

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

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 15, Nr. 2

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

MAGICAL REALISM IN LITERATURE

Director de onoare:

Mircea Braga

Comitetul științific:

- Dr. Madeea AXINCIUC (Universitatea din București, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55071039200>
- Dr. Corin BRAGA (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26036104500>
- Dr. Ionel BUȘE (Universitatea din Craiova, România)
<https://www.scopus.com/lookup/form/author.uri?st1=Buse&st2=Ionel>
- Dr. Doina BUTIURCĂ, (Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie George Emil Palade, Târgu-Mureș, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57200629727>
- Dr. Ruxandra CESERANU (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=24069779400>
- Dr. Alba DIZ VILLANUEVA (Universitatea Complutense, Madrid, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211626179>

- Dr. Barbara FRATICELLI (Universitatea *Complutense*, Madrid, Spania)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26631533600>
- Dr. Rodica GRIGORE (Universitatea *Lucian Blaga* din Sibiu, România)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36165027500>
- Dr. Jarmila HORAKOVA (Universitatea Carolină din Praga, Cehia)
- Dr. Crina HERȚEG (Universitatea *1 Decembrie 1918* din Alba Iulia, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57313230500>
- Dr. Cătălina ILIESCU-GHEORGHIU (Universitatea din Alicante, Spania)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55236964300>
- Dr. Liviu LUTAS (Universitatea *Linnaeus*, Suedia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=38261557400>
- Dr. Marius MIHEȚ (Universitatea *Comenius* din Bratislava, Slovacia)
- Dr. Cristina NICOLAESCU (Universitatea *Yozgat-Bozok*, Turcia)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57502195200>
- Dr. Maria NOEL LAPOUJADE (Universitatea Nacional Autonoma din Mexico)
- Dr. Virginia POPOVIC (Universitatea din Novisad, Serbia)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=56175313000>
- Dr. Alessandra SANNA (Universitatea din Granada)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=7005712410>
- Dr. Oana Andreea SÂMBRIAN (Institutul de Cercetări Socio-Umane, Craiova, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55583105800>
- Dr. Annemarie SORESCU-MARINKOVIĆ (Institutul pentru Studii Balcanice, Academia de Științe și Arte, Belgrad,

- Serbia)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=43462287500>
- Dr. Chris TĂNĂSESCU (Global Literary Studies Research Lab, Spania)
- Dr. Coralia TELEA (Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, România)
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36164884400>
- Dr. Dragoș VARGA (Universitatea Lucian Blaga din Sibiu, România)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=34769412700>
- Dr. Philippe WALTER (Universitatea Stendhal, Grenoble III, Franța)<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36879721700>

Reviewer Board for this issue:

- Mona Arhire**, Transilvania University of Brașov, Romania,
mona.arhire@unitbv.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57195257913>
- Gabriela Boangiu**, C.S. Nicolaescu-Plopșor Institute for Socio-Human Research, Craiova, Romania,
boangiu_g@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57212275833>
- Diana V. Burlacu**, University of Leipzig, Germany/ Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania,
dianav.burlacu@gmail.com
- Luminița Chioorean**, George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology, Târgu-Mureș, Romania, chiooreanluminita@gmail.com
- Sorin Ciutacu**, West University of Timisoara, Romania,
sorin.ciutacu@e-uvvt.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57217016426>
- Andrei Victor Cojocaru**, Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania, andreicojocaru93@yahoo.com

- Romanița Constantinescu**, Heidelberg University, Germany/
University of Bucharest, Romania,
romanita.constantinescu@rose.uni-heidelberg.de
- Nina Corcinschi**, State University of Moldova,
ninacorcinschi@gmail.com
- Carmen Dominte**, National University of Music Bucharest,
Romania, carmen.dominte@unmb.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57203513794>
- Roxana Doncu**, University of Medicine and Pharmacy *Carol Davila* of Bucharest, Romania, roxana.doncu@umfcd.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36336713400>
- Ioan Fărnuș**, Ștefan cel Mare University of Suceava, Romania,
ioan.farmus@usm.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57221778274>
- Cristina Gherman**, Technical University of Civil Engineering,
Bucharest, Romania, cristina.gherman@utcb.ro
- Daniela Hăisan**, Ștefan cel Mare University of Suceava,
Romania, danielahaisan@litere.usv.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57713356200>
- Nicoleta Ifrim**, Dunărea de Jos University of Galați, Romania,
Nicoleta.Ifrim@ugal.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55632816200>
- Monica Manolachi**, University of Bucharest, Romania,
monicamanolachi@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55587942300>
- Silviu Mihăilă**, Bucharest University of Economic Studies,
Romania, scmihaila@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667763000>
- Antonio Patras**, Alexandru Ioan Cuza University of Iași,
Romania, patrasantonio@gmail.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=35766671900>

- Oana Maria Păstae**, *Constantin Brâncuși* University of Târgu Jiu, Romania, oana.pastae@gmail.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=39862000800>
- Daniela Petroșel**, *Ștefan cel Mare* University of Suceava, Romania, daniela.petrosel@usm.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=55203601300>
- Carmen Nicoleta Popa Blănariu**, *Vasile Alecsandri* University of Bacău, Romania, npopablanariu@yahoo.com
- Corina Selejan**, *Lucian Blaga* University of Sibiu, Romania, corina.selejan@ulbsibiu.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57189258923>
- Valeriu Stancu**, *Alexandru Ioan Cuza* University of Iași, Romania, vpstancu@yahoo.com
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36057652000>
- Claudia Elena Stoian**, *Politehnica* University of Timisoara, Romania, claudia.stoian@upt.ro
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57194617466>

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 15, Nr. 2

Colegiul de redacție:

Gabriela CHICIUDEAN, Universitatea 1 Decembrie 1918 din
Alba Iulia, România,

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57217030080> (**Redactor-șef**);

Maria MUREȘAN, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba
Iulia, România (**Redactor-șef adjunct**);

Anna CAIOZZO, Universitatea Paris-Diderot - Paris 7,
Franța,

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=26867551200>);

Felix NICOLAU, Universitatea Granada, Spania,

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

Lucian Vasile BÂGIU, Universitatea 1 Decembrie 1918 din
Alba Iulia, România

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667451800>;

Andra-Iulia URSA, Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba
Iulia, România,

<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57211606656> (**Redactori**)

Redactori responsabili de număr:

Gabriela CHICIUDEAN, Andra-Iulia URSA

CUPRINS:

Cuvânt înainte / 11

Editorial / 16

Despre timp și spațiu în realismul magic/ 21

Corina Mariana MITRULESCU, TIME, SPACE, AND MAGICAL REALISM: SALMAN RUSHDIE'S *EAST, WEST* AND THE JUXTAPOSITION OF TEMPORAL AND SPATIAL LANDSCAPES/ 23

Alina BAKO, REALISMUL MAGIC BALCANIC: O REȚEA LITERARĂ EUROPEANĂ/ BALKAN MAGIC REALISM: A EUROPEAN LITERARY NETWORK/ 45

Despre construcția textelor în realismul magic/ 71

Felix NICOLAU, MITOLOGÍA Y ESTILÍSTICA CARTARESQLIANAS EN SOLENOIDE Y EMINESCU: EL SUEÑO QUIMÉRICO (EMINESCU: VISUL CHIMERIC). LAS PERSPECTIVAS DEL AUTOR Y DE ALGUNOS CRÍTICOS/ CARTARESQLIAN MYTHOLOGY AND STYLISTICS IN SOLENOID AND EMINESCU: THE CHIMERIC DREAM (EMINESCU: VISUL CHIMERIC). THE PERSPECTIVES OF THE AUTHOR AND SOME CRITICS/ 73

Liliana DANCIU, REALITATE ȘI FICȚIUNE – COORDONATE ALE NARAȚIUNII LUI MARIO VARGAS LLOSA/ REALITY AND FICTION – COORDINATES OF THE PROSE OF MARIO VARGAS LLOSA/ 106

Maria MUREȘAN, THE ALLOHISTORIES OF MAGIC REALISM. FRANZ ROH AND THE MAGIC REALIST MODE/ 149

Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ, *EKPHRASIS* IMAGINAIRE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON/ IMAGINARY *EKPHRASIS* IN THE WORK OF PIERRE MICHON/ 167

Mărci identitare în realismul magic/ 189

Petru Ștefan IONESCU, AT THE CROSSROADS OF THE REAL AND THE FANTASTIC: A COMPARATIVE STUDY OF IDENTITY, HISTORY, AND DESTINY IN SALMAN RUSHDIE'S *MIDNIGHT'S CHILDREN* AND ANGELA CARTER'S *WISE CHILDREN*/ 190

Maria HOLHOȘ, Andra Gabriela HOLHOȘ, REPRESENTAREA REALITĂȚII URBALE MOSCOVITE ÎN ROMANUL *MAESTRUL ȘI MARGARETA* DE MIHAIL BULGAKOV. MAGICUL CU ROL CORECTIV/ THE REPRESENTATION OF MOSCOW URBAN REALITY IN THE NOVEL *THE MASTER AND MARGARITA* 'BY MIHAIL BULGAKOV. THE MAGIC HAVING A CORECTIVE ROL/ 213

Varia/ 241

Lucian Vasile BĂGIU, FAȚETE ALE UNOR NAUFRAGII: CIVILIZAȚIA SALVATOARE/ FACETS OF SOME WRECKS: THE SAVING CIVILIZATION/ 243

Oana Benedicta FEHER, INTERVIU/ DIALOG CU RODICA GABRIELA CHIRA, TRADUCĂTOAREA VOLUMULUI BILINGV *DESPRE OAMENI ȘI COLIVII/ DES HOMMES ET DES CAGES*/ INTERVIEW/ DIALOG WITH RODICA GABRIELA CHIRA, TRANSLATOR OF THE BILINGUAL VOLUME *DESPRE OAMENI ȘI COLIVII/ DES HOMMES ET DES CAGES*/ 271

Raluca-Denisa NICOARĂ, SCURT DEMERS COMPARATIV ASUPRA FIGURII FEMININE ÎN DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA ȘI VALERIU ANANIA/ A BRIEF COMPARATIVE APPROACH ON THE FEMALE FIGURE IN THE DRAMATURGY OF LUCIAN BLAGA AND VALERIU ANANIA/ 282

Cronici/ 299

Diana Alexandra AVRAM (ȘANDRU), THE WOMEN WHO LIVE IN CĂTĂLINA FLORINA FLORESCU'S *CORP DE TEATRU ÎN CINCI ROCHII STRĂLUCITOARE* (THEATER BODY IN FIVE SHINING GOWNS)/ 301

Cuvînt înainte

Realismul magic este un termen apărut în jurul anilor 1924 – 1925, creat de criticul de artă german Franz Roh, spre a desemna curentul postexpresionist în pictură. Artistul se referea astfel la combinații picturale în care formele realului nu se conformau realității cotidiene. Dacă suprarealismul urmărea „magicul”, căutîndu-l însă rareori în realitate, realul magic, propria noastră realitate, este întîlnit, în starea lui brută, latentă și omniprezentă, în tot ce înseamnă America Latină. Aici ciudatul este obișnuit și a fost întotdeauna astfel^[1].

Îmbinînd cotidianul imediat cu elemente fantastice, realismul magic este un gen de literatură care deschide calea spre o lume mult mai complexă decît cea pe care o cunoaștem din realitatea trăită. El nu trebuie confundat cu fantasy, cu o lume fantastică populată cu vrăjitori și magie în care ajungi prin diferite portaluri. În realismul magic acțiunea se petrece în lumea noastră, într-o realitate urbană, dar care conține și alte elemente, ce depășesc componenta reală, cotidiană. Universurile create în cadrul acestui gen conțin elementele vieții noastre de zi cu zi, este prezent într-o foarte mare măsură în familiar și cotidian, dar un familiar, un cotidian și un comun care încep să se altereze, în care intervin evenimente neobișnuite ce nu pot fi explicate prin tipare „realiste”. În felul acesta pot fi surprinse neajunsuri și aspecte sociale negative ale lumii în care trăim.

Pe lîngă Franz Roh, printre teoreticienii importanți ai genului se numără Angel Flores și Louis Leal. Astfel, pentru Franz Roh, realismul magic presupune o lume pe care o recunoaștem, dar pe care o privim cu alți ochi, un univers cu un stil propriu, în care se celebrează o nouă lume, una a obiectelor, străină de percepția curentă a

realismului. Prin diferite tehnici, lucrurile sunt înzestrate cu un sens mai profund, se dezvăluie mistere care amenință mereu liniștea sigură a obișnuitului. În noua artă a realismului magic se admiră calm magia ființei, cu toate fațetele sale, într-o tendință de reprezentare intuitivă a figurii exterioare prin cea interioară^[2].

La rîndul său, Ángel Flores, găsește în realismul magic transformarea cotidianității, a comunului, în minunat și ireal. Prin această artă a surprizelor se creează o lume în care timpul există într-un fel de fluiditate atemporală, iar irealul se întîmplă ca parte a realității. În momentul în care cititorul acceptă convenția, faptul împlinit, restul urmează firesc, logic, cu multă precizie^[3].

În sfîrșit, Luis Leal vede realismul magic în primul rînd ca pe o atitudine față de realitate, o realitate care poate fi exprimată în forme populare sau culte, în stiluri elaborate sau mai puțin elaborate, în structuri închise sau deschise. Scriitorul propune o realitate în care încearcă să descopere misteriosul din lucruri, din viață, din acțiunile eroilor. Importantă aici nu este crearea personajelor sau a lumilor imaginare, ci descoperirea relației misterioase dintre om și circumstanțele sale. Evenimentele importante nu se pot explica logic sau psihologic. În realismul magic, realitatea înconjurătoare nu este copiată ori rănită, se merge, dimpotrivă, spre surprinderea misterului ce respiră în spatele lucrurilor^[4].

Mai mult sau mai puțin conștient, realismul magic este prezent deopotrivă în basme și în majoritatea operelor expresioniste. Dintre scriitorii reprezentativi, îi amintim pe Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges, Haruki Murakami, Olga Tokarczuk, Angela Carter, Salman Rushdie, Toni Morrison, Mo Yan, Aimee Bender, Edward Swift, Eowyn Ivey, Neil Gaiman, Leslye Walton, Chloe Benjamin.

^[1] Vezi Alejo Carpentier, *The Baroque and the Marvelous Real* (1975), in *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, New York, USA, Duke University Press, 1995, pp. 102-104. <https://doi.org/10.1515/9780822397212-006>.

^[2] Franz Roh, *Magic Realism: Post-Expressionism* (1925), in *Magical Realism: Theory, History, Community*, pp. 15-32.

^[3] Ángel Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction*, in *Magical Realism: Theory, History, Community*, pp. 113-116.

^[4] Luis Leal, *Magical Realism in Spanish American Literature*, in *Magical Realism: Theory, History, Community*, pp. 119-123.

Gabriela Chiciudean

FOREWORD

Magical realism, first introduced by German art critic Franz Roh around 1924-1925, originally described a post-expressionist movement in painting, where real-world forms did not align with typical, everyday reality. While surrealism sought the “magical” without rooting it in reality, magical realism finds the mystical within the ordinary, especially prevalent in Latin American culture, where the extraordinary is part of everyday life (Carpentier, 1975, pp. 102-104).

As a literary genre, magical realism blends the familiar with the fantastical, creating worlds richer and more layered than our usual reality. Unlike fantasy, which often involves wizards and imaginary realms, magical realism is grounded in our own world, typically within urban settings where unexplainable elements and surreal events appear alongside the mundane. The worlds created within this genre contain elements of our everyday lives, deeply rooted in the familiar and the ordinary. However, this familiarity begins to shift, as unusual events intervene that cannot be explained through “realistic” patterns. This

mix allows magical realism to highlight social issues and the darker sides of human experience.

Alongside Franz Roh (1925), key theorists like Àngel Flores (1995) and Louis Leal (1967) helped shape magical realism. Roh envisioned a familiar world seen through new eyes, celebrating objects and settings that reveal deeper, mysterious meanings beneath the surface. Through various techniques, objects are infused with deeper meaning, unveiling mysteries that continually disrupt the comfortable familiarity of human everyday existence. In magical realism, this “calm magic” of existence offers glimpses into the essence of things, where the external world mirrors an inner truth.

Àngel Flores emphasized magical realism’s ability to transform the ordinary into the marvellous and the surreal, creating a world where time flows fluidly and the unreal is seamlessly integrated into reality. Once readers accept this shift in perspective, events follow naturally, forming a cohesive world where surprises feel logical.

Louis Leal viewed magical realism as an outlook on reality itself, one that expresses life’s mystery through both high and popular forms, from complex structures to simple narratives. Instead of focusing on fictional characters or fantastical worlds, Leal’s magical realism seeks to reveal the mysterious bond between people and their surroundings, often through events that defy logical or psychological explanations. Here, reality isn’t simply imitated or altered but is explored for the deeper mystery that lies just beyond the visible.

Magical realism, whether intentionally or not, also resonates in fairy tales and expressionist works. Notable authors in this genre include Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges, Haruki Murakami, Olga Tokarczuk, Angela Carter, Salman Rushdie, Toni Morrison, Mo Yan, Aimee Bender, Edward Swift, Eowyn Ivey, Neil Gaiman, Leslye Walton, and Chloe Benjamin. These writers use

magical realism to uncover the hidden layers of reality, enriching our view of the world.

References:

Carpentier, A. (1975). The baroque and the marvelous real. In L.P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 102-104). Duke University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780822397212-006>

Roh, F. (1925). *Magic realism: Post-expressionism*. In L.P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 15-32). Duke University Press.

Flores, Á. (1995). *Magical realism in Spanish American fiction*. In L.P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 113-116). Duke University Press.

Leal, L. (1995). *Magical realism in Spanish American literature*. In L.P. Zamora & W. B. Faris (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (pp. 119-123). Duke University Press.

EDITORIAL

Incursions into the Imaginary Vol. 15(2)

Incursions into the Imaginary, Vol. 15(2), presents a comprehensive exploration of magical realism through twelve studies written in Romanian, English, Spanish, and French. Organized into five thematic sections, this issue showcases magical realism's versatility across diverse languages and cultures and highlights its unique blend of reality and fantasy, making it a powerful tool for understanding both contemporary and historical narratives.

The opening section is devoted to two studies that explore the themes of time and space within the framework of magical realism. In her study *Time, Space, and Magical Realism: Salman Rushdie's East, West, and the Juxtaposition of Temporal and Spatial Landscapes*, **Corina Mariana Mitrulescu** delves into how Rushdie skilfully manipulates temporal and spatial boundaries, weaving historical periods and fragmented linearity to create layered landscapes that reveal the complexities of cultural displacement and hybridity. Through these juxtapositions, Rushdie's work explores postcolonial themes of alienation and identity within contrasting settings, from London and New York to the streets of Bombay, effectively blurring the line between reality and fantasy.

Alina Bako situates magical realism within the Balkan literary context in her work written in Romanian — *Balkan Magic Realism: A European Literary Network*. The author illustrates how the genre has been adapted to reflect regional influences, creating works that embody both national and transnational identities. Using Danilo Kiš's *Encyclopaedia of the Dead* and Ștefan Bănulescu's *Book of Metropolis* as key examples, Bako explores the emergence of a Balkan World Literature, where magical realism serves as a lens through which the complexities of Balkan culture,

history, and identity are reframed in a European literary network.

The second thematic segment examines the structural composition of narratives within the framework of magical realism. **Felix Nicolau** presents Mircea Cărtărescu's use of mythological archetypes and stylistic complexity in two of his works, focusing on themes such as the grotesque, sublime, and pathos. In his study, *Cartaresquian Mythology and Stylistics in Solenoid and Eminescu: The Chimerical Dream*, Nicolau explores how literary critics like Alex Ștefănescu and N. Manolescu have responded to these texts, creating a foundation for analysing the unique narrative style and innovative approach in Cărtărescu's writing.

Liliana Danciu contributes to this section with the paper titled *Reality and Fiction – Coordinates in the Prose of Mario Vargas Llosa*. She discusses the dual forces of reality and fiction as expressed in Vargas Llosa's portrayal of the human condition, moral norms, and social constraints. Through analyses of novels like *Eulogy of the Stepmother* and *The War of the End of the World*, Danciu highlights how Vargas Llosa's characters often grapple with the tension between individual desires and societal limitations, revealing an intersection between personal rebellion and broader cultural themes.

Maria Mureșan's contribution, *The Allohistories of Magic Realism: Franz Roh and the Magic Realist Mode*, contextualizes magic realism within a historical and theoretical framework, drawing on Hayden White's concept of narrative as shaped by tropes rather than causal progression. By tracing Franz Roh's original conception of magic realism, Mureșan explores how this genre merges the fantastical with the realistic, allowing narratives to incorporate myth, folklore, and surreal elements to reflect the phantasmagoric political realities of the 20th century.

Alina-Liana Pintican Petriș's paper, *Imaginary Ekphrasis in the Work of Pierre Michon*, shifts focus to the descriptive techniques in Michon's novels, where landscapes and portraits embody both memory and myth. Pintican Petriș explores how ekphrasis in Michon's work transcends simple description, positioning the rural and elemental as mirrors for personal and historical reflection. Through this approach, Michon brings modest, often overlooked characters to life, imbuing the narrative with a deeper sense of identity and connection to place.

The third section of this issue is devoted to studies examining markers of identity within magical realism. **Petru Ștefan Ionescu**'s paper, *At the Crossroads of the Real and the Fantastic: A Comparative Study of Identity, History, and Destiny in Salman Rushdie's Midnight's Children and Angela Carter's Wise Children*, examines how Rushdie and Carter employ magical realism to blur the boundaries between personal identity and collective history. Through a comparative analysis, Ionescu explores Rushdie's portrayal of postcolonial identity, symbolized by the "midnight's children" whose supernatural qualities mirror India's complex national identity, and Carter's use of performance and theatricality to illustrate the fluid nature of identity and social constructs.

The paper written jointly by **Maria Holhoș** and **Andra Gabriela Holhoș**, *The Representation of Moscow Urban Reality in The Master and Margarita by Mihail Bulgakov: The Magic Having a Corrective Role*, investigates the blending of supernatural and urban spaces in Bulgakov's Moscow. Their research highlights how the novel's magic elements reveal the paradoxes of modern reality, with the transitions between real and imaginary spaces underscoring the novel's syncretic character. This magical interplay allows Bulgakov to embed subtle critiques of society, using the supernatural to challenge

the reader's perception of reality and address complex social themes.

The fourth section addresses a range of diverse topics under the theme of *Varia*. **Lucian Vasile Bâgiu's** research, *Facets of Some Wrecks: The Saving Civilization*, offers a comparative analysis of salvation narratives in *Lord of the Flies*, *Friday*, or *The Other Island*, and *Foe*. Through a study of shipwrecks in these novels, the author examines how the notion of salvation within European civilization falters on deserted islands, challenging the optimistic closure of the Robinson myth and reflecting a modern crisis in consciousness and cultural ideals.

In a change of format, **Oana Benedicta Feher's** interview with Rodica Gabriela Chira, translator of the bilingual volume *Despre oameni și colivii / Des hommes et des cages*, provides insight into Chira's role as both translator and traductologist. The conversation sheds light on the challenges of translating a contemporary work that captures the psycho- and sociolinguistic atmosphere of the Covid-19 pandemic, with emphasis on how poetry, filtered through Chira's unique perspective, reflects a present-day cultural reality shaped by global events.

Raluca-Denisa Nicoară's paper, *A Brief Comparative Approach on the Female Figure in the Dramaturgy of Lucian Blaga and Valeriu Anania*, explores the mytho-symbolic portrayals of femininity in Blaga's *Master Manole* and Anania's dramatic work of the same name. Nicoară's analysis contrasts Blaga's archetype of the "angelic" feminine with Anania's "demonic" characterization, illustrating the complex roles of women as both creators and disruptors. This comparative study highlights how each playwright uses feminine figures to explore themes of sacrifice, rebellion, and transformation within the sacred-profane dichotomy.

The final section is dedicated to the review of *Corp de teatru (în cinci rochii strălucitoare)* [*Theatre Body (In Five Shining Gowns)*], the latest volume by Cătălina Florina

Florescu, a Romanian scholar and professor at Pace University in New York. Authored by **Diana Alexandra Avram (Șandru)**, this review presents Florescu as a diasporic writer who remains deeply engaged with Romanian cultural and social themes, continuing to write in her native language and bridging geographic divides to connect with her Romanian audience. This 2024 volume, her second collection of plays in Romanian, has made a strong impact on the contemporary Romanian theatre scene, featuring works that have been both nominated and awarded for their contributions to the field.

In closing, *Incursions into the Imaginary*, Vol. 15(2), brings together an admirable collection of perspectives on magical realism, each adding valuable insight into the genre's ability to engage with themes of culture, history, and identity. The works in this issue show just how versatile magical realism can be, helping us to see new layers within complex narratives and offering fresh perspectives across different languages and regions. The authors' reflective research highlights the continued relevance and adaptability of magical realism in today's world. Together, these studies enrich our appreciation of how magical realism not only unites diverse traditions but also invites us to expand our understanding of storytelling itself.

