27 august 1938. A fost Membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România, Profesor emerit (2008), iar în anul 2005 a înființat și a condus ca director Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum* din Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia. A condus numeroase teze de doctorat în domeniul Teoriei imaginarului, a publicat peste 1600 de articole în reviste din țară și străinătate, a îngrijit și prefătat peste 40 de ediții din opera unor scriitori precum Ch. Baudelaire, Vasile Alecsandri, Ion Creangă, Ioan Slavici, Octavian Goga, Ion Minulescu, Mihail Sadoveanu, G. Călinescu, N. Batzaria, Constantin Noica, Aron Cotruș, Oscar Lemnar, Ștefan Aug. Doinaș, Emil Isac, Marceal Mureșeanu,

IN MEMORIAM: Mircea BRAGA - LITERATURA ȘI VIAȚA: ÎNTRE REALITATE ȘI FICȚIUNE

Ana Olos etc. și a semnat peste 25 de volume personale dintre care amintim: *Sincronism și tradiție* (1972); *Conjuncturi și permanențe* (1976), *Destinul unor structuri literare* (1979); *Istoria literară ca pretext* (1982); *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului* (1984); *Când sensul acoperă semnul* (1985); *Recursul la tradiție* (1987); *Pe pragul criticii* (1992); *Decupaje în sens* (1997); *Cultura – o utopie asumată?* (2000); *Epoca marilor clasici* (2001; ed. a II-a, 2001; ed. a II-a, 2002); *Teorie și metodă* (2002); *Vasile Voiculescu* (2002); *Critică literară* (2003; ed. a II-a, 2004); *Replieri interpretative* (2003); *Dincolo de binele și răul culturii (Fr. Nietzsche)*, vol. I (2006); *Constantin Noica și Sibiul* (2007); *V. Voiculescu – Măștile căutării de sine (O hermeneutică a orizonturilor creației)* (2008); *Geografii instabile* (2010); *Despre ordinul suveran al receptării* (2013); *La izvoarele aventurii metodologice moderne* (2013); *Rătăcind prin canon* (2013); *Dincolo de binele și răul culturii (Fr. Nietzsche)*, vol. 2 (2014); *Ecce Nietzsche* (2015), *Ultima frontieră* (2020), *Biblioteca și irealul din real* (2020), *În căutarea sensului* (2021), *Absolutul. De la destrămarea la reconstrucție* (2023) etc. A primit numeroase premii și distincții, printre care Premiul Academiei Române, pentru vol. *Ecce Nietzsche*.