Andra-Iulia Ursa

*Despre timp și spațiu
în realismul magic*

TIME, SPACE, AND MAGICAL REALISM. SALMAN RUSHDIE'S *EAST, WEST* AND THE JUXTAPOSITION OF TEMPORAL AND SPATIAL LANDSCAPES¹

Corina Mariana MITRULESCU
"Nicolae Bălcescu" Land Forces Academy, Sibiu

E-mail: corina.mitrulescu@yahoo.com

Abstract:

Although best known for his novels, Salman Rushdie has effectively managed to contrast magical or fantastical elements in his short stories. East, West is a collection of short stories in which Salman Rushdie skilfully weaves together narratives to control time and space in novel ways by blurring the lines between reality and fantasy. The purpose of this paper is to investigate how the author, by the layering of historical periods or the disruption of concepts of linear time, is able to create complex temporal and spatial landscapes within his narratives. In order to depict displacement and hybridity, a variety of spatial contexts are juxtaposed, from the modern landscapes of London and New York to the busy streets of Bombay. As deeper realities about the human condition are revealed, the lines separating reality from the imagined are shifted. East, West presents Rushdie's postcolonial perspective and his ideas of displacement

¹ Article History: Received: 02.09.2024. Revised: 25.09.2024. Accepted: 28.09.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) Citation: MITRULESCU, C.M. (2024). TIME, SPACE, AND MAGICAL REALISM. SALMAN RUSHDIE'S *EAST, WEST* AND THE JUXTAPOSITION OF TEMPORAL AND SPATIAL LANDSCAPES. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 23-44 <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.1>.

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

and alienation through the investigation of time and space while magical realism is used as a potent technique for delving into issues relating to hybridity and cultural identity.

Keywords: cultural hybridity; *East*; *West*; magical realism; Salman Rushdie; short stories; spatial and temporal juxtaposition.

1. Introduction

This paper intends to address why time and space are crucial devices that Rushdie employs in his works. Time and space are categories that cannot be analysed individually, because they are not distinctive and, as Quayson (2020) points out, are always fully integrated into the magical realist textual apparatus that they are part of. Reading Rushdie's works from a spatial and temporal perspective is important because it helps understand marginalization, displacement, and hybridity, which have become paradigms that are frequently taken into consideration by the postcolonial critique. This paper, therefore, seeks to present some insightful observations about the spatial and temporal configuration of our modern and globalized world by discussing Rushdie's collection of short stories *East, West*.

East, West is divided into three parts which correspond to three different geographical spaces: "East", "West", and "East, West"; these coincide with locations set primarily in Western Europe (mainly England), the U.S. and India. It is interesting to note this sectional organization of the book because it is somehow surprising in the sense that the different parts are not categorized according to the traditional perception of the two spaces. While one might expect *East* to deal with more exotic spaces and fantastical events, it stands out through its realistic preoccupations; by contrast, *West* deals with

stories that are almost absurd in the unfolding of their plot. It is precisely this contrast that undermines the readers' expectations determined by a stereotyped view of the world. The East/West dichotomy is shaped by the author in terms that demonstrate the inaccuracy of the perception of a division between the two spaces.

In his 2002 lecture *Step Across this Line*, Salman Rushdie talked about borders, making one of the most significant statements on this topic; he considers that borders “insulate us against the world’s harsher realities” as they reduce us to our simplest selves but, at the same time, he equals the frontier with a “wake-up call”:

The frontier is a wake-up call. At the frontier we can't avoid the truth; the comforting layers of the quotidian, which insulate us against the world's harsher realities, are stripped away, and, wide-eyed in the harsh florescent light of the frontier's windowless halls, we see things as they are. The wake-up call of the frontier is also a call to arms . . . At the frontier our liberty is stripped away—we hope temporarily—and we enter the universe of control. Even the freest of free societies are unfree at the edge, where things and people go out and other people and things come in; where only the right things and people must go in and out. Here, at the edge, we submit to scrutiny, to inspection, to judgment. (Rushdie, 2002, p. 79)

Rushdie believes that the existence of borders and the categorization of the individuals who live within the confines of such borders are false and non-existent. Rushdie's fiction reflects the ideas expressed during his lectures at Yale University. His characters are transported to cultures that are very different from their own and they become only partially separated from their original culture. This means that every physical body that crosses a border also transports a culture that can reshape the space where that person decides to settle. Thus, fragments of the

original culture are grafted into the new landscape, leading to the creation of hybrids through juxtaposition. Rushdie's characters are shaped by the migration experience, both physically and mentally; as a result, in turn, they are able to transform the new space they inhabit in unexpected ways.

As a consequence, because Rushdie's stories subvert the prevailing colonial rhetoric that views East and West as completely separate things, *East, West* becomes a unique blend of magical realism and satire. Rather than setting the two concepts in opposition, Rushdie integrates East and West through the interconnectedness and intertextuality of the short stories included in the collection, thus complicating the essence of the East/West binary.

In *The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism* Wendy Faris notes that authors can defy rationality through magical realism as it creates two opposing systems, one represented by the real and the other by the fantastic. The key elements of this genre, as proposed by Faris, are characterized by the inclusion into reality of an 'irreducible element' that cannot be interpreted according to the established laws of the universe "as they have been formulated by modern, postenlightenment empiricism", i.e. "magical realism is a combination of realism and the fantastic in which the former predominates." (Faris, 2002, p. 102)

2. Magical realism as a tool for subverting spatial and temporal norms

Writers such as Rushdie who employ magic realist devices in their works tend to present time in a non-linear way. Magical realism challenges the nature of reality by fusing fact and fiction through the incorporation of magical events in realistic settings in order to make them justifiable. Magical realism is concerned with questions of

blending, hybridization, and change, as the traditional chronological time and space are subverted.

Rather than sticking to a single style throughout the *East, West* collection, Rushdie plays with the conventions of magical realism, using them in inconsistent ways. Not all his stories include elements of magical realism, and the collection aligns with Rushdie's idea of what should constitute the substance of a text, namely the idea that the stories should not adhere to traditional norms and should be written in different styles and tones, thereby preventing his work from conforming to the conventions of a single genre. The premise that there is more to the relationship between East and West than just an opposing binary is supported by the artistic richness of his stories which reflect the nuances of the relationship between the Orient and the Occident.

Rushdie usually uses spaces in his short stories to map the human condition. The fact that he deconstructs linear time either through fusing past, present, and future or by exposing historical events to multiple temporal interpretations cannot but change the way that space is constructed as well. Space is not seen "as an abstraction from above, but as a lived negotiation, where through one's own lived body, one interacts with space, lives space, experiences space to construct that space." (Liang, 2020, p. 118) This means that each space is created according to each individual; since many of Rushdie's characters are migrants or alienated individuals, the space they create becomes the space of the *other*, a space that spreads out somewhere outside the established social norms. There is no frontier that can ever completely separate the space of *otherness* and that of entrenched norms; as a result, there is always negotiation and hybridization that result from these intersections. Therefore, landscapes resulting from these negotiations are not fixed and are configured by the migrants' representations of that space.

According to Vivian (2014, p. 3), "One of the ways that this collective fragmentation manifests itself is through a writer's treatment of time." The short stories included in *East, West* illustrate the idea of reconstructing time and space as an attempt to recover what the characters have lost. Rushdie's narratives use temporal space as a device to investigate and convey meaning to postcolonial identities. Rushdie demonstrates that time is all-pervasive and multidimensional and that it can either inflate or compress to the point where both national and personal memories of the individuals become amalgamated.

Rushdie's short stories reveal a series of very intricate interlinks between time and space based on how social and political relations are produced. His characters struggle with the dislocation and rootlessness that they experience in a strange new space, at the same time rebelling against this repressive space and attempting to alter it to create something that would befit their own needs and purposes.

The space becomes discontinuous and fragmented, leading to a fragmentation of the individual as well. Rushdie, as a migrant himself, seems to identify with this idea, seeking to find meaning in displacement and the sense of loss; thus, he attempts to push out the boundaries of his narratives as much as he can. On the other hand, while time is perceived as something linear and homogeneous by the literary discourses that are substantiated by the Eurocentric rationale, it becomes reversible and atemporal in the literature produced by the colonized nations. De Riso explains the existence of this completely different model of the temporal axis through historical supposition; according to him, the population of Southeast Asia, in general, and India, in particular, has become aware of the "abstract time produced by the clock" only recently. In pre-colonial India, "measurable time

played a negligible role for the majority of the population” (De Riso, 2017, p. 48) as there were thirteen calendrical systems present on the Indian subcontinent at the time of the British conquest. This multitude of systems obviously led to overlapping and discontinuations, thus making it possible for writers such as Rushdie to devise stories that explore alternative times.

3. The function of non-linear time and spatial deconstruction in *The Prophet's Hair* and *At the Auction of the Ruby Slippers*

When examining Rushdie's short stories, one can easily observe that the author employs the literary device of magical realism in many of them, but in very different ways. This paper is further going to analyse *The Prophet's Hair* and *At the Auction of the Ruby Slippers*, two narrations that employ magical realism in a dissimilar manner; while the first story is set in an exotic East, the other is set in a dystopian world located in the West.

The Prophet's Hair, one of the stories included in the *East* section of the book, is a good example of a time continuum lacking any linear sense of progression. There are almost endless layers of narration in *The Prophet's Hair*: there is an original narrator who tells the story to the readers, then there is Huma who also tells Sín a story, while Sín becomes the bogeyman from Huma's childhood or the Thief of Thieves. There is also a stratified story at the end of the narrative: Hashim tells a secret to his son Atta. Then Atta tells it to the rest of the family, after which he dies.

The time of the story is ambiguous as Rushdie sets the action during winter, “early in the year 19—”. The space is more clearly defined: the ill-famed part of the city of Srinagar, where “the houses of wood and corrugated iron seemed perpetually on the verge of losing their balance.” (Rushdie, 1996, p. 31) Atta, an apparently well-off

young man, is robbed and almost beaten to death in a dark alley; his body is carried to a lake, where he is taken across the water to the embankment of a canal where he is left to his fate. He is found by a flower vendor and taken to his house where his mother and sister are waiting for him to return. Atta falls into a coma and the city's best doctors prove unable to find a cure for him. To complicate the story even more, the next night, Huma, Atta's sister, goes to the same infamous part of the city to hire a thief. The strangeness of the situation is intensified by the fact that Huma, although of exceptional beauty, is bruised all over her arm and forehead. After being taken to a "gloom-wrapped house" by an old woman, Huma is taken to what appears to be the den of the leader of the thieves. Here, she has to provide details of what she expects them to do as well as a financial settlement regarding the compensation offered for their efforts.

The story that Huma tells the thief does not cast too much light on what had actually happened. The reader finds out that her wealthy father, the moneylender Hashim, found a "small vial floating between the boat and his private quay" and, after picking the silver cylinder out of the water, he found a "silver pendant bearing a single strand of human hair." (Rushdie, 1996, p. 35) Hashim immediately knows that he is in possession of the relic of the Prophet Muhammad, which had been stolen from its shrine some time ago. Congratulating himself on this strike of luck, Hashim does not proceed to perform his civic duty and return the silver vial to the shrine but, suffering from a collector's mania, decides to keep it for himself.

From this moment on, havoc is unleashed upon the moneylender's household and gradually leads to the current situation where his children are forced to find a thief who could steal the relic and return it to its proper worshipping place.

Because he cannot bear the burden of this secret by himself, Hashim decides to confess to his only son, Atta, who swears to secrecy, does not share his father's vision though. Later that day, the servant finds Hashim sitting in the same place and horribly swollen:

His eyes bulged even more than they always had, they were red-rimmed, and his knuckles were white.

He seemed to be on the point of bursting! As though, under the influence of the misappropriated relic, he had filled up with some spectral fluid which might at any moment ooze uncontrollably from his every bodily opening.

He had to be helped to the table, and then the explosion did indeed take place. (Rushdie, 1996, p. 37)

Hashim's body does not literally explode, but instead, he starts to cascade in an unstoppable stream of "awful truths" that lead to the demolition of the fragile construction of his family's life. He turns upon his wife and children and even reveals the existence of a mistress and his disgust at his son's lack of academic ability and at his daughter's lasciviousness as she refused to cover her face whenever she went out.

From this moment on, Hashim becomes overly religious, praying five times a day and forcing his family to do the same. He sets all the family's books on fire, except for the Qur'an, and orders his family to read this book for at least two hours daily. Hashim's fits of rage extend to the members of his family as he begins to violently hit his wife and son. On refusing to wear a hijab, Huma becomes disowned by her father and is asked to leave the paternal home.

In a desperate attempt to put an end to his family ordeal, Atta steals the vial from his father's office and decides to return it to the mosque but loses it somewhere on the way. Once again, Hashim finds the relic floating

along the quay and once again he picks it up and brings it back home. It is Huma who comes up with a plan that could save them all: if the relic had been previously stolen from the mosque, then it could also be stolen from their house. And this is the reason why Atta went to the thieves' quarter in the first place, and then Huma, after her brother was beaten up.

At this point, the story takes a leap, and the action returns to the present; together with Shiekh Sín, the 'Thief of Thieves', Huma concocts a plan that is supposed to bring peace to their home once more. The Shiekh was to strike that night which granted the thief all the auspices of a successful endeavour: the sky is cloudy, and the lake capped in mist. While Atta is lying in a deep coma, Huma is waiting impatiently for the thief to perform his part of the plan. Atta wakes up from his coma for a brief moment at the exact time the thief is about to pick up the vial and starts to scream that there is a thief in the house, thus waking Hashim up, after which he drops dead. In the ensuing confusion, the moneylender does not see the thief in his room and hurries outside; as he sees a shadow approaching, he thrusts the sword he was carrying into the chest of the person; upon turning the lights on, he realizes that he had stabbed his daughter to death, and, overwhelmed by his deed, he puts an end to his life. The wife, the sole survivor of the carnage in the moneylender's house, is committed to an asylum for the insane as she is driven mad by everything that happened. In the meantime, Shiekh Sín had managed to successfully remove the relic but realizing that everything had gone wrong, he returned home carrying the silver vial with him. He is killed during a police raid and the relic is thus recovered and taken to the mosque.

Both space and time are fragmented by Rushdie in this short story. The narration juxtaposes two very different spaces: the insalubrious alleys of the ill-famed

part of the city and the beautiful large prosperous household on the shores of the lake. The ink darkness of the gutters in one part of the city clashes with the brightness of the space that the family inhabits.

The narration jumps back and forth, mixing present and past and leading the reader through a labyrinth of occurrences that end up shaping not only the future of the family but also their perpetuation and preservation, in other words, their own existence. The story starts with Hashim's children trying to hire a thief, it returns six days to the past to tell how their father came into the possession of the Prophet's hair and goes back even further to reveal how the theft of the holy relic had happened; then, it vaults into the present to conclude the story, only to reverse once more to explain, in a last act, what had come of the Shiekh's family. And this occurrence, maybe more than all the others, blows out an effluvium of magical realism. Although the action seems grounded in realism throughout the entire story, the explanation at the end is mind-blowing: the four sons of the dead Shiekh who were physically crippled and lived on the streets as beggars were miraculously cured and restored to health on the morning of their father's death, as a result of the healing powers of the Prophet's hair. Subsequently, they become very upset because they can no longer earn their living: "They were, all four of them, very properly furious, because the miracle had reduced their earning powers by 75 per cent, at the most conservative estimate; so they were ruined men." (Rushdie, 1996, p. 46)

Going beyond Faris's description of magical realism as the fusion of fantasy and reality, Rushdie incorporates magical realism into the stories of *East, West* in a number of ways that help him push the style even further toward absurdity. Reality is combined with fantastical elements and bizarre circumstances in *At the Auction of the Ruby*

Slippers, a story that is part of the *West* section of the book. It is almost immediately clear to the readers that the story represents an exaggerated departure from reality as Rushdie's dystopian tale delves into questions of identity and homelessness, while also examining the force and the menaces of fiction. The shift from reality into fiction becomes instantly apparent when the narrator starts describing the celebrities present at the sale. The consumer-driven ethos of Western culture is condemned in this story despite its futuristic setting and its plenty of fanciful, unrealistic features.

In this dystopian world, people live in confined spaces and rarely venture out into the world. The extraordinary event that determines people to get out of their bunkers is represented by the auction of some magic slippers. The first-person narrator describes a bizarre world, where most people suffer from diseases and SWAT teams are ready to intervene in case "the excitement leads to unexpected births or deaths." (Rushdie, 1996, p. 63)

There are all sorts of security systems that the programmers have developed in order to keep the magic slippers from being stolen by the memorabilia junkies; in a gesture of extreme veneration, some of them even try to kiss the transparent cage in which the slippers are kept and end up electrocuted. Even more unusual, most of those in the public are drooling so heavily at the sight of the ruby-sequined slippers that a janitor must constantly use a mop to clean the floor.

Rushdie presents the story in such a credible manner that the reader does not question the authenticity of what is being recounted. Although everything that happens is highly implausible, by employing techniques that are specific to magical realism, the author succeeds in conferring an aura of veracity to the strange occurrences in the story.

The public is vibrant; individuals who vary from quantum physicians and imaginary beings from times past to homeless tramps, smugglers, political refugees, aliens, and philosophers are all congregating towards the shrine where the slippers are on display. Nonetheless, the tramps are removed at some point by the SWAT teams who redistribute them somewhere outside the city limits, “a smoking no-man’s-land surrounded by giant advertising hoarding into which we venture no more” where wild dogs will feast on them (Rushdie, 1996, p. 65).

The space where the auction takes place seems to be enormous; it is not clearly described, but Rushdie suggests that it is very large since it allows for huge crowds to gather and admire the ruby slippers. The space is separated somehow into more sections since there seems to be a room where the slippers are exhibited and another one where a party is in full swing. The Grand Saleroom of the Auctioneers is a magical place where anything can be sold and bought, from husbands and wives to the Taj Mahal, the Alps or the Statue of Liberty, and even demons or human souls.

This Big-Brother-*esque* type of society is massively disciplined by “freelance commandos bearing battlefield nuclear weapons” (Rushdie, 1996, p. 69) and guards who only need to crack their bullwhips to make the crowds control themselves.

Rushdie gives the readers a hallucinatory explanation for why the ruby slippers are revered: they have the power to protect people from witches and sorcerers but, above all, they are able to reverse everyone to “a lost state of normalcy in which we have almost ceased to believe.” (Rushdie, 1996, p. 66)

The ruby slippers are allegedly capable of controlling both time and space since they are considered to be a kind of space machine which, according to Rushdie, is the equivalent of a time machine. Orphan

children are present at the auction as well in the hope that they will be able to travel back in time to reunite with their beloved dead parents.

The universe that Rushdie creates in this narrative is made up of a chaotic mix of times and spaces, where “Heroes step down off cinema screens and marry members of the audience.” (Rushdie, 1996, p. 68) Such an incredible situation can be elucidated quite easily; it is the “moral decay of our post-millennial culture” that has allowed a “permeation of the real world by the fictional.” (Rushdie, 1996, p. 68) But because the inhabitants of this dystopian world must deal with the reality of their resources diminishing by the day, they accept this “unrestricted migration of imaginary beings” (Rushdie, 1996, p. 68) into reality as a form of escapism.

The time continuum is frequently disrupted by digressions; the author jumps back and forth, from the present-day public events at the auction of the slippers to past personal occurrences. The flux of the chronological order of events is interrupted by a series of side stories that apparently are not related in any way to the main strand of the plot. There is a story about the narrator’s past relationship with his cousin; from this, the narration vaults to the story of a dying astronaut stranded on Mars because of the cancellation of funds dedicated to space programmes, then it bounces back to the present. We are told that the narrator had decided to buy the slippers at all costs to offer them to his cousin in a desperate attempt to win her back. The story is pushed back again as the narrator remembers another auction that he participated in. We are once again brought into the present to witness the denouement of this strange story. As the narrator is desperately bidding for the slippers, he has a moment of epiphany during which he experiences something very similar to what one would call a “wake to reality”. He realizes that it was lust that had pushed him to bid; he is

now detached from the feelings of yearning for his cousin and decides to retire from the auction.

4. Identity and cultural hybridity: *Good Advice Is Rarer than Rubies* and *Chekov and Zulu*

Good Advice Is Rarer than Rubies, included in the *East* section of the book, tells the story of Miss Rehana, a young Indian woman who goes to the British Consulate to get a visa. Due to an arrangement made by her parents when she was nine years old, she found herself betrothed to a much older man. Mustafa Dar, twenty-one years her senior, lives in Bradford, England, and Rehana is supposed to get her visa in order to emigrate to England to be with her future husband, even though she hardly knows him. They have occasional phone conversations and she complains that, even though she has a photo of him, he is a stranger, “Even his voice, I do not recognize it on the phone.” (Rushdie, 1996, p. 18) When she arrives at the Consulate, she is approached by Muhammad Ali, a charlatan who earns his living by offering his advice to ignorant applicants and charging them in exchange for the false promise that he will help them get the passport. He is so taken by Rehana’s beauty that he is willing to help her without any compensation in return. He gives her some advice regarding how she ought to respond to the *sahibs*’ queries. During the interview, Rehana does exactly the opposite of what she had been advised which results in her application being rejected. From the conversation that ensues with Muhammad Ali after she had been turned down, one may assume that Miss Rehana purposefully answered the questions wrong as she did not want to move to a country that Muhammad dubs as “a great nation full of the coldest fish in the world” (Rushdie, 1996, p. 14) where she would feel uprooted and displaced. Instead, she chooses to remain in India where she can pursue her career as an *ayah* and grow as an individual.

The action takes place at the British Consulate in India, which is a hybrid space since it is theoretically located on British territory where the British government still retains control, even though it is in India. England is discussed but never really described, therefore the country continues to be more of an illusive idea than a tangible vision.

Although under British control, the Consulate does not seem British at all when it comes to the habits of the officers in service there. When Miss Rehana wants to know when she will be allowed in, the guard answers in an elusive manner: “Half an hour... Maybe two hours. Who knows. The sahibs are eating their breakfast.” (Rushdie, 1996, p. 12) Apparently, in India, time flows differently than in England; there is no fixed timetable for the appointments, and everything is done according to the whims of the *sahibs*.

The gates, the guard in his khaki uniform and cockaded turban, and the idea that the *sahibs* inside the Consulate had the power to decide the course of someone’s life offer the image of a stern and grim space. In contrast, the space that unfolds outside this faint imitation of England on Indian territory, although dusty, is full of life and colour; the shanty-town is shabby-looking, but the buses are “brightly painted in multicoloured arabesques” and “green and gold letters” (Rushdie, 1996, p. 12) and the people variegated (day labourers, hawkers, people selling medicine).

Before entering the Consulate or in Muhammad Ali’s words “a worse place than any police station” (Rushdie, 1996, p. 14), Rehana sits at the crook’s desk and lets him check her application form. This seems like a ludicrous rehearsal of the real interview with the English *sahibs*; placed outside, on the side of the dusty road, where other charlatans had also installed their workspaces, the whole scene seems surreal. And, to make

it even more bizarre, Rushdie decides to have Rehana eat some chilli-pakorras wrapped in a newspaper.

These two completely different spaces both become juxtaposed and clash as the charlatans in the shanty-town try to imitate the interview of the *sahibs*, while the *sahibs*, although British, have borrowed the habits of the locals and their complete lack of time consciousness. These two hybridized spaces are separated by both visible and invisible borders; the shanty-town is separated from the Consulate by a dusty compound where the “Tuesday women” are impatiently waiting to be admitted to the visa interview. The whole story is constructed so as to suggest that the intersection of the two worlds would lead to displacement and loss of identity. By deliberately supplying the wrong answers to the immigration officials, Miss Rehana becomes the symbol of the independent woman who defies traditional norms, but who also wants to maintain her authenticity and her cultural heritage.

Chekov and Zulu is a story included in the *East, West* section and it takes its title after two characters in the series *Star Trek* (Zulu being a corruption of Sulu). They are both Sikhs who have been working at India House in England, but Zulu has now disappeared, so Chekov arrives from Delhi to Wembley to find out more information. The characters’ connection with *Star Trek* is completely fake as neither of them has ever seen one episode of the series, “The whole thing was just a legend wafting its way from the US and UK to our lovely hill-station of Dehra Dun”, comments Chekov at some point. (Rushdie, 1996, p. 110)

The action is set in 1984, an onerous year in Indian history marked by the assassination of Indira Gandhi by her own Sikh security guards, which led to violent attacks against the Sikhs. Coincidence or not, Zulu has disappeared without a trace since the assassination and many at the headquarters believe that he was somehow involved with the culprits. Chekov remembers the time they spent together in

England and the fact that, after a period when Zulu had embraced modernity and wore his hair cut, he had reverted to tradition. In one of their conversations Chekov calls Zulu's attention to the fact that India was robbed of all its treasures by the colonists but, being diplomats, they "must never draw attention to such facts; but facts, nevertheless, they remain." (Rushdie, 1996, p. 104) Chekov also points out that "With my natural radicalism I should not have been a diplomat. I should have been a terrorist." (Rushdie, 1996, p. 105)

Later in the story, we find out that Zulu was sent on a mission code-named *Operation Star Trek* to infiltrate the Sikh extremist group thought to be responsible for Indira Gandhi's assassination, which is referred to as *the Klingons*. The chronological order of events is mixed up and the narration alternates between past and present; we are told that Zulu is acting undercover in a secret mission, the author introduces a flashback story about a past dinner party that Chekov hosted where the guests discussed mainly business and not politics. But, over brandy, Chekov ventured in making a gloomy remark: "England has always been a breeding ground for our revolutionists . . . Now that England's status has declined, I suppose it is logical that the quality of the revolutionists she breeds has likewise fallen." (Rushdie, 1996, p. 108)

Three months pass and Zulu makes contact with his wife; he telephones and urges her to pass a message to Chekov to *beam* him *up* because the Klingons "may be smelling things." (Rushdie, 1996, p. 111) When Chekov finally recovers Zulu, the latter is excited to have successfully accomplished his mission and he produces a list of names, which he hands to Chekov, after which he announces his resignation.

In the end, Zulu settles in Bombay where he becomes a successful security business owner, while Chekov continues to advance in his career. The shift from realism to magic comes in the final paragraphs of the story

when Chekov ends up dead in a terrorist attack against Rajiv Gandhi, whom he was accompanying during an election campaign. The narration ends with a description of the Starship *Enterprise* where Chekov finds himself beamed up. The *Enterprise* is eventually destroyed by a Klingon warship.

The magical realism in this story resides in the fact that Chekov and Zulu are not in any way related to the characters in the series; unlike the movie characters who are secondary to the plot, Rushdie's are centrally important characters. They are both of Indian origin although they need to reside in England because of their work. There is a very unlikely and farfetched feeling about the whole story, as the main characters are Indian spies working in England and all their nicknames and operations bear secret codenames related to the *Star Trek* series. *Chekov and Zulu* depicts how globalization can lead to the manipulation and appropriation of cultural norms rather than the consolidation of cultures into a single capitalist society.

5. Conclusion

Salman Rushdie uses magical realism in the short stories included in the *East, West* collection as an essential literary device for postcolonial critique. His short stories challenge dominant colonial narratives, reconfiguring the conceptualization of time and space. Magical realism allows Rushdie to collapse the borders between reality and fantasy, thus configuring a narrative space that intertwines multiple histories and favours the simultaneous coexistence of various perspectives and truths. The linear, rationalist conceptions of time and space specific to colonial discourse are undermined, resulting in the disjointed and complex experiences that characterize postcolonial individuals and highlighting the fragmented and layered postcolonial identity. Through the non-linear and fluid representation of time and space, Rushdie constructs narratives where time is

cyclical and interwoven with the magical, thus allowing for a multitude of perspectives and histories to emerge.

In *East, West* Rushdie succeeds in embedding the magical realist elements in the fabric of the everyday life of his characters. This narrative technique allows the author to challenge Western rationalism and its claim to universal truth, proposing instead that reality is subjective, culturally contingent, and open to reinterpretation. The short stories examined in this paper reclaim space and time as both dynamic and contested territories that reflect the realities of a complex and oftentimes paradoxical postcolonial existence. Rushdie's collection of short stories redefines space and time in ways that withstand colonial domination and embrace the plurality of the postcolonial experience.

Rushdie's use of time juxtaposition and discontinuity as a magical realist technique enriches the narrative complexity and depth of his work. His blending of reality and fantastical elements challenges the conventional boundaries of both time and space, allowing readers to explore a series of topics related to displacement and hybridity in an interconnected tapestry of events. Ultimately, Rushdie's innovative storytelling invites a deeper contemplation of the multifaceted nature of reality, making his contributions to contemporary literature both significant and enduring.

References:

Brigg, P. (1994). Salman Rushdie's Novels: The Disorder in the Fantastic Order. In M.D. Fletcher (ed.), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, pp. 173-185

De Riso, G. (2017). Untimely Transitions: Cross-talk and Spatio-temporal Interferences in Salman Rushdie's Early Novels. In *Transnational Subjects: Cultural and Literary Encounters*, pp. 46-59.

Faris, W. (2002). The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism. Janus Head, pp. 101-119, web. Available at: janushead.org/wp-content/uploads/2020/07/faris.pdf [Accessed July 22nd, 2024].

Fletcher, M.D. (ed.). (1994). *Reading Rushdie. Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Series: Cross/Cultures, Vol. 16, Brill.

Hidalgo Varo, C. (2021). Hybridization, Third Space and Language in Salman Rushdie's Short Story *The Courter*. In *Gaudeamus- Journal of the Association of Young Researchers of Anglophone Studies*, 1 (Summer 2021), pp. 41-58.

Liang, Y. (2020). The Spatial Imperative: The Need to Read Space in Salman Rushdie's Novels. In *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 43(3), pp. 117-129.

Quayson, A. (2020). Space, Time and Magical Realism. In Warnes, C., Sasser, C.A. (Eds.). *Magical Realism and Literature. Cambridge Critical Concepts*. Cambridge University Press, pp. 80-98.

Rushdie, S. (1996). *East, West*. New York: Vintage Ebooks.

Rushdie, S. (2002). *Step Across This Line. The Tanner Lectures on Human Values*. Yale University, February 25 and 26, 2022. Available at: https://tannerlectures.utah.edu/resources/documents/a-to-z/r/rushdie_2002.pdf [Accessed June 15th, 2024].

Sofo, G. (2016). The politics of displacement in Indian English Fiction: Kipling's *The Man Who Would Be King*, Rushdie's *East, West* and Desai's *Fasting, Feasting*. In *Commonwealth Essays and Studies*, 38(2), pp. 29-37.

Suhasini, V. (2008). Re-imagined Chaos and Order in Salman Rushdie's *The Ground Beneath Her Feet*. In *Ordre et Chaos*, 12, *Epure*, pp. 253-266.

Vivian, A.D., (2014). Temporal Spaces in García Márquez's, Salih's, and Rushdie's Novels. In *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 16 (3), pp. 2-9.
<https://doi.org/10.7771/1481-4374.2101>

~~~~~  
**Corina MITRULESCU** is an Assistant Professor of English at the Land Forces Academy of Sibiu, Faculty of Military Sciences, the Department of Applied Social Sciences and Humanities. She holds a doctoral degree in Philology from the University of Alba Iulia, a master's degree in European studies, and a B.A. in History and English Literature. She is a member of *Speculum* Center for the Study of the Imaginary, at the University of Alba Iulia, Romania, and of the *Romanian Associations for American Studies*. She is a Fulbright alumna, and her research interests include modernist literature, gender studies, historical fiction, military discourse and terminology, and media literacy. She authored three books: *Politics and Poetics of Gender in the early 20<sup>th</sup> Century: Case Studies in Romania and the UK* (Berlin: Peter Lang Publishing House, 2022), *Using Story-Telling to Teach English* (Craiova: SITECH, 2022), *American History* (Sibiu: Editura Academiei Forțelor Terestre, 2024) and two workbooks for students: *An Outline of American History: People and Events, Past and Present* (Sibiu: Editura Academiei Forțelor Terestre, 2023), *An Introduction to American Culture* (Sibiu: Editura Academiei Forțelor Terestre, 2023). Her work also includes translations from English into Romanian: *Păcatele familiei Borgia* (Sarah Bower, *Sins of the House of Borgia*, Bucharest: Nemira, 2013) and *Pretorianul* (Simon Scarrow, *Praetorian*, Bucharest: Nemira, 2014).

# REALISMUL MAGIC BALCANIC: O REȚEA LITERARĂ EUROPEANĂ<sup>1</sup>

## BALKAN MAGICAL REALISM: A EUROPEAN LITERARY NETWORK

**Alina BAKO<sup>2</sup>**

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu/ “Lucian Blaga”  
University of Sibiu

E-mail: [alina.bako@ulbsibiu.ro](mailto:alina.bako@ulbsibiu.ro)

### **Abstract:**

*The present discussion focuses on a reconfiguration influenced by regional space, incorporating concepts such as ‘magical realism.’ Various narrative forms that fulfill specific criteria have been analyzed to elucidate the framing of fiction under the encompassing paradigm of this perspective. Our thesis posits that magical realism has become indigenized within the Balkan context, resulting in fiction that carries distinct national and transnational implications. A particularly relevant example used to illustrate the viability of Balkan World Literature is Danilo Kiš’s work, specifically Encyclopaedia of the Dead, alongside Ștefan Bănulescu’s Book of Metopolis, which collectively provide a comprehensive analysis of the Balkan literary tradition. This exploration begins with an interregional and transnational*

---

<sup>1</sup> Article History: Received: 05.08.2024. Revised: 09.09.2024. Accepted: 12.09.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: BAKO, A. (2024). REALISMUL MAGIC BALCANIC: O REȚEA LITERARĂ EUROPEANĂ. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 45-69, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.2>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article

<sup>2</sup> <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=36542093600>

*dialogue that yields significant transformations in analytical domains such as “magical realism”.*

*Keywords:* magical realism; Balkan World Literature; Cultural Indigenization; Transnational Literature.

*Cuvinte cheie:* realism magic; literatura balcanică în literatura mondială; autohtonizare culturală; literatura transnațională.

„Când un neadevăr este rostit cu neostorie, lumea începe să îi dea crezare” (Kis, 1996, p. 17)

„Unde toată lumea minte, nimeni nu mai minte, unde totul e minciună, nimic nu mai e minciună” (Kis, 1996, p. 19)

Studiul de față își propune drept mize, încă de la început, trasarea unui cadru pentru o posibilă definiție a literaturii balcanice ca literatură mondială, dar și identificarea în cadrul ei a unui filon specific, acela al realismului magic balcanic. Deși propunerea noastră pare extrem de complicată, pentru a fi restrânsă în câteva pagini, scopul prim este acela de a oferi un punct de plecare în dezvoltarea conceptelor. Provocarea temei este legată de răspunsul la întrebarea dacă realismul magic balcanic devine o formă prin care putem demonstra faptul că prin astfel de texte se exprimă o perspectivă non-eurocentrică, în care ipostazele vin din zona celui dominat, expresie a tradițiilor culturale ale zonei, o formă de cunoaștere, dar și de revoltă și subversiune.

O primă definiție<sup>3</sup> este dată într-un articol din 2023 de David Damrosch, elementele esențiale ale acesteia fiind

---

<sup>3</sup>„Balkan world literature can be thought of as a combination of several elements, each of which can be found individually elsewhere, but which are uniquely combined in the Balkans at the intersection of distinctive

procesul de „combinare”, amalgamarea care duce la o sinteză specifică, determinată de factorii pe care cercetătorul îi enumeră: „geografie, limbă, istorie, religie și politică imperială și națională”. Până aici, definiția pare a se confunda cu ceea ce știam despre balcanismul literar românesc, așa cum a fost teoretizat de Mircea Muthu etc., însă integrarea în paradigma WL se face din perspectiva intersecțiilor mai multor puteri imperiale care au impregnat spațiul respectiv de eterogenitate. Termenul „combinare” trimite pe de o parte la „creolizare”<sup>4</sup>, în sensul mixturii moștenirii culturale, dar și la ceea ce Alejo Carpentier numea „mestizaje”<sup>5</sup>, adică un amestec cultural și rasial.

Literatura a ajuns în Balcani prin mai mulți vectori imperiali, în mod foarte diferit față de un singur centru cultural-politic de tipul celui cu care scriitorii periferici din alte părți s-au confruntat adesea. James Joyce a crescut la periferia Imperiului Britanic, în timp ce pentru Orhan Pamuk centrul sistemului literar mondial era Parisul, unde tatăl său a trăit de tânăr și a încercat să devină scriitor; colecția prețioasă a tatălui său de volume Gallimard era piesa de bază a bibliotecii sale din Istanbul. În contrast, în ultimele două secole, Balcanii au fost la

---

determinants of geography, language, history, religion, and imperial and national politics” scrie Damrosch în *Epic traditions in Balkan world literature* din Neohelicon, disponibil pe <https://doi.org/10.1007/s11059-023-00716-7>, accesat la 12.06.2024.

<sup>4</sup> Vezi și cartea Manuelei Boatăc și Ancăi Pârvolescu, *Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor*.

<sup>5</sup> „And why is Latin America the chosen territory of the baroque? Because all symbiosis, all mestizaje, engenders the baroque. The American baroque develops along with the criollo culture, with the meaning of criollo, with the self-awareness of the American man...; the awareness of being Other, of being new, of being symbiotic, of being a criollo”. (Carpentier, 1995b, p. 100).

intersecția a trei imperii diferite.<sup>6</sup> (Damrosch, 2023b, p. 2)

Aceeași ipostază a *diferenței* o reține cercetătorul american și în momentul în care discută eseuul lui Kundera, observând că „problematicile politicilor culturale Est/Vest sunt pe deplin vizibile în relațiile dintre Europa Occidentală și Orientul European pe care îl descrie ca pe o „lume complet diferită, lumea Estului European” (Damrosch, 2023b, p. 445), relație pe care o identificăm și în periferocentrismul lui Marko Juvan prin care „culturile periferice își negociază un tip de cosmopolitism cu fundamente locale” (Damrosch, 2023b, p. 347). Este oare BWL (pentru a folosi abrevierea *Balkan World Literature*) o formă a cosmopolitismului? O modalitate prin care tradițiile epice locale sunt integrate circuitului mondial al literaturii? Răspunsul vine doar din aducerea în discuție a produselor literare ale spațiilor avute în vedere, a componentei inter-imperiale multiple, exercitate în spațiul balcanic. Culturile locale devin elementul major în definirea conceptului și împing analiza spre realismul magic, cel care propune o ipostază subversivă a unei lumi încorsetate (să nu uităm că, simplu spus, mai multe definiții sunt tributare spațiului sud american, supus unor regimuri dictatoriale cunoscute).

M. Muthu identifica o dublă periferialitate sud-estică, o periferie a periferiei, pe care o lega de condițiile

---

<sup>6</sup> „Literature reached the Balkans along several different imperial vectors, very differently from a singular cultural-political center of the sort that peripheral writers elsewhere have often experienced. James Joyce grew up at the periphery of the British Empire, while for Orhan Pamuk the center of the world literary system was Paris, where his father had lived as a young man and had tried to become a writer; his father’s treasured collection of Gallimard volumes was the centerpiece of his library in Istanbul. By contrast, over the past two centuries the Balkans have been at the crossroads of three different empires” scrie Damrosch în *Neohelicon* (Epic traditions in Balkan world literature, disponibil pe <https://doi.org/10.1007/s11059-023-00716-7>, accesat la 12.06.2024)

istorice pe care le-a traversat zona<sup>7</sup>. Explicațiile pe care le dă criticul sunt menite să identifice, de fapt, trăsăturile unei literaturi a Balcanilor, modelate de „limbile de circulație restrânsă”, „rezistența modelelor etnografice, de sursă creștină”, „cultul pentru oralitate” (Muthu, 2021, p. 442). Într-adevăr, circulația modelelor literare este dată de lipsa unor traduceri care ar fi mărit accesul la matricele narative existente în spațiul despre care discutăm, aspect care însă le-a adăugat, ceva mai târziu, aspectul exotic, cel care a revigorat literatura europeană, la un moment dat. Constatăm și impunerea unor motive creștine care evoluează ca o modalitate de subversiune, ținând cont de dominația unor religii aparținând puterilor imperiale din zonă. Mixajul dintre diferitele figuri din panopia celor religioase este un element constant și ușor de urmărit în tradiția balcanică. Iar cântecele, poemele epice și baladele sunt forme care au subzistat în toată regiunea de mai multă vreme, imprimând un specific ce duce la o identitate balcanică. Lor li se adaugă modelele culturale și, implicit, literare, diferite provenind din cele trei imperii, care au determinat o hibridizare cu cele locale. Produsul literar care s-a născut a conținut, așadar, un conglomerat

---

7 „ Sud-Estul, ca obiect de dispută a cel puțin trei centre de putere, începând cu perioada postbizantină sau premodernă, și-a manifestat centrifugalismul doar ca modalitate de rezistență/supraviețuire și mai puțin ca tentativă de a se substitui centrelor respective, precum în Europa Centrală, unde Praga concura, virtual cel puțin, Viena; unde Bratislava își manifesta disidența de Budapesta, Budapesta de Viena ș.a.m.d. În sud-estul adiabatic și, în plus, cu un singur Centru impus prin forță (Istanbulul), a proliferat, în schimb, naționalismul odată cu cristalizarea statelor naționale, raportul dintre stat, națiune și etnie nefinalizându-se în soluții adecvate. Cauza internă (dubla periferialitate) este instrumentată și aluvionată de o întregă strategie occidentală-centrică, continuând cu târgul de la Yalta (unde a fost salvată doar Grecia), apoi, după anii '90 cu resuscitarea ideii de Europă Centrală și cu Tratatul de la Vișegrad, în perspectiva căruia Balcanii redevin o alteritate absolută, împreună cu Rusia ori independent de aceasta. Este, ca s-o parafrazăm pe Maria Todorova, un caz tipic în care politicul creează o geografie” (Muthu, 2021, p. 442)

de factori, ceea ce a dus la o individualizare a literaturii balcanice în cadrul literaturii mondiale.

Această „marginalitate exotică”<sup>8</sup> (Muthu, 2021, p. 443) constituie, așadar, un punct de inserție în rețeaua globală a unei literaturi care nu mai e doar rodul unui filon național, ci al unuia regional. Cu atât mai solidă este validitatea definiției, cu cât realismul magic balcanic, despre care vom discuta mai pe larg, este construit prin aducerea în aceeași matcă a unor formule narative care, chiar dacă la origini definesc un spațiu național, demonstrează, ulterior, că avem de-a face cu o circulație regională, mult extinsă dincolo de granițele convenționale.

### **Realismul magic în Balcani: două condiții fundamentale**

A discuta despre „realism magic balcanic” impune, încă de la început, o lărgire a sferei de analiză, o abordare în sensul internaționalizării conceptului și transnaționalizare pornind de la modelul sud-american, cu care definițiile inițiale erau în acord. Direcția pe care o propunem este legată nu de diluarea lui, de o pierdere a puterii de generare a narațiunii, ci de transformare într-o formulă de creație, recunoscutibilă și în alte culturi, neexistând neapărat un contact cu spațiul literar original. Maggie Ann Bowers explică unele critici aduse folosirii conceptului de „realism magic”: „Realismul magic este adesea criticat pentru că se bazează pe un punct de vedere european care presupune că magia și iraționalul aparțin culturilor indigene și non-europene, în timp ce raționalitatea și un simț adevărat al realității aparțin unei perspective europene.”<sup>9</sup>(2005, p. 80). Acesteia i se adaugă

---

<sup>8</sup> Vezi și articolul despre telescopare și exotism: Alina Bako, „A Romanian Vision of World Literature: Between Telescoping and Exoticism”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, 2023, Vol 9, Issue 1, pp. 248-265.

<sup>9</sup> Magical realism is often criticized for relying on a European viewpoint that assumes that magic and the irrational belong to indigenous and non-



observația conform căreia utilizarea unei astfel de tehnici se înscrie într-o formă artificială, folosită doar pentru efecte narrative și fără a fi produsul unui spațiu cultural, menită să scoată la iveală, având ca sursă tradiția, astfel de ipostaze.

S-au discutat rădăcinile și raportările realismului magic din diferite perspective, cu inferențe din mai multe câmpuri de analiză (de la originile conceptului lui Franz Roh, până la observații de pre și post realism magic). De altfel, realismul magic epistemic propus de Roberto González Echevarría depășește sursele originare de inspirație, neexistând o suprapunere totală cu acel context cultural, ci extrăgându-și esența din cunoaștere, spre deosebire de realismul magic ontologic, care propunere o asociere cu tradițiile descrise în narațiune, o raportare asumată la credințele spațiului cultural descris. Bowers lămurește felul în care ne putem raporta la anumiți scriitori consacrați:

Cu toate acestea, dacă dorim să îi identificăm pe acei scriitori al căror realism magic provine mai ales din credințele propriului lor context cultural, constatăm că realismul magic ontologic a devenit, de fapt, forma cea mai comună și cea mai recunoscută de realism magic. La scriitori precum García Márquez, Rushdie, Morrison și Okri toate elementele de realism magic provin din mitologia, credințele culturale și folclorul contextului cultural în care se desfășoară ficțiunea – spațiu cultural care este și al lor. (Bowers, 2005, p. 8)<sup>10</sup>

---

European cultures, whereas rationality and a true sense of reality belong to a European perspective.

<sup>10</sup> „However, if we are to identify those writers whose magical realism originates predominantly from the beliefs of their own cultural context, we find that ontological magical realism, in fact, has become the most common and most recognized form of magical realism. Writers such as García Márquez, Rushdie, Morrison and Okri all derive the magical realist elements of their texts from the mythology, cultural beliefs and folklore of the cultural

Iată, aşadar, primul element definitoriu pentru realismul magic, o legătură indisolubilă cu un context cultural, impregnat de tradiții și credințe. Balcanismul reprezintă o astfel de unitate culturală, care conține un spațiu în care poemele epice au circulat și au construit o rețea de teme și motive integrate. În zona balcanică au existat teme, legende, mituri care au construit o rețea de semnificații, una puternică și originală, prin coeziunea pe care a propus-o, din perspectiva recognoscibilității surselor arhetipale. Scriam în altă parte despre circulația motivului Sânzienelor, ființe magice, în spațiul balcanic ori despre mitul constructorului regăsit în culturile popoarelor din zonă.

Cel de-al doilea element care definește sfera realismului magic balcanic este reprezentat de intersecția influenței mai multor imperii, ce au definit istoric, social, politic, economic și chiar religios spațiul din partea de est, sud-est și sud a Europei, numit convențional Peninsula Balcanică. Într-un cunoscut articol *Magic Realism as post-colonial discourse*, Stephen Slemon observă în structura conceptului de „realism magic” trei elemente postcoloniale:

Primul aspect implică reprezentarea unui anumit tip de *regionalism* transcendent sau transformațional, astfel încât *locul* textului, deși descris în termeni familiari și locali, devine o metonimie a culturii postcoloniale în ansamblul ei. Al doilea aspect este *comprimarea istoriei*, astfel încât schema temporală a narațiunii conține în mod metaforic procesul îndelungat al colonizării și consecințele acesteia. Iar al treilea implică evidențierea *tematică* a acelorași goluri, absențe și

---

context in which their fiction is set—which is also their own.” (Bowers, 2005, p. 88)

tăceri produse de întâlnirea colonială și reflectate în limbajul disjunctiv al narațiunii textului. La acest al treilea nivel, textele realist-magice tind să prezinte o preocupare pentru imagini atât ale periferiilor, cât și ale centrelor, și să lucreze pentru a destabiliza fixitatea acestora. (1988, p. 14)<sup>11</sup>

Observăm, așadar, dacă transpunem la situația Balcanilor, că realismul magic balcanic prezintă o viziune din perspectiva populației colonizate, acel *regionalism* fiind definitoriu pentru observarea sublimării elementelor tradiționale, aparținând membrilor comunităților din locurile respective cu cele ale puterilor care cuceresc teritoriile. Procesul colonizării este văzut cu toate elementele sale componente, cu raporturile de putere dinspre centru spre periferie și invers. Implicarea în modelul narativ a personajelor ce definesc puterea imperială, dar și a celor ce reprezintă ipostaza populației colonizate naște o viziune construită pe realitatea unei regiuni individualizate în Europa.

Aceste două trăsături, pe de o parte raportarea la tradițiile și credințele autohtone balcanice, iar pe de altă parte procesul colonizării se asociază realismului magic. În definiția sa clasică, construită lămuritor de Rodica Grigore: „faptele nu au o explicație logică sau psihologică. Realismul magic nu încearcă să imite realitatea înconjurătoare sau să o distorsioneze, ci să cuprindă misterul care se află în spatele lucrurilor” (2015, p. 31). Și

---

<sup>11</sup> The first involves the representation of a kind of transcendent or transformational regionalism so that the site of the text, though described in familiar and local terms, becomes a metonymy of the post-colonial culture as a whole. The second is the foreshortening of history so that the time scheme of the novel metaphorically contains the long process of colonization and its aftermath. And the third involves the thematic foregrounding of those gaps, absences, and silences produced by the colonial encounter and reflected in the text's disjunctive language of narration. On this third level, the magic realist texts tend to display a preoccupation with images of both borders and centres, and to work toward destabilizing their fixity.

adaugă faptul că poate fi definit „drept un model narativ care *dizolvă* sau elimină opoziția consacrată dintre rațional și irațional” și se caracterizează prin „tentativa manifestă de recreare a realului într-o formă care nu este legată neapărat de reprezentare, dar care se diferențiază de fantastic cu care împărtășește distorsionarea logicii obiective printr-o mimare a realului care pretinde ancorarea în concret”. (2015, p. 31)

În viziunea noastră, realismul magic balcanic propune un scenariu narativ complex, în care domină punctul de vedere ontologic, raportarea la tradiții și credințe locale făcându-se dintr-o perspectivă a relațiilor de putere, generate de influența celor trei puteri imperiale care au stăpânit peninsula. Modelarea realității în funcție de imaginarul local și ruperea, ce pare firească, de spațiul ordonat logic, sunt sublimate într-o construcție narativă în care elementul esențial este violentarea orizontului de așteptare al cititorului și includerea magicului ca stare de fapt.

### **Balcanii: stranietatea necunoscutului. Apariții**

Danilo Kiš propune un astfel de model narativ al realismului magic balcanic, creionând un spațiu care se află la întretăierea unor puteri imperiale, dar în care locuiesc diferite comunități etnice. Lidija Čolević discută realismul magic sârbesc din perspectiva unor scriitori precum Miodrag Bulatović, Danilo Kiš, Borislav Pekić ori Milorad Pavić și a două componente: pe de o parte „exploatarea moștenirii bizantine” ce determină un soi de exotism al narațiunii și pe de altă parte „primitivismul balcanic” văzut ca o formă de revigorare a prozei europene<sup>12</sup>. În acest context, vom identifica această intersecție între definiția realismului magic și altoirea pe

---

<sup>12</sup> Vezi studiul *Fantasticul și realismul magic în literatura sârbă (post)modernistă* de Lidija Čolević pentru detalii privind tematica.

tulpina acestuia a unor elemente tradiționale din spațiul balcanic. În mod tradițional, Peninsula Balcanică denumește teritoriile cuprinse între Marea Mediterană, Marea Egee, Marea Neagră și Marea Adriatică, cuprinzând state precum Serbia, Muntenegru, Bosnia și Herțegovina, Croația, Slovenia, Bulgaria, Albania, Grecia, România și Turcia (cel puțin o parte a ei). A discuta despre realismul magic balcanic implică, așadar, și o componentă geografică ce vom observa că duce la aderențe între literaturi, dar și la elemente comune. Chiar dacă ne vom opri doar asupra câtorva exemple, vom constata funcționalitatea unei astfel de paradigme, în care putem integra, drept puncte nodale, realismul magic din *Palatul viselor* al lui Ismail Kadare, romanul croatului Ivo Andrić *Podul din Drina* (1945) care discută inclusiv o perspectivă postcolonială, privind Bosnia și Herțegovina, în cadrul Imperiului Austro-Ungar, memoria miturilor grecești, precum *Tristețea metafizică* a bulgarului Gheorghe Gospodinov, epoca fanariotă exploatată de romanele românești ale Doinei Ruști ori volutele magistrale din *Theodoros* scris de Mircea Cărtărescu, proza grecească a lui Vassilis Vassilikos, *and dreams are dreams*<sup>13</sup> ori generația lui Ștefan Bănuțescu, Mircea Ciobanu, George

---

<sup>13</sup> „Balkan, Ottoman, Palestinian dreams, Holocaust dreams; fragments of dreams that go off in your sleep like fireworks and others that go whistling by but never explode; you can buy dreams that have been cleared through customs or you can buy dreams on the black market; dreams of oil wells; petrochemical dreams, either from Europe or from colonies that have become independent; dreams of the enslaved, dreams of the free, dreams of slaves, and of Slavs and Albanians; dreams of exiles and of homecomings; migratory dreams; carbohydrate dreams that make you either lose or put on weight; drunken dreams like boats, dreams stoned on anything from Lebanese hash to opium, that is to say dreams of an artificial paradise, dreams brought on by shooting heroin, that lead you little by little to death; snapshot, Kodachrome, caffeinated or decaf; detoxified dreams; rococo, baroque, Etruscan dreams” (disponibil pe <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/books/chap1/anddream.htm>, accesat la 10.08.2024);

Bălăiță sau Sorin Titel (cel care l-a și tradus primul în română pe Danilo Kis cu *Criptă pentru Boris Davidovič*<sup>14</sup>).

*Enciclopedia morților* scrisă de Danilo Kiš apare în 1983 și propune ipostaze construite cu formula realismului magic balcanic având tema esențială a morții drept idee directe, fie că e vorba despre moartea în numele credinței, moartea violentă, moartea în revoluție sau moartea spirituală. Modelele livrești mărturisite sunt diverse precum literatura lui Jorge Luis Borges, James Joyce, Bruno Schulz, Vladimir Nabokov, Ivo Andrić sau Miroslav Krleža.

În *Oglinda necunoscutului*, una dintre povestirile din volum, este realizat un portret al personajului principal, astfel: „Caii știau drumul pentru că trăgeau deseori la șareta asta (așa o să-I spunem) pe direcția Arad-Seghedin și invers, fiindcă domnul Brener făcea drumul ăsta măcar o dată pe lună pentru negoț, fie la Arad, fie la Mako, Timișoara, Kecskemet, Subotica, Novi Sad și chiar la Budapesta – cu șareta. (...) La ce se gândea un târgoveț evreu din Europa Centrală în ziua morții sale – putem numai presupune” (Kiš, 1996, p. 90). Sunt enumerate principalele localități de pe un ipotetic drum, o hartă ce reconstituie un traseu al comerciantului, a cărui soartă este dezvăluită încă de la început. Faptul divers pe care îl expune scriitorul este legat de o crimă, o tâlhărie căreia îi cad pradă un tată și cele două fete ale lui. Uciderea lor, care părea a fi învăluită în mister, făptuitorii nefiind ușor de găsit, este rezolvată printr-un obiect magic. Este vorba despre o oglindă care, în povestirea scriitorului sârb, dezvăluie identitățile ucigașilor tatălui și surorilor Bertei. Oglinda este introdusă încă de la începutul narațiunii, cu

---

<sup>14</sup> Vezi articolul Lidije Čolević, Receptarea lui Danilo Kiš în România. In ROMANOSLAVICA, Vol. LI, nr.4, 2016, pp. 55-67.

funcție de anticipare în desfășurarea narativă. Originea ei este amintită în trecut, cu referire la misterul care învăluia etnia celui care i-o vânduse tatălui ei: o „cumpărase de un țigan, dintr-un iarmaroc de la Seghedin” (Kiš, 1996, p. 87). Obiectul magic nu are puterea de a influența realitatea, dar are proprietatea de a arăta **adevărul** celui ales. Inserarea detaliilor temporale exacte se face prin intermediul presei. „Aradi napló”, ziarul „de pe vremea domniei lui Franz Joseph” despre care scriitorul amintește că ar fi prezentat istoria tragică din 1858 conține tot felul de informații precum „relatări de la cursele de cai din Budapesta, apoi despre răscoalele din Grecia și despre loviturile de palat din Serbia” (Kiš, 1996, p. 96). Perioada amintită este cea în care Imperiul Austro-Ungar conținea un conglomerat de națiuni care în secolul al XX-lea vor milita pentru constituirea statelor unitare, o formă prin care realismul magic balcanic include relațiile de putere dintre imperiul colonizator și populația stăpânită de acesta.

Într-o altă povestire, intitulată *Legenda adormiților*, Kiš imaginează un altfel de personaj, rămas în întregime în spațiul realismului magic, pe Dionisie, cel ce a înviat din morți. El este unul dintre cei trei păstori, alături de Iovan și Malhus, care fuseseră zidiți, conform legendei, într-o peșteră de Decius, iar scriitorul își imaginează un moment al trezirii lor, după 2000 de ani: „Buimac de preaplinul luminii și de câte alte miresme, la hotarul dintre trezie și amorteală, asculta rugăciunile și cântările pelerinilor, corul angelic al vocilor de copii și țiuitul instrumentelor, cu gemetele țiterii și jalea flautului, înotând în marea cântărilor, care veneau în șuvoi, în sunetele trâmbițelor care tot dădeau de veste” (Kiš, 1996, p. 79). Primul impact cu lumea este unul sinestezic, alcătuit din sunet și lumină. Ceea ce Damrosch identifica drept „tradiția narativă” a lumii balcanice se construiește în fragment prin povestea cântată de instrumente: țitera și flautul, rugăciunile și

cântările, corul spun o poveste în poveste. Este o metanarațiune, ce urmărește scenariul unei tragedii grecești, în care ritualul devine fundal al evenimentului. Muthu observa, extrăgând esența romanului istoric și alăturând tiparului epopeii conceptul de „creștinism țărănesc” preluat de la Mircea Eliade. O trăsătură a prozei scriitorului sârb este și aceasta, pe care o întâlnim și în alte ipostaze ale personajelor, precum Simeon cel care se substituie unui Christ, dar care sfârșește îngropat de viu, incapabil să săvârșească minuni. „Creștinismul țărănesc” implică, în acest sens, și o reinterpretare a momentelor biblice ori o rediscutare a pildelor, printr-o interpretare ce accesibilizează informația teologică și o pune într-un context istoric și adaptat.

Este magistrală descrierea (re)nașterii ființei umane, văzută ab origo, o transpunere umană a creației, prin inculcarea unui punct de vedere al creației, și nu al creatorului. Privirea este întoarsă, dinspre interiorul ființei umane care se naște, care percepe intrarea în viață, drumul dinspre întuneric spre lumină, dar lumina vieții. Cu atât mai interesantă este perspectiva, cu cât cei adormiți se întorc dintr-o ipostază a morții, deci este o naștere a doua oară, o repătrundere în misterul lumii. „Creștinismul țărănesc” ar putea fi și această „bucurie a trupului” care trimite, mai degrabă la hedonism, la plăcerea de trăi mai mult decât la ascetismul creștinismului dogmatic:

Și atunci simți bucuria trupului său care se despuiase de învelișul muced, vâcos al beznei, era o desfătare copilărească a pielii, a măruntaielor și a oaselor, o bucurie a oaselor, o bucurie animalică, o bucurie de amfibie, de reptilă, când trupul, în durerile facerii se slobozește de pielea zoioasă, de învelișul muced, de pojghița vârtoasă a negurii vremurilor, ce ies prin pori, jilavă și nepieritoare,



era o sângerare epidermică, precum veninul șarpelui când intră în trup, în carne, până la oase, până la măduvă, pătrunzând aieva ca lumina caldă a soarelui. (Kis, 1996, pp. 79-80)

Fragmentul analizat ne-a trimis cu gândul la o altă ipostază a umanității, văzută prin lentila scriitoricească a lui Tudor Arghezi, într-o proză scurtă intitulată *Zburătorul*<sup>15</sup>, de data aceasta întoarsă spre moarte. Narațiunea începe brusc: „pescarii de scrumbii” au scos din mare „cadavrul unui tânăr cu aripi” (Arghezi, 2017, p. 541). Ipostaza de corp supus metamorfozei, precum un cocon care se pregătește să se transforme „trupul până la grumaz era închis între aripi, ca o păpușă îmbălsămată, și numai cu greu a putut să fie scos la iveală din învelișul de fulgi cărămizii și albaștri” (Arghezi, 2017, p. 541) conține aceeași idee a irumperii magicului în realitatea primă a umanității pervertite.

### **Realismul magic (inter)balcanic**

În prima parte din tetralogia neterminată *Cartea Milionarului* de Ștefan Bănuțescu, scriitorul își imaginează un alt Yoknapatawpha faulknerian ori un Macondo al lui Marquez, numit Metopolis (în *Cartea de la Metopolis* din 1977). Încadrat de Muthu în categoria „Bizanțului fără Bizanț” (criticul stabilise trei categorii ale scrierilor balcanice: Bizanțul clasic evocat în Țarigradul lui Sadoveanu, „Bizanțul după Bizanț” alegoric prezentat în Epithimia creată de Cantemir și cea care corespunde cetății imaginare a lui Bănuțescu, realizată printr-o geometrizare a spațiului). Muthu definește balcanismul într-o formulă simplă, dar în același timp

---

<sup>15</sup> Această proză argheziană este analizată de Rodica Grigore într-un demers comparativ inedit cu *Cel mai frumos înecat din lume* de Gabriel Garcia Marquez.

atotcuprinzătoare, mai ales în ceea ce privește decelarea unui model narativ:

balcanismul realizează performanța de a echilibra *ochiul cu urechea*, cuvântul scris și vorba rostită. Auditiv prin excelență, balcanicul are vocația diegezei pure; în același timp „duhul balcanic” oferă istorisirii culoare și relief, ca în proza celor doi Caragiale sau în pitorescul etnografic al lui Bucuța. Aluviunile orientale prezidează ceremonialul învăluit al spunerii sau *pittura* târgului unde mișcarea deambulatorie a *picaro*-ului, de la Istrati până la Zaharia Stancu ori Fănuș Neagu, se consumă de fapt într-un cerc închis, același în care înfloreste, în revanșă parcă, arabescul intrigii și al stărilor antitetice. Toate aceste elemente refac un *cosmopolis* altădată real și acum ficțional: el se susține singur – univers compensatoriu desprins din osuarul paremiologic antonpannesc, din epistolarul lui Ghica sau din constructul modern, fie că vorbim de lirica lui Ion Barbu sau de proza zisă artistă, ce precipită definitiv în perioada interbelică și contemporană”. (Muthu, 2021, p. 463)

Tradiția balcanismului, așa cum o punctează criticul, aduce în discuție un aspect relevant pentru situația de fapt a literaturii: acela că putem afirma cu siguranță că există o paradigmă de tip *Literatură mondială balcanică* (Balkan World Literature), una care are trăsături ce pot fi constatate pe măsură ce analizele scriitorilor din acest spațiu interacționează.

Bănulescu introduce în proză realismul magic balcanic, dintr-o perspectivă românească, cu o localizare geografică intuită în Dobrogea. Personajele sale gravitează în jurul cetății Metopolis, învăluite de praful roșu de marmură, mereu în pericol a fi exploatată. Un amestec indecis de dealuri și văi construiesc toposul magic, în care

intervin elemente ale realului, în care cruzimea și fabulația se întretin una din substanța celeilalte. O companie imaginară exploatează teritoriul, numită Societatea arheologică interbalcanică: „cu triplu sediul la Salonic, Istanbul și Ljubljiana” (Bănulescu, 1996, p. 33). Cuvântul ce sugerează ideea de unitate a spațiului este „interbalcanic”, pentru a creiona o figură geometrică ce implică inclusiv relații de putere, dintre tipuri diferite de periferii și centru. Celor trei sedii oficiale li se adăugase încă unul: Metopolis, ce devine o formă de recunoaștere și incluziune a unui alt oraș în polii de influență balcanici. Bănulescu dă chiar și o definiție în romanul său a condiției de a fi „interbalcanic”:

A fi interbalcanic este o condiție naturală pentru oricine se mișcă prin Metopolis, Cetatea de Lână, prin orașul Mavrocordat sau prin Dicomesia și a te pricepe la arheologie e o sferă și mai largă din moment ce prin împrejurimile Metopolis-ului și ale Cetății de Lână oamenii sunt foarte obișnuiți cu vestigiile antice, folosesc chiar în gospodăriile lor obiecte, vase și alte lucruri de gospodărie, care au fost folosite cândva ca lucruri intime și de vechii greci ajunși până aici și de romani și de bizantinii care au trăit pe aceste locuri” (Bănulescu, 1996, pp. 49-50)

A discuta atât de firesc despre legătura cu trecutul, chiar și printr-o analiză obiectuală, precum cea a artefactelor implică o păstrare pe termen lung a tradiției moștenite. *Cetatea de lână* pare a fi Orgame – Argamum de la Capul Doloșman (Jurilovca), monument emblematic pentru Dobrogea și primii coloniști eleni, conform lui Vasile Pârvan, cel care descoperise ruinele în 1916. Legenda spune că expediția argonauților lui Iason, ce furaseră Lâna de Aur, trecuse prin aceste locuri, datele istorice fiind însă uneori neconfirmate. Reperle geografice devin elemente

de identificare a spațiului sursă, între Marea Neagră – Pontus Euxinus/ Mare Scythicum/ Megali Thalassa și fluviul Dunărea – Danubius – Hister/Istros. Un personaj ce amintește de narațiunile sud-americane, generalul Marosin își imaginează adunarea forțelor și ridicarea unui oraș far, situat între Orient și Occident:

aș fi făcut din Metopolis o capitală, aveam la îndemână *Fluviul și Marea*. În spatele mării mi se deschidea Orientul. Iar dincolo de fluviu prin câmpia fertilă a *Dicomesiei* aș fi tras drumurile netrase încă spre Occident. Un nou *Corn de aur* aș fi făcut din strâmtoarea fluviului dintre *Metopolis* și *Cetatea de lână* prin care ar fi venit bogățiile pământului și, odată cu ele, cele mai strălucite minți să se desfete înfrumusețând cu geniul lor constructor priveliștile Metopolisului, câmpia *Dicomesiei*, malurile fluviului, drumurile spre Mare. (Bănulescu, 1996, p. 38)

Crearea unor legături cu Occidentul este amintită prin dorința de a construi drumuri, o nostalgie a latinității, o civilizare a spațiului barbar. Ipostaza imaginată de personaj în interiorul narațiunii, un soi de vis în vis, devine o sursă de visare la ceea ce ar fi putut fi o astfel de cetate, aflată la „mijloc de rău și bine”, cu o formulă barbiană.

Celelalte întâmplări imaginate de Bănulescu descriu un spațiu sălbatic și magic, primitiv și lipsit de constrângeri. Pasiunea locuitorilor din *Dicomesia* pentru libertate este exprimată prin atașamentul pentru cai, mai ales pentru iepele care puteau da naștere altor exemplare cabaline, menite să sporească hergheliile. Tradiția cailor dobrogeni reprezintă un element de autohtonizare a discursului: „Dacă o mână nou-născută e un har dumnezeiesc, mai mult decât nașterea unei copile asta vine și din patima nebunească a dicomesienilor pentru cai. Nu din gustul pentru proverbe dicomesienii spun „nu-ți

bate calul înainte de a-ți bate copiii și nevasta” (Bănulescu, 1996, p. 71), cu inserții sarcastice. Aceeași metaforă a calului este folosită pentru a explica felul în care „celălalt”, „străinul”, intrusul este tratat. Lăsat de calul sălbatic să încalce, este plimbat apoi într-un ritm amețitor, precum calul din poveste, pe Insula Cailor, într-un dans ce amintește de hora ielelor. Prins în capcană, cel neștiutor, neofitul este trecut prin experiențele menite să îl avertizeze despre spațiul ale cărui reguli le încălcă. La fel se întâmplă și cu oamenii străini care înoată să prindă crucea aruncată de preot, aluzie la o tradiție păstrată în spațiul balcanic creștin. De zona religiosului aparține și imaginea „Bisericii pe roate”, ascunsă o perioadă pentru a fi ferită de privirile celor care ar fi putut să o distrugă.

Din aceeași categorie a tematicii realismului magic balcanic fac parte și ocupații precum orfevreria, căci cele două personaje feminine Fibula și Guldena își deschid o aurărie. Spațiile de socializare balcanice devin, la Bănulescu, locuri de extragere a învățaturii, așa cum se întâmplă cu personajul Iapa-Roșie care a învățat să citească și să socotească în cafeneaua lui Aram Telguran. Iată modul în care este caracterizată, printr-un portret cu inserții de barbarie și voință imensă în îndeplinirea unui scop:

Avea adică un fel de geniu al femeii analfabete bizantine, care trezită din somnolențele lungi ale mizeriei și dominației suferite din partea tuturor, își zvârle brusc omul ales, în momentele și adunăturile cele mai nepotrivite, riscând și surprinzând prin soiul acela neștiut de rafinate ale grosolăniei, devenind împărăteasă prin încoronarea dobitocului fatal prins în mrejele ei și împins să cucerească cetatea spurcând-o pe dinăuntru și înălțând-o maiestuos în ochii celor din afară. (Bănulescu, 1996, p. 30)

Ipostaza observatorului este folosită de narator pentru a experimenta un element aparent de civilizare, acela al pantalonilor. Polider le dă pantaloni dicomesienilor, analizând atitudinea stingheră, cu o privire a stăpânului civilizator ce se uită cu indulgență la „sărmanii barbari neștiutori”:

Polider era fericit și iluminat, deși chiar din galopul telegarilor săi mărunți și păroși observa dintr-o ochire că dicomesienii nu se pricepeau cum trebuie să poarte pantalonii lucrați cu meșteșug „nu se pricep să-și pună și să poarte pe ei pantalonii noi frumoși curați cu care vor merge prin lume, sărmani barbari neștiutori, stau pe voi pantalonii suciți și strâmbi, îndreptați-i puțin din brăcinar. (Bănulescu, 1996, p. 137)

Dintre alte comunități care alcătuiau populația din Metopolis, turcii sunt văzuți drept cei care își părăsesc familiile înainte de războiul din 1914, mergând în orientul reprezentat de Asia Mică, pentru a obține avantaje. Însă, naratorul recurge la clișee pentru a-și imagina ceea ce li s-a întâmplat celor ce au plecat din Metopolis, dar care au fost nevoiți să se supună unui tratament de „civilizare”, iar primul element a fost legat de purtarea unor „haine europenești”. Centrul de putere se mută, așadar, dinspre „fesuri și șalvari”, elemente orientale, spre europocentrism, printr-o încercare de contaminare de o presupusă imagine a occidentalului:

Și dacă acești turci au mai trăit în Asia Mică după război așa erau obișnuiți să trăiască în Metopolis adică dormitând și pândind mila și bacșișul poate că au fost prinși și strânși de prin mahalalele Istanbulului, Izmirului și din marginile de drum ale toride Anatolii de Kemal Ataturk Înnoitorul care le-a luat fesurile și șalvarii, i-a tuns i-au obligat la

săpun și curățenie la haine europenești, la un trai mai civilizată interzicându-le să mai vagabondeze atât în țara lor cât și peste hotare. Femeile tătarce și turcoace rămase în Metopolis pe dealul de sus al orașului după ce trecuse un război devastator peste capul României, iar peste provincia Dobrogei război fusesse și mai nemilos uitaseră cu totul chipul bărbaților leneși și tirani plecați odinioară în Imperiul ultimului Sultan (Bănulescu, 1996, p. 155)

Ipostaza finală pe care o propovăduise naratorul încă de la început este aceea a „interbalcanismului”, căci limbile nu mai contează, unitatea fiind dată de emoție și licoarea bahică: „În Metopolis grecii vor vorbi în românește, italienii în rusă, turcii în bulgărește, sârbii în nemțește, iar românii vor fi tălmăci pentru toți limbile se vor încurca și nemaifiind nimic de făcut toți se vor săruta și se vor îmbrățișa vor ciocni pahare cu vin ca să se împace și ca petrecerile să nu stea pe loc și să meargă strună” (Bănulescu, 1996, p. 203).

### **De la „creștinismul țărănesc” la feeria bizantină. În loc de concluzii**

Ipostazele descrise în proza lui Danilo Kiș conturează modelul realismului magic balcanic, precum și o autohtonizare, prin aducerea în desfășurarea narativă a unor elemente geografice ori temporale, menite să individualizeze descrierile. Fie că vorbim despre fixarea scenariului epic într-un spațiu urban sau rural, esențial rămâne modul în care sunt inserate nodurile magicului, ce dinamitează logica realității.

Interesantă este și discuția despre un eveniment din cetatea Metopolis, când se pune în scenă „o feerie bizantină”, o dramatizare ce prezintă arabescuri dramatice metafictionale. Inserarea în text a conștiinței scrisului produce o întoarcere la sensurile prime discutate în acest

studiu. De fapt, orice relație între narațiune și realitate se stabilește prin convenția dintre adevăr și minciună. Un personaj al lui Bănulescu, Havaet este cel care cunoaște atât de bine istoria, deci autenticul, încât își permite să facă falsuri, să inventeze în așa fel încât această copie a realității să fie una imposibil de separat de realitate, de neștiutori: „cunoscând atât de multă istorie, cât și falsurile ei” (Bănulescu, 1996, p. 327) el „poate falsifica *exact* (ca să zicem așa) în genul unei lecturi sau alteia. (...) Falsul mergea până acolo încât însăși traducerea în românește a versurilor părea greoaie în mod voit vrând să dea ideea lipsei de posibilități de a reproduce întreaga măsură a gândului topica și cadențele din originalul bizantin și nici întortocheri a sensurilor poetice ascunse ale originalului” (Bănulescu, 1996, p. 327), iar fraza pe care o „fură” de la narator personajul viu este „Metopolis, oraș hrănit cu apusuri” (Bănulescu, 1996, p. 328).

Constatăm așadar existența unui filon balcanic în tiparul formulei realismului magic, uneori abia întrezărit, alteori cu elemente spațiale clare, dar mereu recognoscibil în ansamblul modelului narativ creat. Cele câteva repere ce ne-au servit drept studii de caz propun un dialog viabil între literaturile balcanice, în care circulația motivelor este reală și, mai ales, construiesc o rețea dinamică. Realismul magic balcanic reprezintă un filon important al literaturii mondiale, iar discuția despre această paradigmă este doar la început.

### Referințe:

ARGHEZI, T. (2017). *Opere XII. Proza [Works XII. Prose]*. București: Fundația Națională pentru Știință și Artă.

BAKO, A. (2019). Reprezentări și funcții ale Sânzienelor în proza românească. Un scurt studiu comparativ [Representations and



functions of the Midsummer Night's Fairies in Romanian Fiction. A short comparative study]. *Incursiuni în imaginar*, 10. 11-23.

BAKO, A. (2023). Ce este geocritica. Încercare de tipologie narativă românească [What is Geocriticism. An Attempt at Romanian Narrative Typology], *Incursiuni în imaginar*, 14. 239-269.

BAKO, A. (2023). A Romanian Vision of World Literature: Between Telescoping and Exoticism, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, Vol 9, Issue 1. 248-265.

BĂNULESCU, Ș. (1996). *Cartea Milionarului [The Millionaire's Book]*. București: Editura Albatros – Universal Dalsi.

BOATCĂ M. și A. PÂRVULESCU (2024). *Creolizarea modernului. Transilvania la răscrucea imperiilor [The Creolization of Modernity. Transylvania at the Crossroads of Empires]* Sibiu: Editura ULBS.

BOWERS, M. A. (2005). *Magic(al) realism [Magical Realism]*. New York & London: Taylor & Francis e-Library.

CARPENTIER, A. [1975] (1995b). The Baroque and the Marvelous Real. In Lois Parkinson Zamora and B. Wendy Faris (eds), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, NC and London: Duke University Press. 89–108.

ČOLEVIĆ, L. (2018). *Fantasticul și realismul magic în literatura sârbă (post)modernistă [The Fantastic and Magical Realism in Serbian (Post)Modernist Literature]*. București: Editura Universității din București.

ČOLEVIĆ, L. (2016). Receptarea lui Danilo Kiš în România [The Reception of Danilo Kiš in Romania], în *ROMANOSLAVICA*, Vol. LI, nr. 4. 55-67.

DAMROSCH, D. (a 2023). Epic traditions in Balkan world literature, *Neohelicon*, Disponibil pe <https://doi.org/10.1007/s11059-023-00716-7>, accesat la 12.06.2024.

DAMROSCH, D. (b 2023). *Cum comparăm literaturile. Studiile literare într-o epocă a globalizării*. [Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age]. Trad. Roxana Eichel. București: Tracus Arte

GRIGORE, R. (2015). *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX. (Re)configurări formale și de conținut* [Magical Realism in 20th Century Latin American Fiction. (Re)configurations of Form and Content]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

KIȘ, D. (1996). *Enciclopedia morților* [The Encyclopedia of the Dead]. București: Editura Univers.

MUTHU, Mircea. (2021). *Balcanismul literar românesc. Panoramic sud-est european* [Romanian Literary Balkanism. Southeast European Panorama. Cultural Confluences]. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană.

SLEMON, S. (1988). Magic Realism as Post-Colonial Discourse. *Canadian Literature*. Vol. 116, Spring. 9-24

~~~~~  
Alina BAKO, assistant professor at *Lucian Blaga* University of Sibiu, holds a doctorate in literature from *Michel de Montaigne* University of Bordeaux and *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, with a co-supervised thesis on the poetry of the oniric group. She has published several books: *Dinamica imaginarii poetice. Grupul oniric românesc* [Dynamics of the Poetic Imaginary. The Romanian Onirist School], Cluj, Eikon Publishing House, 2012; *Reprezentări ale bolii și maladii ale sistemului socio-politic în romanul românesc (1960-1980)* [Representations of Diseases and Disorders of the Socio-political System in the Romanian Novel (1960-1980)]. She has also edited the volume *Spatial Readings and Linguistic Landscapes*,

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Cambridge Scholars Publishing, 2022, as well as several poetic anthologies, co-edited *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică. 1981 Vol. XXVII [Chronology of Romanian Literary Life. The Post-War Period. 1981 Vol. XXVII]* Bucharest, (ed. acad. Eugen Simion), Bucharest, Museum of Romanian Literature, 2021, and numerous studies in the field of world literature, Romanian literature within a global context, as well as on literary geography and new research methods like "Cities, Networks, and Hierarchies: A Systematic Model of Romanian Novel" in *Primerjalna književnost* 46-3(2023), "Cognitive War Cartographies in Hortensia Papadat-Bengescu's Novel" in *Dacoromania Litteraria* 10/1 (2023) or "Geofeminism in Romanian Fiction. An Introduction" in *Transilvania*, no. 11-12 (2020).

*Despre construcția textelor
în realismul magic*

**MITOLOGÍA Y ESTILÍSTICA
CARTARESQUIANAS EN SOLENOIDE Y
EMINESCU: EL SUEÑO QUIMÉRICO
(EMINESCU: VISUL CHIMERIC). LAS
PERSPECTIVAS DEL AUTOR Y DE ALGUNOS
CRÍTICOS¹**

**CARTARESQUIAN MYTHOLOGY AND
STYLISTICS IN SOLENOID AND EMINESCU:
THE CHIMERICAL DREAM (EMINESCU:
VISUL CHIMERIC). THE PERSPECTIVES OF
THE AUTHOR AND SOME CRITICS**

Felix NICOLAU²

The Technical University of Civil Engineering of Bucharest
University of Granada, Spain

E-mail: felixnicolau@gmail.com

Abstract :

The article will focus on two books by Mircea Cărtărescu, Eminescu: The Chimerical Dream (Eminescu: Visul chimeric, Humanitas, 2011), originally his bachelor's thesis, and Solenoid, the massive novel of 2015. The intention is to see how the

¹ Article History: Received: 20.09.2024. Revised: 11.11.2024 Accepted: 12.11.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: NICOLAU, F. (2024). MITOLOGÍA Y ESTILÍSTICA CARTARESQUIANAS EN SOLENOIDE Y EMINESCU: EL SUEÑO QUIMÉRICO (EMINESCU: VISUL CHIMERIC). LAS PERSPECTIVAS DEL AUTOR Y DE ALGUNOS CRÍTICOS. *Incursiuni în imaginar 15. Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 73-105, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.3>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

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

archetypes, complexes, themes and motifs of fiction (and autofiction) influence the author's theoretical approaches. The interpretations of literary critics and historians Alex Ștefănescu and N. Manolescu will also be analyzed to establish a starting point for the critical analysis. Therefore, the research will attempt a Cărtăresquian mythocriticism in combination with a study of critical reception. Additionally, it is of great importance to notice how the aesthetic categories of grotesque, sublime, and pathos inform narratives built with maximalist stylistic means. The focus of the research is to identify the degree of innovation and originality in a quantitatively imposing literary prose. In this respect, studying Cărtărescu masterful mingling of phantasy and sentimentalized realism proved to be of great help in understanding the peculiar narrative and hermeneutic strategies used by the autor.

Keywords: Mircea Cărtărescu; sublime; grotesque; mythocriticism; critical reception; phantasy, sentimentalized realism.

Palabras clave: Mircea Cărtărescu; sublime; grotesco; mitocritica; recepción crítica; fantasía; realismo sentimentalizado.

Dynamical systems involve, in simplest terms, two sets and a mapping (or function) from the combination (or “product”) of those sets to one of them. [...] The concept becomes intuitively more graspable though when one of those sets is considered to be the time axis, and the other one space (a Euclidian space, in mathematical terms, or locally Euclidian, that is, a “manifold”). A certain point x in that space becomes (or gets to), after a time t , another point, and the latter represents the value of the above-mentioned mapping (f) applied to both x and t . Later on (after a time t_1), this new point x_1 becomes, or arrives at, a new point, x_2 representing the application of f to x_1 and t_1 , which (in a way defintory of a dynamical system) is the

same as f applied to the initial x and the amount of time $t+t_1$, i.e., $[f(x_1, t_1) =] f(f(x), t_1) = f(x, t + t_1)$.
(Tanasescu, 2024, pp. 33-34)

1. Hitos textuales

Mi presentación propone un esbozo de hermenéutica y se centra en dos libros de Mircea Cărtărescu, *Eminescu: El sueño quimérico* (*Eminescu: visul chimeric*) (2011) y *Solenoide*, la enorme novela de 2015, traducida al español en 2017. La intención es ver cómo los arquetipos, complejos, temas y motivos de la ficción (y la autoficción) influyen en los planteamientos teóricos del autor. También analizaré las interpretaciones de los críticos e historiadores literarios Alex Ștefănescu y N. Manolescu. Con ello, la investigación intentará una mitocrítica cărtăresquiiana en combinación con un estudio de la recepción crítica. Además, intentaré interpretar algunos de los arquetipos y lugares comunes presentes tanto en el libro de análisis literario de Cărtărescu como en su novela, que, por cierto, continúa temas y motivos de sus anteriores libros en prosa.

En general, los críticos han hecho hincapié en la interculturalidad y la intertextualidad de los escritos cartăresquiianos. Naturalmente, dado que Mircea Cărtărescu escribió enormemente, cualquier crítico o investigador ha podido enfatizar cualquier aspecto que quiso.

Nada fáciles, si nos referimos a novelas como *Orbitor* (*Cegador*) y *Solenoide*, los escritos del prosista han conseguido, sin embargo, reunir un fandom internacional no menos fanático que el de otros escritores que han vendido de forma realmente masiva. Esto fue posible gracias al generoso apoyo del Estado rumano, que invirtió copiosamente en publicaciones, traducciones, presentaciones, conferencias, etc.

En cuanto a la investigación académica, tal y como nos tiene acostumbrados, ésta analiza determinados aspectos a través de filtros teórico-ideológicos y en ningún caso a través de la valorización. De este modo, la crítica de la obra de Cărtărescu es mucho más escasa que la investigación académica que se le dedica. También es una forma de construir el canon a través de la investigación, no de la crítica.

En relación con los libros de interpretación teórica del propio Cărtărescu, los críticos han señalado que tanto en el caso de *El sueño quimérico*, como en el de *Postmodernismul românesc (El posmodernismo rumano)*, el profesor recurrió constantemente a rejillas de interpretación ideologizadas y personalizadas en el sentido de *pro domo sua*.

Si el primer libro, sin grandes pretensiones dado que originalmente sólo era un trabajo de fin de grado, propone un Eminescu simplificado en un sentido psicoanalítico-romántico, el segundo, también una investigación didáctica, una tesis doctoral, se esfuerza por demostrar la superioridad de la poesía de la generación de los '80, poesía inspirada en cierta medida por el personalismo y los Beat americanos. Es casi lo mismo que intentó hacer el grupo Junimea en el siglo XIX con la literatura rumana escrita hasta entonces. De hecho, Cărtărescu se propone a sí mismo como centro absoluto de interpretación, a sí mismo como *persona*, es decir, a toda la construcción cultural y social que le ha formado, a su mitología personal.

Exactamente lo mismo ocurre con su prosa, que él mismo (en referencia a *Cegador*) definió en su *Diario (Jurnal)* como una escritura informe, casi ilegible, pero indudablemente genial.

Del mismo modo, el escritor define toda su obra de la siguiente manera: desquiciada, pero superior a las obras de otros escritores de prestigio internacional. Así pues, lo

que Cărtărescu propondrá en su prosa será una introspección constante, un torbellino narcisista que arremolina visiones y construcciones barrocas. Como decía al principio, el objetivo de este artículo crítico es distinguir las categorías estéticas a través de las cuales podría leerse *Solenoide*, la enorme novela que retoma temas y motivos de las novelas y relatos anteriores del escritor y que forma parte de su ciclo experimental basado sobre todo en la arborescencia del discurso, en el visionarismo de ciencia ficción construido sobre un vocabulario a menudo neológico o jergal, y en minirrelatos de tinte autorreferencial e ideologizante.

2. La estética de lo feo y el manierismo

También en *Solenoide* persiste el arquetipo del niño poco comunicativo y del adolescente obsesionado por los libros, misántropo, tímido y despechado (Cărtărescu, 2017, p. 18), "a la guarida mi soledad" (Cărtărescu, 2017, p. 19)

Las descripciones de los fenómenos serán igual de detalladas e hiperbolizadas, incluso en el universo infinitesimal. La epidemia de piojos imaginada en las escuelas comunistas hace cuarenta años va acompañada de otra de chinches. La indiferencia ante la acción de lo feo, desde el punto de vista humano, se duplica paradójicamente por una curiosidad de laboratorio ante cualquier putrefacción, enjambre, infección, descomposición: "las bolitas escondidas entre el colchón y la estructura de la cama salían corriendo hacia las esquinas oscuras, tan asustadas que me daba la risa. Me encantaba que, cuando tocaba cambiar la sábanas, mi padre levantara el pesado colchón..." (Cărtărescu, 2017, p 7)

Alex Ștefănescu observa que el escritor es „Un risipitor care convoacă toate cuvintele din dicționare”, „nu ezită să ia termeni din limbajul științific, din argou, din

fondul de arhaisme”³ (Ștefănescu, 2005, p. 907). El mismo crítico subraya el manierismo literario del escritor, es decir, una mitología propia profundamente intertextual: „Mircea Cărtărescu a scris prea multă vreme pentru colegii lui de la Litere și și-a reglat sistemul de aluzii culturale astfel încât să-i încânte pe ei și nu pe altcineva” (Ștefănescu, 2005, p. 907). El es „în poezie și în proză un romantic vizionar, nu un postmodern”⁴ (Ștefănescu, 2005, p. 907). Se limita a utilizar técnicas literarias de moda: „povestea cu postmodernismul se dovedește a fi însă doar un slogan publicitar, folosit de nou-veniți pentru promovarea unei producții literare asemănătoare în multe privințe cu aceea a unor avangardiști dinainte de război (Ion Vinea, Ilarie Voronca, Sașa Pană ș.a.): același narcisism de răsfățați ai vieții citadine, același spirit ludic exuberant și pueril, aceeași imagistică luxuriantă [...] aceeași exhibare a originalității, care creează în cele din urmă, paradoxal, o senzație de monotonie, aceeași plăcere de a face literatură din literatură și de a-i exclude astfel din rândul cititorilor pe neliterați, aceeași contribuție veselă la devalorizarea cuvintelor [...], aceeași tendință a autorilor de a se constitui în grupuri gălăgioase și revendicative”⁵ (Ștefănescu, 2005, p. 907-908).

³ "un prodigo que convoca todas las palabras de los diccionarios" y "no duda en tomar términos del lenguaje científico, de la jerga, del acervo de arcaísmos" (mi traducción).

⁴ "en poesía y prosa un romántico visionario, no un posmoderno" (mi traducción).

⁵ "La anécdota del posmodernismo, sin embargo, resulta ser sólo un eslogan publicitario, utilizado por los recién llegados para promover una producción literaria similar en muchos aspectos a la de algunos vanguardistas de antes de la guerra (Ion Vinea, Ilarie Voronca, Sașa Pană, etc.): el mismo narcisismo de la vida urbana mimada, el mismo espíritu lúdico exuberante e infantil, la misma imaginaria exuberante [...] el mismo despliegue de originalidad, que en última instancia crea, paradójicamente, una sensación de monotonía, el mismo placer en hacer literatura de la literatura para excluir así a los iletrados del público lector, la misma alegre contribución a la devaluación de las palabras [...], la misma tendencia de los autores a formarse en grupos ruidosos y vengativos" (mi traducción).

El propio Alex Ștefănescu califica al autor de manierista anacrónico, pero al mismo tiempo aprecia sus creaciones manieristas: „pune prea mult zel artistic în jocul său”⁶ (Ștefănescu, 2005, p. 909), es un „Miliardarul de imagini”⁷ (Ștefănescu, 2005, p. 910), y tiene una táctica de seducción: „penajul colorat cu care păunul își ademenește perechea”⁸ (Ștefănescu, 2005, p. 910).

La literatura rumana siempre ha sido propensa a este tipo de manierismo en uno de sus compartimentos. Al igual que Ilarie Voronca, Cărtărescu hace un derroche de imágenes (Ștefănescu, 2005, p. 910). Junto a espléndidas imágenes de una originalidad espectacular, estarían „alături de imagini splendide, de o originalitate spectaculoasă. Stau lângă unele neinspirate, nesemnificative și plictisitoare. Cât privește modul de utilizare, el constă în simpla juxtapunere, în crearea unor lungi, interminabile liste de definiții lirice parțial tautologice”⁹ (Ștefănescu, 2005, p. 911). Por otra parte, la manipulación hiperestilizada quedaría redimida por las cualidades visionarias del escritor de extracción romántica: „un poet romantic vizionar care folosește cu virtuozitate un limbaj poetic avangardist și uneori postmodernist”¹⁰ (Ștefănescu, 2005, p. 911).

3. El carácter intertextual e intercultural del misterio y de la metamorfosis. El planteamiento interpretativo de Cărtărescu

⁶ "pone demasiado celo artístico en su juego" (mi traducción).

⁷ "¡Multimillonario de imágenes!" (mi traducción).

⁸ "la colorida emplumadura con la que el pavo real atrae a su pareja" (mi traducción).

⁹ "otras poco inspiradas, insignificantes y aburridas. En cuanto al modo de empleo, consiste en la simple yuxtaposición, en la creación de largas e interminables listas de definiciones líricas en parte tautológicas" (mi traducción).

¹⁰ "poeta romántico visionario que utiliza con virtuosismo el lenguaje poético vanguardista y a veces posmodernista" (mi traducción).

El propio escritor ha abierto este frente de interpretación subrayando su atracción adolescente por el misterio aventurero y la metamorfosis. En una entrevista concedida al periódico *Adevărul*, el escritor afirma que le fascinó *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas, porque se basa en „resurecția fluturelui dinomidă”¹¹ (*Adevărul*, 2024, p. 1), es decir, esa metamorfosis manierista continua en la obra de Cărtărescu de una manera arquetípica. Una metamorfosis hacia la belleza frágil. Se dice que Edmond Dantès está secuestrado en la crisálida del Château d'If.

De esta manera, se puede comenzar el análisis sobre los arquetipos y complejos de los libros cartaresquianos a partir de su propio libro *El sueño quimérico* en el que propone una interpretación de la poesía de Eminescu. Al igual que hizo en *El posmodernismo rumano*, su libro de teoría literaria en que glorificaba a la generación de los 80, es decir, a su propia generación, aquí también emprende una transferencia de arquetipos, temas y motivos de su propia creación a la de Eminescu. Por ejemplo, identifica a la amada de la poesía „fie în ipostaza erotică, fie în cea thanatică”¹² (Doca, 2012, p. 1) - con el doble del protagonista. También desplaza el foco de interpretación en dirección al arquetipo de Narciso, momento en el que el adolescente enamorado percibe su propio rostro reflejado en el agua, lo que produce un desdoblamiento del yo (Doca, 2012, p. 1). Esta fragmentación tendría como objetivo revelar la „psihicul ascuns și abisal al poetului”¹³ (Doca, 2012, p. 1). Así, otro complejo cartaresquiano es el *descensus ad inferos*, no para lograr una revelación, sino para generar infinitas superposiciones, pasajes subterráneos, cruces temporales,

¹¹ "la resurrección de la mariposa a partir de la oruga" (mi traducción).

¹² "ya sea en la hipóstasis erótica o en la tanática" (mi traducción).

¹³ "psíquico oculto y abisal del poeta" (mi traducción).

es decir, un tatuaje palimpséstico infinitesimal. Doca acusa que de este modo se pierde la visión holística de Eminescu, el Todo de su Creación (Doca, 2012, p. 1). Pero el propio Cărtărescu está obsesionado con el complejo de la totalidad, algo en la tradición romántica de la obra de arte completa, *Gesamtkunstwerk*.

Presente en la creación de Cărtărescu está también el complejo edípico, que el traslada también al poema "O, mamă..." / "Oh, mamá...", donde la novia se identifica con la madre (*Ibidem*), tesis lanzada por el esteticista Tudor Vianu en *Studii de literatură română/ Estudios de literatura rumana*, Editura Didactică și Pedagogică, Bucarest, 1965.

Cărtărescu intenta una inversión más impactante en su interpretación del poema *Lucefărul*, que considera un poema del sueño (Doca, 2012, p. 1), absorbiéndolo así en una especie de onirismo sui generis. Añade a continuación que la protagonista de este poema es Cătălina, la soñadora (Doca, 2012, p. 1), descuidando el título original del poema, "La leyenda del Lucero" / „Legenda Lucefărului”, así como la inscripción del autor en el manuscrito que afirma que el poema está dedicado al destino del genio, es decir, permanecer incomprendido y ser traicionado, no amado. En la primera parte del poema, Cătălina es la heroína principesca que tiende hacia un amor espiritualizado y cósmico, pero en la segunda parte se convierte en una antiheroína al optar por un amor de condición inferior (Doca, 2012, p. 1).

Con ello, Cărtărescu está perseguido por un complejo narcisista a través del cual impone sus propios arquetipos y complejos a la creación de otros autores (Doca, 2012, p. 17)

4. La visión crítica de N. Manolescu

En su *Historia crítica de la literatura rumana/ Istoria critică a literaturii române*, N. Manolescu destila a Cărtărescu de muchos de los poetas y pintores

representativos. La preocupación del crítico es identificar las raíces del talento y la visión de Cărtărescu.

El poema *Căderea* (*La caída*), el que leyó Cărtărescu en su debut en el *Cenaclul de Luni* (*El Círculo literario de lunes*), y que también aparece en la novela *Solenoid* como origen del derrumbe de los sueños incipientes de un gran escritor, se inspiraría en Ion Barbu y Nichita Stănescu, poetas de la manera a menudo críptica.

El escritor sería un poeta muy exacto e inventivo en „detaliile care alcătuiesc fundalul aventurilor lui sentimentale”¹⁴ (Manolescu, 2008, p. 1342). Lo elogia por ser más preciso que T.S. Eliot, más cercano al lúcido saturniano Baudelaire. Por ejemplo, „sentimentalismul e însă jucat, trucat, pus în scenă într-un spectacol magnific de carnalități baudelairiene”.¹⁵ (Manolescu, 2008, p. 1342).

Lo que el escritor practicaría sería una "mistificación", una "subversión" (Manolescu, 2008, p. 1342), siempre apreciadas como las mejores de la literatura rumana. El utiliza intensamente el pastiche y „poeziile mai curând reflectă o tradiție literară decât sunt expresia unor trăiri”¹⁶ (Manolescu, 2008, p. 1342), es decir una síntesis animada por un espíritu paródico.

Otras estrategias narrativas y estilísticas serían la intertextualidad, la no-poesía, la doble subversión: la ironía de lo poético y la explotación lírica de lo prosaico (Manolescu, 2008, p. 1343). Además del manierismo de perfil posmoderno, esta escritura se basaría no sólo en la metamorfosis, sino también en la distorsión. Las metáforas

¹⁴ "los detalles que componen el escenario de sus sucesos sentimentales" (mi traducción).

¹⁵ "el sentimentalismo, sin embargo, se juega, se artifica, se escenifica en un magnífico espectáculo de carnalidad baudelairiana" (mi traducción).

¹⁶ "los poemas reflejan una tradición literaria más que ser la expresión de una experiencia determinada" (mi traducción).

de la corporalidad „au un aspect visceral, teribil și uneori grotesc”¹⁷ (Manolescu, 2008, p. 1344).

El escritor debe estar necesariamente vinculado a producciones rumanas anteriores, tratando de crear una fantasía sofisticada con especificidad local. La prosa es „un fantastic hiperrealist, crescând în *boule-de-neige* pe parcursul narațiunii, oniricul, viziunile cosmice, obsesiile sexuale și o simbolistică sofisticată aspectul metaliterar e vizibil peste tot”. Además, „Fantástico de tip științific vine din *Istoriile insolite* ale lui Crohmălniceanu”¹⁸ (Manolescu, 2008, p. 1347).

Por consiguiente, N. Manolescu hace hincapié en lo grotesco e imaginario metaliterario del escritor Además de una imaginación barroca (Manolescu 2008, p. 1347), impregnada de „metafore ale scrisului”¹⁹ (Manolescu, 2008, p. 1348). Y añadiría que destaca también el imaginario extraído de las películas de miedo y ciencia ficción.

5. Mitología rococó y naturalista

Adicionalmente, sobre todo el enjambre de seres diminutos da al escritor la oportunidad de dar rienda suelta a su rococó imaginario estilístico. Por ejemplo, el chorro de agua que genera el "burbujeo tumultuoso, la caída turbulenta de millones de gotas y chorros...", "como si fueran infinitas hormigas transparentes bullendo en la selva amazónica" (Cărtărescu, 2017, p. 8). Cuando intervienen estas excitaciones estilísticas, todas las comparaciones se vuelven metafóricas.

¹⁷ "Tienen un aspecto visceral, terrible y a veces grotesco." (mi traducción).

¹⁸ "Un fantástico hiperrealista, que crece en *boule-de-neige* a lo largo de la narrativa, el sueño, las visiones cósmicas, las obsesiones sexuales y un simbolismo sofisticado, el aspecto metaliterario es visible en todas partes", "El fantástico científico procede de las *Historias insólitas* de Crohmălniceanu" (mi traducción).

¹⁹ "metaforas de la escritura" (mi traducción).

El nivel de las comparaciones se apoya en imágenes del mundo de los insectos, los minerales, los líquenes, la astrofísica, la biología, la botánica, etc. Por ejemplo, "mi pelo se extiende hasta los bordes de la bañera como un pájaro negro que abre las alas" (Cărtărescu, 2017, p. 8).

El conocido microscopio cartaresquiano no tiene nada que envidiar al del conde de Lautréamont, salvo que el objetivo de la "investigación" es muy diferente: he aquí la parte delantera de los piojos aferrados a los mechones húmedos de cabello: "Los tubos respiratorios colocados simétricamente en el borde de los troncos gofrados están bien cerrados, como las fosas nasales de las focas" (Cărtărescu, 2017, p. 8).

Se cierne una mitología calcárea y narcisista, centrípeta, del propio cuerpo, siempre parasitado por excrecencias inanimadas o mensajes cifrados. Si en *Cegador* los mismos accidentes anatómicos desencadenaban desciframientos y lecturas hipersemantizadas, en *Solenoides* el estudio de la excrecencia umbilical se convierte en arte por el arte u observación de laboratorio desprovista de tratamiento de datos. Se trata también de las imágenes encadenadas de la descomposición reflejadas en el paisaje urbano.

Novela contrafactual que apuesta por la idea de que el autorreferencial protagonista habría desaprovechado su destino de escritor de éxito persistiendo en su detestada carrera de profesor, *Solenoides* puede etiquetarse como novela de descomposición engrosada hasta el naturalismo.

Este naturalismo se extiende también a Bucarest, arquetipo también trastocado. Sería un error confundir la ficción de la geografía urbana con lo auténtico. La ciudad cãrtãresquiãna es un asentamiento de *poets maudits* o tugurios a la Victor Hugo. Además, sus narradores no se inspiran en la realidad, sino en la realidad onírica, palimpséslica y enrevesada, tan espectacular en imaginación y logros estéticos. Como señala el narrador:

"Seguí avanzando hacia... la nada, hacia el vacío... Allí terminaba, me parecía a mí, no ya la ciudad, sino la realidad en sí misma" (Cărtărescu, 2017, p. 15).

6. El perfil grotesco o sublime de las visiones espaciales, los retratos de personajes y los recuerdos confesionales

Un motivo literario importante en *Solenoide* es el de la levitación o la onirotécnica del vuelo, pero sin los desarrollos espectaculares de *Cegador*. A menudo la novela da la impresión de un pasaje técnico entre el gran experimento y la nueva receta de diégesis histórica y de goce, de *jouissance*, como la llamaba Roland Barthes.

El concepto de diario personal, no destinado al público, es un motivo transcultural. Un pacto narrativo engañoso que imita la autenticidad de la escritura de grado cero, pero que en realidad contiene una literaturización concéntrica.

Alba Diz Villanueva constata la atemporalidad de la visión y la flotación onírica:

Esta aparente atemporalidad de la ciudad-sueño deriva del universo onírico, de los sueños, que, como apunta Maria Zambrano (1998: 16), se dan en discontinuidad, pues carecen de la continuidad de la vigilia, y están privados de tiempo. Entroca, asimismo, con la destemporalización de la que hablaba Bachelard a propósito de los estados de gran ensoñación (2011: 168) (Diz Villanueva, 2022, p. 272).

Del mismo modo, el patio y el barrio de la infancia sufren una idealización *à rebours*, si se le puede llamar así, o al menos una idealización mezclada con recuerdos anti-idealizantes: "La imaginación infantil y el paso del tiempo coadyuvan a la idealización de este espacio que

permanecera intacto en el recuerdo, no así en la realidad, donde sufrirá importantes transformaciones” (Diz Villanueva, 2022, p. 144)

La intensidad de las visiones cartaresquianas podría estar a la altura de las de los existencialistas, que también alcanzaron una exaltación casi religiosa, si la mayoría de ellos no fueran ateos. Digo ”podría” porque el barroquismo de las frases y las complejas subordinaciones de los niveles dentro de la visión diluyen esta intensidad y la dirigen hacia un esteticismo manierista:

Su bisnieta Florabela era, ciertamente, una Venus de Lile pecosa, con una melena pelirroja hasta la cintura, maciza, y con unos pezones que brotaban ateridos y excitados incluso a través de los correctos trajes de invierno, imposibles de ocultar. Tenía los tobillos gruesos de una diosa crónica y llevaba decenas de pulseras de oro y crisolita tintineando en ambos brazos, y una cadenita fina que medía sus pasos. Sus párpados estaban siempre pintados de kohl, y llevaba un Salambó, descuajeringado de tanto leerlo en los tranvías, en su bolso rojo. Los tonos agudos de su voz, imperceptibles, por fortuna, para nuestros oídos adultos, provocaban hilillos de sangre en los tímpanos de los alumnos, y tumbaban a las polillas en pleno vuelo y desorientaban a los murciélagos por la noche. A pesar de una sexualidad que irradiaba como un aura multicolor, nuestra colega de Matemáticas permanecía inaccesible y pura en su nicho en forma de concha rosa-nacarada (Cărtărescu, 2017, p. 389).

Estas son visiones asombrosas, terroríficas, grotescas o maravillosas de lo banal. Es el reverso de la estrategia joyceana o, más tarde, de aquella de Alain Robbe-Grillet.

De hecho, lo que he señalado aquí es bastante específico de *Cegador. Solenoide* es capaz de reducir períodos a frases, de construir descripciones con una intencionalidad externa a ellas, pero compensa estos logros novelísticos con el uso de componentes léxicos sofisticados, procedentes de diversas jergas, y colocados en contextos preciosos.

Emil Cioran combinaba la confesión intelectual y a menudo inconformista con el esteticismo, aunque algunos investigadores niegan este componente estético de su escritura, a pesar de que muchos intérpretes lo consideran un gran estilista de la lengua francesa: "The process of writing has, for Cioran, above all, a confessional feature; it is a confession to himself which does not intend to have an aesthetical value"²⁰ (Boldea, Sigmirean, 2016, p. 121). En vez de eso, para Cărtărescu lo que cuenta es la confesión egocéntrica y polivalentemente autorreferencial. Para el narrador, cualquier sufrimiento infantil, común a tantos niños, se convierte en una tragedia con coro antiguo y decorados de un barroco real. El dentista, el tranvía, las inyecciones para los resfriados, la madre que le hace tiritar para que no se resfríe, la anemia: todos ellos son enormes enemigos que asedian la frágil Tebas del cuerpo infantil adorado y despreciado a la vez:

En cuanto escapaba de la sujeción del sillón del dentista, totalmente aturdido, con la cara bañada en lágrimas, observaba siempre que las losas de gres del suelo a las que estaban fijados, con tornillos enormes, los cuatro troncos del sufrimiento, no eran lisas, como sería de esperar, sino que tenían unos largos abultamientos ramificados, como las raíces que ondulan la tierra en torno a los árboles viejos.

²⁰ "El proceso de escritura tiene, para Cioran, sobre todo, un rasgo confesional; es una confesión a sí mismo que no pretende tener un valor estético" (mi traducción).

Todas salían del tronco de metal macizo y todas latían con suavidad de vez en cuando. Pero tal vez aquello no fuera sino una ilusión provocada por haber apretado tanto los párpados... Tal vez mis globos oculares, enrojecidos por el sufrimiento, percibieran después el espacio deformado...

Salía de la consulta con la boca llena de gasas empapadas en sustancias con un sabor horrible. Descendía la monumental escalera y abandonaba aquel mausoleo desolador. El alba había azulado las calles frías alrededor de la plaza Bucur Obor. Los primeros tranvías, que acababan de salir de las cocheras, circulaban vacíos entre el ruido de los cables que chocaban entre sí. Los barrenderos echaban un cigarrillo junto a los contenedores, frotándose las manos por el frío. Caminaba sumergido en la niebla, entre bloques, sin saber quién era ni dónde vivía, pero al final acababa dando con la calle Ștefan cel Mare. Llegaba a casa con el cerebro enloquecido de dolor, pues para entonces el efecto de la anestesia había empezado a desaparecer. Esperaba luego, ante la ventana panorámica de mi habitación, contemplando el sol perfectamente esférico, de metal fundido, que aparecía entre los bloques, a que llegara la hora de ir a la escuela. (Cărtărescu, 2017, p. 187)

7. El paradigma épico y el patetismo

De hecho, Cărtărescu no escribe aquí una novela, como no lo ha hecho en otros lugares. El autor mezcla episodios narrativos desprovistos en su mayoría de suspense con enormes intermezzos descriptivos en los que la tensión de la descripción es sustituida por formulaciones léxicas sobrecargadas estilísticamente, incluso haciendo malabarismos con los registros estilísticos.

Las descripciones van a veces acompañadas de diversas consideraciones, la mayoría de las veces basadas en un psicologismo y un romanticismo materialistas (Gall, Lombroso, Freud, etc.). Las consideraciones y meditaciones no producen ninguna satisfacción intelectual al lector versado, pero pueden generar juicios estilísticos:

En definitiva, vivimos en una prisión cautivadora que no es menos mágica que cualquier cosa que podamos imaginar. Al final de la vida podría mostrar con orgullo, a mi paso, una serie de novelas o de libros de poesía como si fueran rebanadas de pan del mundo en que he vivido. Ser humano, vivir la vida de un individuo, traer al mundo a nuevas personas y nuevos seres concebidos por tu mente, alegrarte con las setenta vueltas que da el mundo en torno a la bola de lava que lo anima... A eso se le puede llamar felicidad, incluso aunque esté mezclada, en cada una de las vidas, con sangre, sudor y lágrimas. (Cărtărescu, 2017, p. 69)

Pero también hay episodios limpiamente épicos en los que se puede hablar de una construcción impulsada por los acontecimientos. Por ejemplo, el episodio sobre Eftene, el jefe del taller mecánico de la escuela, que comenta contra el régimen comunista, mientras que los profesores de la cancillería son presentados como oportunistas, sinvergüenzas, cobardes y conformistas. No es que el narrador protagonista sea él mismo un opositor al régimen dictatorial...

La construcción del retrato de Eftene se realiza mediante la acumulación de cualidades ocultas bajo una semiótica de la humildad:

En vano se había esforzado, incluso cuando se moría de hambre, por no robar una hebra de hilo.

En vano había intentado, a lo largo de toda su vida, ser dos veces más honrado que los que lo rodeaban. Siempre acababa topándose con algo que tiraba de él, que lo arrastraba al lodazal hiciera lo que hiciera (Cărtărescu, 2017, p. 171)

El escritor pinta una imagen establecida de los discriminados, en sintonía con la corrección política que podría asegurar la exitosa nominación de la novela a varios premios:

A mí, sin embargo, me gustaron desde el principio su gesto socarrón y sin embargo inteligente, de alguien que había sufrido las penalidades de este mundo, su escualidez de viejo indio, su boca mellada como la de Gandhi, en la que brillaba un diente de oro... En sus ojos no había inteligencia sino tan solo una especie de perspicacia cínica: ¿queréis saber cómo es el ser humano? Pues no lo busquéis en los palacios ni en las bibliotecas, venid a mi guarida de viejo gitano solitario, donde todo apesta a orina y a tabaco barato. Mirad cómo me desnudo en la palangana, en medio de la habitación, y froto mi piel negra con una esponja. Mirad mi pecho escuálido, con una maraña de vello blanco, mi sexo, venoso y rugoso como el de los caballos, que me llega hasta las rodillas, mis piernas torcidas. Y, aun así, en mí habita el hombre, el hombre de verdad, el que sabe apretar los dientes y sonreír ante los horrores de la vida, el que no se da por vencido, el que se aferra como una zarza sarnosa al trozo de tierra en el que ha nacido. Soy yo, Eftene, envuelto en una bata harapienta de materia viva (Cărtărescu, 2017, p. 169).

Acusado de robar el anillo de oro perteneciente a una mezquina maestra de escuela, Eftene es retratado

como una víctima favorita y universal a causa de su raza. La contextualización del racismo se vuelve patética:

Se había acostumbrado, consideraba una fatalidad la forma en que lo miraba la gente, así como el jorobado ya no se enfada, al cabo de un tiempo, por la desgracia de su espalda torcida, así como el ciego deja de lamentar su suerte. ¿Qué es lo que había hecho él? Mantenerse alejado de los profesores. No se consideraba un igual aunque se sabía más listo que la mayoría de ellos. En los recreos se quedaba en su guarida llena de serrín y de virutas. Sabía, sin embargo —lo sabía desde el principio—, que también aquí acabaría por sucederle algo malo, como le había sucedido siempre. Cuando era tan solo un alumno de primaria lo colocaron ya en el último pupitre, le habían encontrado piojos y los demás niños lo evitaban, le llamaban mono y culo de caldero, los profesores le daban collejas y le tiraban de las patillas con menos motivos y más a menudo que a los demás. Eftene tuvo que aprender muy pronto el arte de apretar los dientes, y eso es lo que estaba haciendo ahora, cuando todo el colectivo de profesores, «los cadáveres didácticos», como les llamaba él, saboreaba la escena como si fuera una película de tribunales y culpables, de abogados defensores y acusadores, de jueces indecisos (Cărtărescu, 2017, p. 171).

8. El maximalismo y el patetismo sublime

Doris Mironescu identifica la fórmula de la autoficción maximalista en la prosa de Cărtărescu, pero se han discutido menos las inserciones ideológicas en esta prosa, inserciones enmascaradas por el uso de lo patológico, lo grotesco, lo sublime y otras categorías y subcategorías estéticas (Mironescu, 2021, p. 70) La novela maximalista se definiría por "a tension between 'chaos' and 'cosmos', openness and completeness, form and

exuberance, 'choral' harmony and 'polyphonic' deconstructive horizontality"²¹ (Ercolino, 2012, pp. 250-251, en Mironescu, 2021, p. 74). De hecho, más apropiado es el término autoficción. Por muy laxa y poliforme que sea la construcción de una novela, el propio Cărtărescu ha declarado en repetidas ocasiones que escribe enormes poemas autorreferenciales, y no novelas propiamente dichas.

Naturalmente, no podemos hablar de poemas en prosa, sino de avalanchas narrativas en las que motivos, temas y estrategias de escritura son recurrentes.

Sobre el patetismo antes mencionado, Edmund Burke "acentua el aspecto sombrío del patetismo sublime: el terror, la sensación y la idea de amenaza y de dolor", lo que generaría un "gesto de realce de lo psicológicamente negativo" (Bodei, 1998, p. 111, en Francisco Cruz, 2006, pp. 135-142). En este sentido, el gitano del fragmento narrativo de *Solenioide* es aterrorizado por los profesores en la cancillería, y el episodio termina también con un gesto patético-sublime: Eftene vuelve a la cancillería y se arranca el único diente, el de oro, con unas tenazas, y lo arroja, en compensación, sobre la mesa de los profesores. Al día siguiente, se descubre que la propietaria del anillo, la aterradora profesora Rădulescu, lo había olvidado en un cajón, etc.

9. El grotesco sofisticado

El narcisismo y un cierto encaprichamiento con el discurso persisten también aquí, junto con el asco de sí mismo, con las vulnerabilidades de un cuerpo débil. Es otro contraste del que se alimenta la infinitud de la prosa cartaresquiiana. Naturalmente, el realismo mágico y el

²¹ "una tensión entre "caos" y "cosmos", apertura y completud, forma y exuberancia, armonía "coral" y horizontalidad deconstructiva "polifónica" (mi traducción).

hiperrealismo artificial no podían sustraerse a la tentación de la erudición. La ambición es producir una prosa sofisticada, aunque la reflexión que se desprende de esta sofisticación no sea original.

Los efectos especiales son propios de las películas de miedo y ciencia ficción:

En cuanto volvía a sentarse, el espectáculo subterráneo comenzaba de nuevo: las bocas y los tentáculos y los filamentos vejigosos retomaban los suspiros, el crujido imperioso, los movimientos de sorber y bombear... Distráido, me decidí a coger una de las agujas dentales de la bandejita y puncé con suavidad su rostro, haciéndole una señal para que permaneciera tranquila entre los brazos del sillón. En el mismo instante en que penetró en la dermis y estimuló uno de los nervios con terminación libre, percibí de forma fulminante el cambio que tenía lugar bajo el suelo. Los hilos y los cables orgánicos ramificados en las profundidades se tornaron púrpuras y empezaron a absorber la gota viva de dolor con la avidez con que los hambrientos se abalanzan sobre la escudilla de comida. Puncé el labio de Irina, que lanzó un grito seco, y el frenesí subterráneo se acentuó. Se convirtieron en unos intestinos que recibían el horrible alimento y lo transmitían más allá del límite de las paredes, por conductos transparentes y palpitantes. (Cărtărescu, 2017, p. 354)

Uno de los principios de lo grotesco es combinar lo natural con lo artificial para producir híbridos monstruosos, aunque a veces la monstruosidad también tenga su encanto: "Eines der Haupt elemente des grotesken Gestaltungsprinzips war die unvereinbare Durchdringung der menschlichen Natur mit einer

'zweiten', von Technik und Kapital geprägten Natur" ²² (Bergius, 1990, p. 11).

Gran parte de *Solenoid* se destina al régimen somático debilitado. Toda una patología de la hipocondría se pone en juego para implantar una atmósfera artificial y grotescamente agresiva. Los esfuerzos por poetizar la fealdad hospitalaria son notables: "Me había convertido en un tuberculoso, un miserable que podía contagiarles también a ellos, un proscrito al que tenían que expulsar de la clase a toda costa" (Cărtărescu, 2017, p. 222),

También allí me hacía las radiografías de pulmón pues, al parecer, la doble neumonía de mi primer año de vida me había dejado unas secuelas en el pecho que al cabo de unos años acabarían llevándome al sanatorio de Voila. Esperaba en la sala o en el pasillo entre hombres de todo tipo, jóvenes o adultos, con el torso desnudo, peludos o de pecho lampiño, enjutos o con barrigas prominentes, negros como la pez o rojos como cangrejos cocidos y, cuando me tocaba, entraba en la misteriosa sala oscura dominada por un gran aparato con gruesas placas de cristal y pantallas que se deslizaban por unas correas de piel. El doctor me colocaba entre las placas heladas. Se me ponía carne de gallina, la espalda y el pecho se aplastaban entre esas placas que el doctor, haciendo girar una manivela, acercaba cada vez más a mí hasta que mi cuerpo quedaba estrujado entre ellas como si fuera un preparado anatómico entre las láminas del microscopio. «¡No respire!» me decía el individuo de blanco, que abandonaba de repente la sala y aparecía de nuevo, gracias a una especie de teletransporte, en la habitación contigua, llena de

²² "Uno de los principales elementos del principio de la configuración grotesca era la interpenetración irreconciliable de la naturaleza humana con una "segunda" naturaleza caracterizada por la tecnología y el capital" (mi traducción).

instrumentos médicos con cuadrantes y botones de ebonita. Desde la nada llegaba un zumbido que duraba toda una eternidad. Yo reventaba entre los cristales, intentando aguantar la respiración. Mientras alguien contemplaba mis pulmones a través de la carne —que en ese momento se había vuelto transparente—, percibía aquella mirada de la cuarta dimensión, capaz de ver los fajos de dinero en las cajas fuertes, de penetrar, como el ángel que liberó a san Pedro, en cárceles de barrotes tan gruesos como un puño y de contemplar el proceso de formación de las piedras en los riñones. (Cărtărescu, 2017, pp.178-179).

Los efectos son similares a aquellos conseguidos hace cientos de años por Hieronimus Bosch, pero sin el poder simbolizador del pintor:

Die Bildsemiotik erzeugt aber nicht nur Phantasieobjekte, mögliche Evolutionsprodukte oder Hybridformen; der eigentliche Sinn besteht darin, dass die mit diesen Objekten verknüpfbaren Bedeutungen und Konzepte eine semantische Verbindung eingehen, d.h. die eigentliche Konstruktion erfolgt im Symbolfeld und hier gelten ja die natürlichen (z.B. evolutionären) Beschränkungen zumindest nicht mehr in strikter Form. Im Endergebnis erzeugt Bosch allerdings eine Komplexität der Symbolbedeutungen, welche die heutigen Interpreten überfordert und wahrscheinlich auch die Inquisitoren überforderte, weshalb Bosch zeitlebens ohne Anfechtungen seine Kunst ausüben konnte (und damit berühmt wurde).²³ (Wildgen, 2005, pp. 5-6).

²³ "Sin embargo, la semiótica pictórica no sólo produce objetos fantásticos, posibles productos evolutivos o formas híbridas; el significado real consiste en que los significados y conceptos que se pueden vincular a estos objetos entran en conexión semántica, es decir, la construcción real tiene lugar en el campo

La oscilación constante entre lo sublime y lo grotesco es quizá la técnica más espectacular empleada por Cărtărescu. Por lo demás, el suspense y el vigor narrativo se le niegan casi por completo. Ni siquiera los más ardientes defensores del arte narrativo de Cărtărescu han podido demostrar su existencia. Los argumentos a favor de dicha prosa son la imaginación, la ensoñación, la imaginería reverberada y fuertemente simbolizada, la complejidad léxica, aunque el enorme *Solenoid* contenga un sinfín de páginas aburridas o afectadas estilística o narrativamente.

Si en *Cegador* la represión del régimen de Ceaușescu, es decir, comunista, se representaba mediante metáforas y alegorías, en *Solenoid* se intenta una narración más directa. Pero lo que está en juego aquí es poco: lo que sentía un niño, lo que vivía un profesor que no amaba su profesión y que mostraba poco interés por la realidad que le rodeaba, viviendo más bien en una realidad onírica. La evasión política y social no es aquí una forma de protección, sino simplemente el resultado de estar centrado en uno mismo y en sus sueños. Así presentado, el ambiente no parece tan trágico como en la realidad, sino mezquino:

En invierno era mucho peor, porque podía haber cierzo, ventiscas, podía hacer un tiempo tan malo que no sacarías a pasear ni al perro, pero nosotros nos veíamos obligados a salir y, con la nieve hasta las rodillas, empujados contra las cercas por las ráfagas de viento, cegados por las agujas de hielo,

simbólico y aquí ya no se aplican las restricciones naturales (por ejemplo, evolutivas), al menos no de forma estricta. Al final, sin embargo, Bosch crea una complejidad de significados simbólicos que abruma a los intérpretes actuales y probablemente también a los inquisidores, razón por la cual Bosch pudo practicar su arte durante toda su vida sin desafíos (y así se hizo famoso)” (mi traducción).

aterrorizados por los aullidos de los perros que nos seguían, mostrando los colmillos, a peregrinar otra vez de puerta en puerta, a llamar docenas de veces hasta que nos abría alguien y cuando, por fin, un ojo receloso se asomaba por la ranura de la puerta, a explicarle para qué estábamos allí: «Para el censo de los animales. Queremos saber si tiene cerdos, pollos, vacas, ovejas..., para registrarlos». Gritábamos para hacernos oír en medio de la nevisca. Los de dentro nos dejaban en la puerta. No se les habría pasado jamás por la cabeza invitarnos a entrar y ofrecernos un té caliente. «No tengo, hombre, ¿cómo voy a tener? Este verano tuve un par de gallinas, pero... ya no tengo. Hace años que no tengo cerdo...». Todos mentían, pero ¿qué más nos daba? Nosotros no teníamos que verificarlo. Nos limitábamos a hacer una raya en el registro, con un boli que a duras penas podíamos sujetar con la mano enguantada, y seguíamos nuestro camino, protegiéndonos de los perros y de las terribles ráfagas de viento. Al atardecer — que caía de repente sobre el barrio como una plancha de metal —, más o menos a las cuatro, ya no sentíamos el cuerpo, completamente helado. Volvíamos a la escuela con los rostros enrojecidos y húmedos, con ese aturdimiento que produce el frío, para calentarnos un poco en la sala de profesores antes de ir a casa” (Cărtărescu, 2017, p. 167).

Y así nos damos cuenta de que lo grotesco no es el motor de muchas de las páginas de Cărtărescu porque no se cumplen los componentes específicos. Lo grotesco existe en abundancia, pero su propósito es consagrar visiones oníricas, sublimes o de pesadilla, pero son un *tour de force* en sí mismas, como para ofrecer una prueba de virtuosismo imaginativo:

Im Grotesken treffen wir dann auf verdrängte Schrecken und bedrohliche Aspekte, die in der normalen Welt nicht augenscheinlich erkennbar waren. Erzeugt wird die Entfremdung von der Welt durch folgende Methoden:

- Vermengung von vormalig getrennten Bereichen, etwa der Vermischung menschlicher, tierischer, pflanzlicher und maschineller Elemente.
- Verzerrung der gewohnten Proportionsverhältnisse.
- Aufhebung von Statik und Schwerkraft.
- Auflösung des Persönlichkeitsbegriffes, der Individualität.
- Zerstörender und ignorierender Umgang mit gewohnten geschichtlichen Ordnungen und Konventionen. (Karl, 2012, p. 47)²⁴

Se podría decir que hay retazos de lo grotesco en la firme falta de humor. Cărtărescu no pretende hacer una crítica de la realidad a base de bofetadas, sino que pretende la consagración de unos puntos de vista, de unas figuras, de unas visiones.

Por su parte, las visiones cartaresquianas no tienen intensidad y conmoción individuales. Impresionan por acumulación y complejidad, lo que requiere muchos cientos de páginas. Estas visiones y sueños conservan siempre una lógica e intentan no violar todas las leyes de

²⁴ "En lo grotesco nos encontramos entonces con horrores reprimidos y aspectos amenazadores que no eran obviamente reconocibles en el mundo normal. La alienación del mundo se crea mediante los siguientes métodos:

- Mezcla de áreas anteriormente separadas, como la mezcla de elementos humanos, animales, vegetales y máquinas.
- Distorsión de las proporciones habituales.
- Abolición de la estática y la gravedad.
- Disolución del concepto de personalidad, de individualidad.
- Tratamiento destructivo e ignorante de los órdenes y convenciones históricos habituales". (mi traducción)

la física. Un milagro con semillas diversas e incompatibles de posibles realidades plausibles:

Ya no estaba aquí, en el sueño unánime, pero tampoco había penetrado del todo en mi sueño interior. Me encontraba en ese limbo en el que todavía vives en el mundo pero no tienes el mecanismo de confirmación de la realidad, como si caminaras por un hielo uniforme sin oír la voz que te susurra una y otra vez: sí, sigue adelante, el hielo es firme, todo está en orden, te sostiene, nada monstruoso ni ilógico te puede suceder. De lo contrario, ¿cómo podría creer en la ficción de la realidad sin esta instancia, sin la comisión que comprueba y estampa el sello, que declara y asume la responsabilidad de la textura de cada pared y de cada mantel, de cada matiz y cada vibración de la voz, de sensibilidades vestibulares, del frío y del bochorno, del amor y del odio? En sueños, la comisión de certificación de la realidad se levanta de sus sillas desfondadas, sale a almorzar y a fumar unos cigarrillos y nos abandona, sorprendidos e incrédulos, sobre una capa de hielo sin certificado de resistencia, en la que nos abruman la emoción y la euforia y el horror y el hechizo de un mundo sin la burocracia psíquica de lo real. Entonces sentí la mano de Traían en la mía y juntos nos incorporamos un poco. Pasamos entre las camas de hierro, apenas perfiladas en la oscuridad, en las que los niños respiraban suavemente, como al unísono, y nos dirigimos hacia la pared a lo largo de la cual se alineaban las taquillas en cuyo centro se encontraba la puerta. (Cărtărescu, 2017, 376).

Además, el escritor no tiene reparos en colocar el mayor número posible de epítetos calificativos en las descripciones estáticas o dinámicas, en un intento totalmente dedicado a conseguir efectos patéticos.

Refiriéndonos únicamente a la vertiente grotesca, existen varios tipos de esta categoría estética, subcategorías. Una selección incluiría el grotesco que combina entidades, otro que las deforma o descompone, y uno que se ocupa de las metamorfosis. (Connelly, 2003, p. 2).

10. Sublime y grotesco en la construcción onírica

Como se desprende de este análisis, la manera de escribir de Cărtărescu recurre sobre todo a una sinceridad exaltada. El narrador o narradores nunca rehuirán el uso de verbos intensificadores para la *captatio benevolentiae*. Así, ante una descripción, habrá verbos, pero también adjetivos que anuncien maravilla, asombro, terror, éxtasis, etc. Se trata de un sello distintivo del maximalismo cartaresquiano.

Por otra parte, lo que se anuncia como extraordinario será efectivamente extraordinario, pero la narración se desarrollará normalmente a una velocidad más lenta, como un clip de YouTube cuyo avance ha sido ralentizado por los ajustes. Esta técnica es insoportable para las novelas masivas, pero a nivel micronarrativo consigue efectos de sorpresa, interés o consternación. La reacción de los lectores depende de su psicología y su perfil intelectual. Para un lector ágil y experimentado en ver cómics, películas de miedo o ciencia ficción, este tipo de narrativa puede resultar molesta o aburrida. Aquellos con un ritmo de vida más pausado, aquellos más contemplativos e incluso masoquistas a la hora de revivir traumas o practicar el voyeurismo manierista, encontrarán seductor el planteamiento.

Según la colección de artículos coordinada por Lydia Elizalde y Fernando Delmar,²⁵ a finales del siglo XVI el sustantivo «sublime» pasó a la posición adjetival, que se desplazó de lo estilístico a lo espiritual, pero también a lo intelectual.

El estudio de los sueños que Cărtărescu inserta en el cuerpo de la novela revela esta combinación de cualidades, tanto del sustantivo (estilísticas) como del adjetivo (espirituales o intelectuales):

He soñado cosas que, en lugar de espantarme, me han fascinado, disgustado e, incluso, divertido un poco. En el primero de esos sueños tenía en las manos la caracola rugosa, espiral, de un gran molusco marino. Pensaba que es la forma perfecta para una nave espacial. «Sí, pero para ello —me decía—, habría que quitarle estas franjas de carne coloreada...». Y empecé a despellejar de la caracola unas espirales de materia grasa. Y de repente era mi cráneo lo que despellejaba, sujetaba mi cráneo entre las manos y retiraba su envoltura de piel, luego lo abría y empezaba a sacar, con los dedos, el cerebro húmedo... El segundo sueño llegó hacia el amanecer. Una joven graciosa como un bebé, completamente desnuda, pero no-erótica, de piel fina y blanca. No tenía cabeza. Peor aún, el cuello y la espalda estaban excoriados hasta los músculos y los huesos quedaban a la vista. La cabeza, todavía viva, estaba en otro cuerpo y se sostenía sobre el cuello gracias tan solo a la presión mecánica de la

²⁵ “A finales del siglo xvi apareció el gracioso adjetivo *soubelin* o *sublim*, con el sentido de cargado de finura espiritual, blando, suelto y, consecuentemente, listo y astuto. De esta forma, el acento se había trasladado desde una cualidad estilística a una cualidad espiritual. Por su parte Molière, en el siglo xvii, había creado el sustantivo *le sublime* para *Les précieuses ridicules* refiriéndose con él al cerebro. Bajo esta circunstancia, podemos comprender el intercambio de lo sublime por lo ridículo y lo cómico” (Elizalde y Delmar, 2020, p. 41).

gravedad. Yo debía trasplantarlo, en una sola noche, al cuerpo verdadero de mi amada. Pero tenía cada vez más claro que no sería capaz: «Debes saber que no voy a poder conectarte todas las venas, los nervios, los músculos... ¡Resulta demasiado complicado!», le gritaba yo a la cabeza que permanecía tranquila sobre su cuerpo provisional como una estatua sobre un pedestal (Cărtărescu, 2017, p. 366)

11. Conclusiones

El escritor consiguió crear una mitología personal basada en motivos, temas, arquetipos y perspectivas estrictamente localizados en el espacio rumano y personal. Pero este espacio rumano se modifica/ reinventa/ distorsiona la mayoría de las veces con recursos específicos del barroco y el realismo mágico. Así, la compleja estilística cartaresquiiana está en consonancia con un sofisticado paradigma de lo imaginario. Sofisticado, pero no del todo innovador, el autor combinando visiones grotescas y sublimes que se encuentran a menudo en los cómics, en las películas de miedo y de ciencia ficción. A todos estos ingredientes se añaden páginas de un realismo arisco, pero también estilísticamente impregnadas de proyecciones patéticas. Los acontecimientos banales se narran de forma adánica y maximalista, como a través del ojo de un condotiero que se apodera de territorios vírgenes. A todo esto se añaden los registros lingüísticos de jergas, neologismos y arcaísmos, que transforman la prosa de Cărtărescu en un palimpsesto elitista, intertextual, autoengrandecedor o autodespreciativo. Estos procedimientos se reflejan también en sus estudios teóricos. Sus novelas fascinan con porciones en las que visiones simbólicas y laberínticas se despliegan lentamente bajo la lente de un microscopio, creando así una simbiosis de lo colosal y lo infinitesimal.

Referencias bibliográficas:

Bergius, H. (1990). "Das Groteske als Realitätskritik: Dix. Grosz. Höch. Heartfield" [The grotesque as a critique of reality: Dix. Grosz. Höch. Heartfield], in: *Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief* 8, Weinheim/ Basel: Beltz.

Bodei, R. (2006). *La forma de lo bello* [The shape of beauty]. In Francisco Cruz L. *Estética de lo sublime* [Aesthetic of the sublime]. *Analecta: revista de humanidades*, no. 1. Madrid. 2.

Boldea, I., Sigmirean, C. (2016). *Multicultural representations. Literature and Discourse as Forms of Dialogue*. Tîrgu-Mureș: Arhipelag XXI Press.

Cărtărescu, M. (2017). *Solenoide*. Traductor: Marian Ochoa de Eribe Urdunguio. Madrid: Editorial Impedimenta,

Cărtărescu, M. (2011). *Eminescu: Visul chimeric* [Eminescu: the chimeric dream]. București: Humanita

Connelly, F.S. (Ed.). (2003). *Modern Art and the Grotesque*. Cambridge: University Press.

Diz Villanueva, A. (2022). *El espacio urbano en la narrativa de Mircea Cartarescu: de la historia a la metáfora* [Urban space in Mircea Cartarescu's narrative: from story to metaphor]. Valencia: Tirant Humanidades.

Doca, G. (2012). Eminescu: Arhetipuri, complexe... (IV) [Eminescu: archetypes, complexes...]. *Revista Cultura*, nr 395.

Elizalde L., Delmar, F. (coordinadores). (2020). *Lo sublime contemporáneo* [The contemporary sublime]. Primera edición, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Karl, A. (2012). Diplomarbeit "Das Groteske und seine Struktur im zeitgenössischen Musiktheater" Eine Aktualisierung an ausgewählten Beispielen [The grotesque and its structure in contemporary music theater. An update using selected examples].

https://www.academia.edu/46950660/Das_Groteske_und_seine_Struktur_im_zeitgenössischen_Musiktheater

Mironescu, D., Mironescu, A. (2021). *Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's Solenoid*, Volume X, RLS66 - RLS87.

Tanasescu, C. (ed.). (2024). *Literature and Computation Platform Intermediality. Hermeneutic Modeling and Analytical-Creative Approaches*. Routledge: New York.

Wildgen, W. (January 2005). Das semiotische Konstruktionsprinzip der Groteske und dessen Weiterentwicklung seit der Renaissance [The semiotic construction principle of the grotesque and its further development since the Renaissance]. DGS-Kongress in Frankfurt.

Entrevistas:

Tronaru, D. (2018). Entrevista con Mircea Cărtărescu. „Din 1950, n-am mai avut o clasă politică mai abisală-n prostia ei” [Since the 1950s, we haven't had a political class more abysmal in its stupidity]. *Adevărul.ro*. <https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/interviu-mircea-cartarescu-scriitor-din-1950-186788o.html>

~~~~~  
**Felix Nicolau** is a Romanian philologist, lecturer in Romanian Studies at the University of Granada, Spain, and professor at the Technical University of Construction of Bucharest, Department of Foreign Languages and Communication. He is a lecturer at the Romanian Language Institute in Bucharest and is affiliated to the Doctoral School of the University *1 Decembrie 1918* in

Alba Iulia, Romania. He is editor of the *Swedish Journal of Romanian Studies* at the University of Lund, Sweden, where he taught for 4 years, of Madrid-based journal *Littera Nova*, and of Dublin-based journal *Itaca*. He also taught Romanian Studies at the Complutense university of Madrid for three years

He holds a PhD in Literary Studies from the University of Bucharest with a thesis on comparative literature. His books: *Antologia didáctica de la literatura clásica rumana* (with alba Diz Villanueva), *Știința minciunii responsabile. Embolii culturale*, *Istoria nucleară a culturii. Cuante hermeneutice*, *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*, *Comunicare și creativitate. Interpretarea textului contemporan*, *Take the Floor. Professional Communication Theoretically Contextualized*, *Cultural Communication: Approaches to Modernity and Postmodernity*, *Estetica inumană. De la postmodernism la Facebook*, *Codul lui Eminescu*, *Anticanonice*, *Homo imprudens*.

As a writer, Felix Nicolau is a member of the Romanian Writers' Union and contributes literary criticism and history to numerous literary magazines. He has published several books of poetry and two novels.

# REALITATE ȘI FICȚIUNE – COORDONATE ALE NARAȚIUNII LUI MARIO VARGAS LLOSA<sup>1</sup>

## REALITY AND FICTION – COORDINATES OF THE PROSE OF MARIO VARGAS LLOSA

Liliana DANCIU

Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”  
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia /  
Speculum Center for the Study of the Imaginary  
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

E-mail: [liliana.danciu70@yahoo.com](mailto:liliana.danciu70@yahoo.com)

### Abstract:

*The human condition within the context of social reality and history, and individual destiny in relation to moral and religious norms imposed at the collective level, are major themes that in Mario Vargas Llosa's work become sources of intense narrative and interpersonal conflict. According to the Peruvian writer, an individual's happiness is perpetually constrained by the normative aspects of society, whose purpose is to prevent them from fully realizing their inner potential. This limitation leads to discontent, rebellion, and inevitable revolt aimed at overturning power structures. Literature, dreams (reverie), and eroticism represent some surreal dimensions through which individuals can escape and experience the pleasure of complete freedom.*

---

<sup>1</sup> Article History: Received: 10.08.2024. Revised: 10.10.2024. Accepted: 11.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: DANCIU, L. (2024). REALITATE ȘI FICȚIUNE – COORDONATE ALE NARAȚIUNII LUI MARIO VARGAS LLOSA. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 106-148, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.4>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.



*Reality and fiction are two coordinates that, within the tangible geography of Latin America and the creative imagination of its writers, cannot be easily distinguished. Since myth, legend, and history are indistinguishable in the human consciousness of referential reality, they are even less separable within the chronotope of fictional imagination. This article explores the intertwining of these spatio-temporal and existential coordinates by analysing several representative narratives by Mario Vargas Llosa, including *Eulogy of the Stepmother*, *The Wanderings of the Reckless Girl*, and *The War of the End of the World*. Although the characters in these novels may come from the realm of ordinary people, they are far from ordinary. Their exceptional destinies are marked by a profound interiority, characterized by fantastical, complex, and obsessive projections; an exacerbated desire to transcend their condition arbitrarily assigned at birth; an impulse to control others; and, conversely, a drive to overthrow externally imposed power or authority. These traits imbue the destinies of Vargas Llosa's characters with a distinctly tragic dimension.*

**Keywords:** reality; fiction; imaginary; Mario Vargas Llosa; South American literature.

**Cuvinte cheie:** realitate; ficțiune; imaginar; Mario Vargas Llosa; literatură Sud-Americană.

### **1. Postmodernismul lui Mario Vargas Llosa și moștenirea literară a precursorilor**

Poate că nici un alt curent literar/cultural nu a suscitât atâtea discuții și controverse în legătură cu periodizarea și limitele sale terminologice cum a creat-o postmodernismul. În evaluarea pe care Nicolae Manolescu o face acestei direcții culturale, cuvintele sugestive, precum „confuzie” și „contradicție”, nu fac decât să o exileze într-o marginalitate ideologică fără posibilitatea reabilitării epistemice în cadrele spațiului cultural

românesc, cel puțin<sup>2</sup>. Modalitățile total diferite în care postmodernismul a evoluat în Occident – prin acceptarea și îmbrățișarea formulelor și imaginilor artistice care exprimă alienarea ca expresie a integrării artei unei contemporaneități în derivă – și în proza autohtonă – inadecvare, negare<sup>3</sup> – au fost evidențiate de Mihaela Ursa în *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*.

Cu toate acestea, criticii și simpatizanții acestei tendințe au căzut de acord că postmodernismul, spre deosebire de celelalte curente culturale, nu a marcat o ruptură de ideologia modernismului, ci, dimpotrivă, a îmbrățișat cu înțelegere trecutul: „Dacă modernismul, cu variantele sale extreme avangardiste, marca o ruptură cu trecutul, o voință de înnoire presupunând o fază violent demolatoare, postmodernismul exclude noutatea absolută și decide să conviețuiască pașnic cu tradiția” (Petraș, 1996, p. 89). Prin atașarea prefixoidului „post-”<sup>4</sup> înaintea denumirii direcției interbelice, „modernismul”, se recunoștea, pe de o parte, conexiunea stilistică și ideatică cu modernii, deși, în opoziție cu aceștia, se făcea apel la resursele ideatice ale curentelor cultural-filosofice respinse de predecesori și, prin această decizie indirectă, favorizând o desprindere de idealul modernist. De aici,

---

<sup>2</sup> „În momentul de față, confuzia continuă să fie destul de mare în privința postmodernismului și există cam tot atâtea păreri câte capete și-au pus la contribuție materia cenușie. Să mai spun că postmodernismul este definit, în aceste condiții, într-un mod absolut contradictoriu și că uneori aceleași argumente servesc la concluzii opuse?” (Manolescu, 2002, p. 182).

<sup>3</sup> Analizând studiul Magdei Cârneli, *Texte despre postmodernism*, Mihaela Ursa constată bogatul inventar al trăsăturilor negative atribuite postmodernismului în literatura română: „fragmentarismul și heterogenitatea; aleatoricul; ludicul; provizoratul; subiectivismul nemărginit; combinatoricul fără măsură; consumismul de toate felurile; sincretismul generalizat care compune cu virtuozitate laolaltă un amalgam tensionat și impresionant de cultură, informație diversă, eveniment perisabil, hazard, modă, experiment, violență, disperare etc.” (Ursa, 1999, p. 15).

<sup>4</sup> Mai multe vezi la Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, p. 79.

acea „viziune metaistorică asupra lumii” (Ursa, 1999, p. 20), pe care Nicolae Manolescu o atribuie postmodernismului.

Scriitorul postmodern din spațiul cultural occidental înțelege că nu poate nega propriul trecut cultural și al omenirii, căci acesta îl definește și, în același timp, îl întregeste în ipostaza de creator. Recuperarea literaturii din epocile anterioare se dorește un gest de acceptare și de împăcare cu trecutul, pe care îl asumă, fie critic, fie ironic. Umberto Eco subliniază cu umor atitudinea diferită a scriitorului modern (antagonică și belicoasă) în raport cu viziunea creatorului postmodern (revizuire ironică, lipsită de delicatețe și candoare<sup>5</sup>, a trecutului, printr-o „anarhie” și o „dezmembrare a lucrurilor” totale, cum pleda în mod radical Ihab Hassan *The Dismemberment of Orpheus* (Hassan, 1982, p. 123).

Mario Vargas Llosa își mărturisește adesea admirația și respectul pentru toți marii scriitori ai literaturii universale care l-au precedat și i-au dăruit o parte a esenței trudei lor de artizani ai cuvântului scris. Această influență mentoră globală a modelat stilul și tehnica narativă a scriitorului sud-american, care astfel se înscrie într-o direcție postmodernistă orientată admirativ spre trecut. Orice contradicție sau dezicere de moștenirea predecesorilor este anulată printr-un elan autodidact exercitat prin lectura critică a operelor și (re)valorificarea

---

<sup>5</sup> În „Marginaliile și glosele la «Numele trandafirului»”, publicate prima dată, în limba română, în revista *Secolul XX* (nr. 8, 9, 10), 1983, Umberto Eco surprinde regimul antagonic de funcționare a avangardei și a postmodernismului: „«Jos cu clarul de lună», slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă, și este de ajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează (...). Dar sosește momentul în care avangarda (modernul) nu poate merge mai departe (...). Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, fără candoare” (apud Manolescu, 2002, p. 182).

eternelor valori morale și estetice în contemporaneitatea dezarticulată, caracterizată prin fragmentare și diletantism:

Flaubert m-a învățat că talentul înseamnă disciplină neabătută și o mare răbdare. Faulkner, că forma – scrisul și structura – înalță sau împovărează subiectele. Martorell, Dickens, Balzac, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, că volumul și ambiția sunt tot la fel de importante într-un roman pe cât sunt abilitatea stilistică și strategia narativă. Sartre, că un cuvânt este un act și că un roman, o piesă de teatru sau un eseu, angajate în actualitate și în cele mai bune opțiuni ale ei, pot schimba cursul istoriei. Camus și Orwell, că o literatură dezbărată de morală este inumană, și Malraux, că eroismul și epicul sunt tot atât de posibile în prezent pe cât erau în vremea argonauților, a *Odiseei* și a *Iliadei* (Llosa în Stănescu, 2010).

Menționarea acestor mari scriitori al literaturii universale – începând cu Flaubert, scriitor al secolului al XIX-lea, continuând cu pleiada celebrilor autori ai secolului XX – într-o recunoaștere directă a calităților scrierilor acestora constituie un elogiu, dar în același timp și o mărturisire a propriilor însușiri scriitoricești: talent dublat de disciplină, nuanțarea potrivită a „poveștii” fără a îngreuna inutil intriga; simbioza totală dintre forța intrinsecă a narațiunii și abilitatea naratorului de a oferi cuvântului greutatea realului<sup>6</sup>; capacitatea de a evoca, talentul de a proiecta imagini sugestive, capacitatea de

---

<sup>6</sup> „„Realul», în speță, nu este accesibil decât prin scriitura care îl desemnează; și se predă în aparență, dar n-ai acces la el și simți dureros că nu-1 poți atinge decât prin medierea textului. Te prefaci că te integrezi ca subiect autoironie în text și, pe măsură ce-i disimulezi jocul, ai șansa din când în când să accezi la un real «răsturnat»; sesizezi topografia acestui «real», apoi o pierzi, te afli dincoace și dincolo în același timp, în afară și înăuntru, ești situat în focarul *semiozic*, ațintind o lupă intensivă asupra subiectului” (Mincu, 1993, p. 223).

problematizare; amprență stilistică unică prin crearea și menținerea unei tensiuni la nivelul contrariilor – eroid/ erotic, realitate/ imaginație (vis, reverie, fantasmă) –, coordonate ale scriiturii lui Llosa sesizabile cu deosebire în romanul *Războiul sfârșitului lumii*.

De nenumărate ori, în lucrări cu caracter eseistic, scriitorul peruan și-a mărturisit crezul artistic, viziunea despre modul cum ia naștere textul literar: *Adevărul minciunilor, Orgia perpetuă Flaubert și „Doamna Bovary”, Scrisori către un tânăr romancier, Călătoria către ficțiune*. Mario Vargas Llosa consideră că, prin ficțiune, prin abilitatea de a imagina și descrie o altă realitate care să satisfacă „foamea” ontologică de a trăi o altă viață, omul se desprinde de latura sa animalică, depășindu-și inclusiv condiția tragică de ființă supusă imanenței morții: „Ficțiunea le îmbogățește existența, o completează și, un timp, îi salvează de condiția lor tragică, omenească: aceea de a dori și de a visa mereu mai mult decât ceea ce pot realiza cu adevărat” (Llosa, 2005, p. 19). Ceea ce autorul sud-american numește înclinație umană spre „ficțiune” sau pentru inventarea unor „minciuni adevărate”, în esență, constituie apanajul gândirii ontologice (Bușe, 2024, pp.7-54), înclinată spre armonie și unitate ființială. Deși transcendența acestui mod de a imagina lumea, prin mituri, pare negată „poveștilor” rostite în jurul focului, în scop social și didactic, trimiterea la tabloul unei reverii colective cu efect transfigurant conferă o dimensiune spirituală evidentă actului povestirii. Acest imperativ sufletesc s-a manifestat încă din zorii omenirii – crede Llosa – când „poveștii” călătoreau dintr-un trib în altul unde relatau întâmplări reale sau imaginare unor oameni, care-l ascultau fascinați:

În opinia mea, civilizația începe să dea mugur mai degrabă în cadrul ceremoniei din grotă sau din luminișul pădurii, unde-i vedem, ghemuiți ori

așezați în cerc, în jurul unui foc ce alungă insectele și spiritele rele, pe bărbații și femeile din trib, atenți, absorbiți, vrăjiți, într-o stare pe care, fără să exagerăm, o putem numi transă religioasă, visând cu ochii deschiși și ascultând cuvintele de descântec ieșite din gura unui bărbat sau a unei femei cărora ar fi corect, chiar dacă insuficient, să le dăm numele de vrăjitori, șamani ori vraci, căci chiar dacă au câte ceva din toate astea, sunt de fapt nici mai mult nici mai puțin decât oameni care visează și ei și care le povestesc celorlalți visele, ca să viseze toți la unison: niște povestitori (Llosa, 2008, p. 11).

A spune povești, mai târziu a inventa un *story* așternut de un scriitor pe o coală de hârtie reprezintă, în fapt, un protest tacit la adresa realității în care omul trăiește, care nu-l mai mulțumește. Llosa consideră că ficțiunea se naște tocmai din „acest abis dintre adevărul vieții noastre trăite și viața pe care suntem capabili să ne-o imaginăm și să o trăim în închipuire (...)” (Llosa, 2008, p. 12). De aici, demonismul ființei umane, „(...) refuzul de a ne conforma, nemulțumirea, revolta, curajul de a lua în răspăr viața așa cum e ea și voința de a lupta să o schimbăm, să o ducem cât mai aproape de viața pe care o născocim în ritmul fanteziilor noastre”(Llosa, 2008, p. 12). Această revoltă le determină pe majoritatea personajelor lui Llosa să trăiască o stare continuă de conflict: fie cu ordinea statală stabilită, cum e cazul Sfătuitorului și al yagunzilor care luptă împotriva Republicii, fie cu „legea nescrisă” a locului pe care n-o înțeleg, cum e cazul lui Galileo Gall, care moare într-o ultimă îmbrățișare simbolică cu Rufino, bărbatul umilit, dar și cu viața însăși careia ar vrea să-i smulgă tot ce are mai bun, mai aventuros. „Fata rea”, personajul feminin emblematic din *Rătăcirile fetei nesăbuite*, este animată de o neostoită sete de viață și de devenire într-o realitate, ipostaza postmodernă a unui altfel de *homo religiosus*, orientat nu

spre interior și transcendență, ci spre lume și imanentul ridicat la rang de sacru.

Personajele lui Llosa creează conflicte narrative puternice, alimentate din miezul unor intrigi vulcanice, care șochează conștiința cititorului educat în limitele rezonabilului și îl aruncă în centrul unei controversate sfâșietoare între morala comună și esența transgresantă a naturii umane. Cazul Lucreciei din *Elogiu mamei vitrege* este relevant în acest sens: ea trăiește iluzia unei împliniri erotice totale în brațele copilului soțului, fără a avea conștiința înfăptuirii vreunui rău. Prin ficționalizarea realității și a propriei identități, proiectându-se la nivel imaginar în timpul exemplar al mitului, înainte de „căderea în istorie”, victimă a sentimentului rușinii și al vinovăției, acțiunile personajelor incestuosului triunghi amoros sunt absolvite de (pre)judecățile morale și eliberate de fanteza păcatului. Prin intermediul Frumosului, „experimentat erotic și mistic” (Danciu, 2019, p. 161), al imaginației și al imaginarului, cei trei transgresează realul imediat, depășesc limitele existenței liniare, coborând într-o interioritate bântuită de fantasmă, complexe și arhetipuri, în căutarea sinelui profund printr-o bachelardiană „reverie în *anima*”<sup>7</sup>.

În dimensiunea profundă a romanelor lui Mario Vargas Llosa, dihotomia adevăr-minciună se dizolvă într-o armonizantă ambiguitate de planuri care favorizează ontologicul, deoarece „mințind, ele transpun un adevăr ciudat care poate fi exprimat doar disimulat și protejat, deghizat în ceva ce nu există, de fapt” (Llosa, 2005, pp. 7-8). Prin transpunere în cuvinte realitatea suportă o transformare totală, devenind o lume liminală creată printr-o „inginerie” delicată și precisă, astfel încât „ceea ce

---

<sup>7</sup> Termenul este utilizat de Ionel Bușe (2024) în capitolul „Macedonski redivivus”, din volumul *Gânduri despre Constantin Noica și alte eseuri*, parafrazând junglian considerațiile lui Gaston Bachelard cu privire la esența feminină a reveriei.

*descrie se transformă în descriere*” (Llosa, 2005, p. 9). Referindu-se la „viața ficțiunii”, scriitorul face referire la diferența esențială dintre timpul real și timpul ficțiunii: în timp ce primul curge liniar, cronologic, măsurând devenirea, cel de-al doilea nu se supune niciunei legi, deoarece „timpul romanesc este un artificiu creat pentru obținerea unor efecte psihologice” (Llosa, 2005, p. 10).

Ficțiunea este cea care ne completează ca ființe „mutilate cărora ne-a fost impusă atrocea dihotomie de a avea o singură viață, dar dorindu-ne și imaginându-ne mii de alte vieți” (Llosa, 2005, p. 12). Sub acest aspect, în fiecare dintre noi trăiește un don Quijote sau o Emma Bovary, pentru că ne dorim, asemeni acestor eroi, să schimbăm prin ficțiune calitatea vieții curente, iar „încăpățânarea lor imposibilă de a trăi ficțiunea pare să personifice o atitudine idealistă ce onorează specia umană. Fiindcă dorința de a fi altfel decât ești în realitate reprezintă aspirația umană prin excelență” (Llosa, 2005, p. 12). A trăi ficțiunea nu e o formă de prizonierat într-o lume ireală – așa cum s-ar putea traduce obstinația lui Alonso Quijano de a fi don Quijote, cavaler de la Mancha sau nevoia doamnei Bovary de a trăi o iubire pasională desprinsă din paginile romanelor citite –, ci „este un fel de a fi mai puțin sclav și de a risca să fii liber” (Llosa, 2005, p. 14).

Puritanilor care l-au acuzat adesea de încălcarea normelor morale sociale și religioase prin abordarea unor subiecte incomode, jenante, tabu, Mario Vargas Llosa le răspunde tranșant că rolul literaturii nu este acela de a masca adevărul vieții, de a-l cosmetiza, ci „trebuie să apărăm dreptul literaturii de a spune totul, de a dezvălui chiar și aspectele cele mai feroce și teribile ale oamenilor. Pe această cale se scapă de bestii și demonii care, alături de îngeri, configurează personalitatea umană” (Llosa, 2007, p. 36). Brian McHale observase că pentru unii critici „ficțiunea postmodernistă este o artă imorală și are



tendința să-și corupă cititorii, pentru că refuză să se supună unei coercitive ordini burgheze a lucrurilor” (McHale, 2009, p. 331). Deși paralela poate părea abuzivă în acest context analitic, remarca teoreticianului american deschide o perspectivă comparatistă inedită spre un studiu polemic din secolul al XIX-lea românesc, *Comediile domnului Caragiale*, de Titu Maiorescu. Marele critic răspunde unui jurnalist obscur care catalogase comediile lui I.L. Caragiale drept imorale. Cu un spirit exact, demn de formația intelectuală germană, Maiorescu explică diferența dintre artă, care operează cu categorii estetice, și morală, care are în vedere opoziția dintre valori etice. Artă nu poate fi imorală, ea poate surprinde aspecte imorale ale societății, comportamente triviale ale oamenilor, rolul ei fiind acela de a le aduce în atenția oamenilor, pentru a atrage atenția asupra lor și a fi corectate.

Preocuparea artistică a scriitorului peruan, mărturisită în toate operele sale cu caracter critic, a fost aceea de a construi un narator și o narațiune care

să oglindească cât mai fidel situația epică inventată. De aici și continua metamorfoză a romancierului, care nu se lasă sedus de o singură arie tematică, fiind mereu imprevizibil, trecând de la romanul autobiografic de tipul primului său roman, *Orașul și câinii*, sau al *Mătușii Julia și condeierul*, la romanul istoric și social, gen *Conversație la Catedrala*, *Lituma în Anzi* sau *Războiul sfârșitului lumii*, până la senzualul și ekphrasticul roman erotic *Elogiu mamei vitrege* (în aceeași linie se înscriu și romane precum *Caietele lui Don Rigoberto* sau *Rătăcirile fetei nesăbuite*) sau savurosul roman cazon *Pantaleón și vizitatoarele* (Varga, 2011, p. 24).

Actul trans-scrierii realității în literatură propulsează autorul peruan într-o *questa* spirituală și eroică deopotrivă, pe care am putea-o supranumi „în

căutarea naratorului perfect, a narațiunii seducătoare și sule”. Identificarea aceluși subiect „original” și de impact, care să pună în valoare printr-o „poveste” inedită tragică și mereu valabilă condiție umană, a fost o preocupare constantă, demonică în sensul flaubertian al cuvântului, pentru scriitorul sud-american.

## 2. *Madame Bovary* și raportul realitate/ ficțiune

Dintru început, atrage atenția motoul care deschide studiul lui Mario Vargas Llosa, preluat din corespondența lui Flaubert: „Unic mod de a suporta existența este să te pierzi în literatură ca într-o orgie perpetuă” (*Scrisoare către dra Leroyer de Chantepie*, 4 septembrie 1858). Acesta pare a fi crezul artistic al maestrului francez și al celebrului său ucenic sud-american, câtă vreme literatura, în calitate de ficționalizare a realității, este singura modalitate a omului de a fi el însuși și de a deveni altcineva în același timp, de a se elibera de constrângerile prejudecăților promovate prin educație și legi moral-religioase, de a se răzvrăti împotriva condiției sale, naturale și sociale, acceptând-o totodată. Această modalitate orgiastică de a trăi, total și fără compromisuri, până la stadiul de egoism orb, este exemplificată prin intermediul personajului feminin central din romanul flaubertian *Doamna Bovary*. Ea nu s-a mulțumit cu traiul banal din micul târg de provincie, sufocat în convenții sociale, mentalități perimate și ipocrizie, nu s-a supus prejudecăților specifice timpului. Existenței plate, lipsite de perspectiva împlinirii sufletești alături de soțul, binevoitor, dar complet lipsit de imaginație, Emma îi opune inițial reveria, apoi actul concret al creării propriei realități. Această acțiune, temerară și quijotescă, atomizantă pentru simbolismul pasiv al femeii în societatea patriarhală, sfidătoare la adresa condiției umane și sociale, nu putea rămâne nepedepsită. Emma va plăti cu viața transgresiunea legilor sociale, morale și umane,

consecință inevitabilă a abandonului total în fantezie. Odată cu anularea durerii insuportabile de a trăi realul, visătoarea iese din limitele constrictive, dar necesare, ale ființării.

În studiul *Orgia perpetuă Flaubert și „Doamna Bovary”*, Mario Vargas Llosa procedează metodic, pornind de la interesul stârnit de romanul flaubertian, constatând că este atras de operele cu final închis, rotunde și plene, cu o acțiune construită minuțios (Llosa, 2001, p. 12). Aceeași rigoare și simetrie demne de o „carte-cerc” pot fi identificate în grandioasa construcție epeică a subiectului din romanul *Războiul sfârșitului lumii*. Aici toate biografiile personajelor sunt prezentate sub aspect psihologic, social, uman, actanți reprezentativi într-o „poveste”, care le focalizează acțiunile contopindu-le destinele individuale în destinul general al unui loc, real și magic, și a unui timp, istoric și mitic, deopotrivă. Fără rigoarea și precizia „inginerească” a fabulației, fără o documentare minuțioasă, construcția narativă megalitică a eternului război dintre nou și vechi n-ar fi fost posibilă, căci ar fi rezultat o aglomerare haotică de fapte, întâmplări, gânduri și trăiri, eșuată în derizoriu.

Asemeni lui Flaubert, Mario Vargas Llosa reușește să imprime „consistență, greutate fizică” realității subiective, conferind cititorului iluzia că „gândurile și sentimentele din roman par fapte, ce s-ar putea vedea și atinge” (Llosa, 2001, p. 13). Pasiunea insașiabilă pe care o simte Ricardo pentru „fata rea”, dar și neputința de a o uita, durerea și dezgustul împinse până la gândul sinuciderii sunt reale, autentice, pentru că produc emoție; fanteziile din reveriile erotice ale Lucreciei devin rotunde, capătă contururi carnale, senzuale asemenea formelor voluptuoase ale corpului ei rubensian. În „programul” său narativ, această carnalitate, vie și vibrantă totodată, caracteristică imaginilor plăsmuite în complexe simbolico-stilistice arhetipale, trebuie să anime descrierile din

„povestea compactă” a unui roman, într-o corelație armonioasă cu „revolta, violența, melodrama și sexul” (Llosa, 2001, p. 13). „Fata nesăbuită” este o „reîncarnare” livrescă a Emmei Bovary în traumatizata perioadă postbelică a secolului XX, a cărei insașiabilă foame de viață o predispune la o neobosită aventură existențială, în care pericolele pândesc din exterior, dar vin mai ales din interior. Atributul „nesăbuită” acordat micuței chiliene, alăturat termenului „rătăcirii”, evidențiază profilul de aventurieră care experimentează, cu o candoare irațională, demnă de o visătoare bovarică, diversele arhetipuri care-i populează inconștientul colectiv. Doza de tragic este inerentă destinului unei personalități feminine labirintice, care nu poate duce decât la rătăcire, câtă vreme refuză „firul” călăuzitor oferit de Ricardo. Răsturnarea mitului labirintului este evidentă la acest nivel al hermeneuticii practicate de traducătoarea Luminița Voina-Răuț. Titlul actual, *Aventurile fetei dezmațate*, oferit de traducătorul Marin Mălaicu-Hondrari, urmează cu mai mare fidelitate titlul original, *Travesuras de la niña Mala*, dar face o dublă concesie personajului feminin central: în primul rând, nota poznașă și inocentă a „prostioarelor” este convertită în ambivalența (pe de o parte, derizoriul de factură „populară” al denotației, pe de altă parte, conotația serioasă, de un tragic implicit) „aventurilor”; în al doilea rând, substanța tragică dezvăluită prin etimologie în semnificația epitetului „dezmațată” conduce la ideea aceleiași sfâșieri petrecute la întâlnirea cu Minotaurul ascuns în hățișurile labirintului interior<sup>8</sup>, „lăsând fărâme de piele și suflet pe drum” (Llosa, 2011, p. 291).

Emma Bovary stârnește admirația lui Llosa pentru ceea ce simbolizează acțiunile ei îndrăznețe, pentru

---

<sup>8</sup> Mai multe despre conotarea psihanalitică a mitului labirintului, vezi Lavinia Bârlogeanu (2023). *Rătăciți în labirint. Chipuri ale bătăuirii și ale mântuirii în procesul terapeutic*, București: Editura Herald.

curajul ei de a-și fi dorit să simtă mai mult decât îi era permis de morala restrictivă a timpului, pentru nonconformismul trăirilor și al pasiunilor. Ea nu se resemnează în fața destinului, nu-i acceptă fatalitatea, ci se răzvrătește împotriva felului meschin și ipocrit de a trăi al contemporanilor și, pentru că toate acestea izvorăsc adânc din personalitatea lui Llosa, scriitorul peruan o admiră și o respectă. De aceea, nici personajele scriitorului sud-american nu vor fi ipocrite, ci vor trăi sincer și total toate experiențele erotice, familiale, sociale, pe care alții le resping cu fățarnicie, deși le visează în tăcere și le proiectează mental în infernul monotoniei conjugale.

Răzvrătirea, rebeliunea, spiritul liber și nonconformist, modul pasional și aventuros de a trăi se regăsesc în personalitatea micuței chiliene din romanul *Rătăcirile fetei nesăbuite*. Prin acest personaj, Mario Vargas Llosa aduce un nou omagiu Emmei Bovary, care reușește să-și ia revanșa în fața vieții, nu și în fața destinului, căci modul total de a experimenta viața îi consumă rapid ființa. Deși aparțin femininului amazonic, războinic și nonconformist, atitudinea celor două personaje feminine în fața provocărilor vieții și a morții este diferită: „fata rea” nu abdică în fața vieții, nu alege evanescența, ci capitulează doar în fața iubirii sincere, în care ajunge să creadă pentru prima dată; deși, până la un punct, trăiește atât fantezia împlinirii erotice în povești de dragoste cu indivizi convertiți în „personaje” imaginate, cât și iluzia unui statut social superior prin achiziția irațională de bunuri imposibil de achitat, Emma Bovary eșuează în transpunerea ficțiunii în realitate și alege sinuciderea, ultim act teatral consumat într-o reprezentație publică, dar și ultimă răzvrătire la adresa vieții care i s-a refuzat în culorile reveriei personale. Povestea Emmei surprinde revolta împotriva ideilor preconcepute, împotriva meschinărilor care împiedică omul să-și trăiască viața liber și plener: „Povestea Emmei este o revoltă oarbă,

tenace, disperată împotriva violenței sociale ce sufocă acest drept” (Llosa, 2001, p. 15).

Universul uman și cel social sunt zugrăvite în culori puternice, adesea violente, în operele celor doi prozatori, căci Flaubert și Llosa sugerează realul în paginile unui roman, care se convertește într-un adevărat simulator al realității, dură, incomprehensibilă și inacceptabilă de multe ori. Marile romane ale lui Mario Vargas Llosa evocă în imagini violente viața de zi cu zi, intimitatea personajelor, încheștările armate. *Războiul sfârșitului lumii* oferă scene terifiante, cu sate întregi măcelărite cu bestialitate de bandele de hoți din *serton*, cu femei violate, batjocorite și mutilate, în timp ce seceta, ciurma și războiul fac ravagii, ucigând în egală măsură bărbați, bătrâni, femei și copii. Imaginile sunt deopotrivă grotești și terifiante, înspăimântător de reale, încât șochează sensibilitatea individului cu educație mic-burgheză care se simte confortabil și în siguranță într-un spațiu cultural aparent liniștit. Șocante sunt scenele erotice din *Elogiu mamei vitrege*, ai căror protagoniști sunt Foncito, copilul de numai șapte ani, și Lucrecia, femeia de patruzeci de ani, dar și acelea care evidențiază dinamica subterană a triumphiului erotic Fukuda-„fata rea”-Ricardo, din *Rătăcirile fetei nesăbuite*. Mesajul lui Llosa pare a fi acela că trăim într-un univers măcinat de violență, că relațiile interumane sunt impregnate de „dorința oarbă” de a-l domina pe celălalt:

Explorare a resorturilor violenței și ale dorinței, ale violenței dorinței și ale dorinței violente, opera lui Vargas Llosa este, privită în ansamblu, și o explorare a limitelor pe care le are chiar libertatea: în romanele sale, ființele umane par a căuta experiențe extreme în contextul exercitării puterii pe care și-o arogă sau în acela al luptei împotriva ei. Corpul omenesc însuși, ca apanaj al violenței și al dorinței,

al plenitudinii ori dimpotrivă, al descompunerii, este, fără îndoială, doar semnul unei vocații esențiale. Ceea ce romanele acestea exprimă este mai ales insatisfacția ființelor umane, nevoia lor permanentă de răzvrătire, vocația pe care toate personajele o au pentru explorarea – și forțarea – propriilor limite (Cueto, 2012).

Nu numai violența, cruzimea și răzvrătirea sunt ingredientele unei scriituri autentice, realiste, convingătoare. Lor trebuie să li se alăture o anumită doză de melodramă, specifică existenței reale de zi cu zi, și „acel ceva de prost gust, patetic, ridicol, mârșav, alienat și stupid, fără a aborda o distanță ironică, fără acel aer de superioritate intelectuală sau morală, în spiritul respectului și al adevărului (...)” (Llosa, 2001, p. 19). Toate aceste ingrediente dau culoarea și parfumul inconfundabile scriiturii lui Mario Vargas Llosa, datorită cărora gustăm cu pasiune gurmândă poveștile de viață din paginile romanelor sale. Condimentate optim cu doze precise de trivialitate (excitația sexuală a femeii la atingerea buzelor băiețelului; criza de isterie a fetei nesăbuite din dormitorul lui Fukuda), ridicol (nesfârșita întoarcere masochistă a lui Ricardo la femeia care îl face să sufere atât de mult; penibilul situației din dialogul purtat de domnul Arnoux, soțul încornorat, părăsit și spoliat, cu tânărul Ricardo, amantul, părăsit la rândul său, de aceeași „fată rea”), alienare (identificarea relației anormale dintre Lucrecia și puberul ei fiu vitreg drept firească și benefică pentru chimia erotică a cuplului Lucrecia-Rigoberto; personalitatea deviantă, sub aspect psihologic, malefică, din perspectivă spirituală, a copilului, care subminează poziția tatălui său, castrându-l emoțional prin seducerea femeii).

Melodrama, violența și cruzimea, prezente în relațiile interumane ca vectori ai atenuării frustrărilor,

pentru împlinirea dorințelor și manifestarea nevoii de impunere asupra celorlalți, sunt inerente sexualității umane<sup>9</sup>. Despre sexualitate, scriitorul sud-american împărtășește convingerile maestrului francez elogiat, considerând că absența dozării erotismului, prin exces sau omisiune, poate avea consecințe grave asupra credibilității mesajului:

De multe ori am reacționat la fel citind așa ceva: omiterea unei experiențe sexuale mă irită la fel de mult ca și reducerea exclusivă a vieții la experiența sexuală (deși situația din urmă mă deranjează mai puțin decât prima, după cum spuneam anterior, căci eu prefer lucrurile palpabile celor ireale). Vreau să știu dacă eroul simte plăcerea (și eroina, la rândul ei), iar plăcerea lor reciprocă trebuie să mă molipsească și pe mine, pentru ca respectivii eroi să mi se pară credibili. Sexualitatea în narațiune este unul dintre cele mai delicate subiecte, fiind aproape la fel de greu de abordat ca și politicul. Cum în ambele cazuri, atât autorul cât și cititorul sunt confrunțați cu o serie de precauții și convingeri puternice, e extrem de greu să mimezi naturaletă, «să inventezi» acele lucruri, să le conferi autonomie: inevitabil tinzi să te decizi pentru sau împotriva unui lucru, să demonstrezi ceva în loc să arăți ceva. Așa cum, după unii teologi, mulți oameni ajung prin sex în infern, tot datorită sexului multe romane ating irealul (Llosa, 2001, p. 21).

---

<sup>9</sup> Conform unui Midraș celebru, tensiunile și ruptura primului cuplu uman realizat de Elohim, Adam-Lilith, au apărut din cauza dorinței bărbatului de a-și impune autoritatea prin poziția considerată superioară în timpul actului sexual, în timp ce partenera lui refuza supunerea dezonorantă invocând superioritatea propriului statut. În dimensiunea ontologică, lupta pentru putere începe de la nivelul primar al sexualității pentru a se extinde, de-a lungul timpului, între urmașii lui Adam și urmașele Evei care, supuse, la început, se răzvrătesc, în prezent, căutând independența (Taylor in Wright, Bywater, Jackson, 2012, pp. 95-132; Danciu, 2021: pp. 48-73).



Scenele erotice sunt prezente în toate romanele lui Llosa, căci „«bravul organ genital» (cum îl numea Flaubert - n.a.) lămurește conduitele și psihologiile personajelor, devenind adesea combustibilul ce însuflețește intriga” (Llosa, 2001, p. 22). Majoritatea personajelor din romanele analizate în acest articol trăiesc experiențe sexuale puternice, ilicite, oblăduite de alcovul conjugal (*Elogiu mamei vitrege*), dramatice, pasionale, intense cu femeia iubită (*Rătăcirile fetei nesăbuite*), violente, la limita dintre uman și animalic, de o intensitate feroce (*Războiul sfârșitului lumii*).

Lucrecia, femeia de patruzeci de ani, matură din punct de vedere mental, este totuși labilă sub aspect emoțional, căci se lasă manipulată și șantajată sentimental de copilandrul aparent inocent. Fascinația irestibilă exercitată de frumusețea inocentă a chipului drăgălaș reverberează în ecouri violente în abisul feminității, trezind arhetipuri care, prin manipularea senzualității, o iau în stăpânire. Femeia nu cedează puberului din cauza acumulării unor frustrări de ordin sexual, întrucât legătura cu Rigoberto este activă și vibrantă, ci dintr-o lașitate dublată de plăcerea pur narcisiacă de a fi adulată și de a gusta „fructul interzis”. „Fata nesăbuită”, în schimb, prototipul modern al Emmei Bovary, cedează cârma vieții multiplelor ipostaze care o locuiesc arhetipal, dintr-o ontologică incapacitate de a trăi liniștită în spațiul modest și conformist al cuplului. Este o Emma eliberată de morala restrictivă a secolului al XIX-lea, care trăiește pasional, periculos, la limită, subjugând bărbații forței ei vitale, revenind de câte ori este rănită în spațiul iubirii sincere și dezinteresate, alături de „băiatul cuminte”, Ricardo. Raporturile tradiționale femeie-bărbat, conforme mentalității sociale comune, sunt răsturnate în acest cuplu: femeia rătăcește în sfârșit în voie, căutându-se pe sine prin proiectarea în afară a diverselor „chipuri” din

spectrul arhetipal, trăind aventuros, masculin chiar și sexualitatea, în timp ce bărbatul din viața ei o așteaptă după fiecare despărțire, fără să poată relaționa serios cu alte femei. Micuța chiliană întruchipează un Odiseu feminin rătăcit pe apele învolburate ale vieții care, în lumea modernă, caută inconștient Ithaca și siguranța iubirii conjugale, pentru a o abandona din nou pentru a se arunca în brațele aventurii cu și mai mare deznădejde. În *Războiul sfârșitului lumii*, sexualitatea este dominată de violență, căci aceasta exprimă nevoia bărbatului de a-și afirma în mod primitiv și esențial virilitatea și dominația. Din cauza traiului mizer, femeia este uneori lipsită de feminitate, devenind mijloc de refulare a frustrărilor bărbaților și obiect al violenței lor. Bărbații nu simt milă, nu au sentimente, ci se manifestă doar prin impulsuri: bandiții jefuiesc, schingiue și măcelăresc oameni lipsiți de apărare, violează, mutilează și apoiucid femeile, cum este cazul lui Juão Satan, al temutului Pajeu și al sângerosului Juão Abade; Galileo Gall o violează pe Jurema, fără să-și explice ce l-a îndemnat s-o facă, baronul își revendică poziția din cuplul pe care-l formează cu Estella, violând-o pe camerista soției sale, nedespărțită de stăpâna sa, Sebastiana.

Generos cu Flaubert, a cărui tehnică narativă și descriptivă o admiră, Mario Vargas Llosa este neîndurător cu scriitorii moderni ai secolului XX, în special cu aceia aparținând unui „grup eterogen de romancieri, pe care critica îi includea în *le nouveau roman*”, a căror calitate unică era aceea de a fi recunoscut „importanța lui Flaubert pentru romanul modern” (Llosa, 2001, pp. 34-35). Atenția lui Llosa este atrasă în special de remarcile lui Nathalie Sarraute, care, în opinia sa, confundă intenția lui Flaubert de a scrie un roman *despre nimic* cu însăși opera acestuia, considerat astfel precursor al romanului modern al secolului XX. Pentru scriitorul peruan, *Doamna Bovary* este primul roman modern al literaturii universale, pentru

că aduce în prim-plan „nașterea anti-eroului, aplecarea spre aspectele formale ale scriiturii, tradusă într-o grijă obsedantă pentru stil chiar și în cazul subiectelor banale, introducerea stilului indirect liber și explorarea tuturor posibilităților pe care monologul interior i le pune la dispoziție” (Varga, 2011, p. 20).

Modernitatea lui Flaubert constă în asediul continuu asupra limitelor, demers în care se angajează alături de personajele sale emblematice. Dar nu aceasta e și trăsătura definitorie a scriiturii „poveștii” peruan non-conformist, care propune teme vechi într-o abordare modernă, invitând la reflecție profundă asupra vieții, asupra sensului acesteia, dincolo de banalitatea abordării în termenii moralei comune, pentru a explora cu sinceritate, fără ipocrizie, zonele tenebroase ale dorințelor proprii?

### **3. Războiul sfârșitului lumii, la granița dintre real și imaginar**

Fără a exagera, se poate spune că *Războiul sfârșitului lumii* că este un roman monumental, un roman-fluviu, în sens propriu, în adâncimea căruia, asemeni unor afluenți puternici, destinele umane trasate cu precizie și realism se întâlnesc și se unesc cu o forță nezăgăzuită de vreo stavilă pentru a „curge” laolaltă spre matca-mamă. Pentru cei mai mulți eroi ai romanului, marginalii respinși de o lume încremenită în indiferență și autosuficiență, Canudos devine un sacru „buric al pământului”, o biblică Țară a Făgăduinței unde au speranța unui nou început (mit întemeietor al noii lumi); în ochii politicienilor desperați să stârpească orice manifestare a spiritului liber, Canudos se dovedește un ghimpe care, odată cu extragerea, antrenează inevitabil schimbarea atât de temută. La nivelul tematicii, *Războiul sfârșitului lumii* este un roman istoric, publicat în 1981, cu acțiunea localizată în Brazilia secolului al XIX-lea, inspirat din evenimente reale,

rebeliunea Sebastianiștilor, o sectă milenaristă, condusă de Antonio Conselheiro, în Canudos. În ampla țesătură a Istoriei Mari, Mario Vargas Llosa fixează istoria mică prin destinele mai multor oameni care, din poziții sociale și perspective mentalitare diferite, se raportează la crâncena realitate a timpului: schimbarea politică a regimului monarhic cu cel republican, inevitabilă pe fondul disperării generale provocate de o secetă care de doi ani făcuse ravagii în regiunea Bahia, aducând foamete, boală și ciurma.

Romanul e ancorat în evenimentele social-politice de la sfârșitul secolului al XIX-lea, care aduseseră deja abolirea sclaviei și trecerea de la un sistem politic la altul, într-o Brazilie puternic ruralizată și înapoiată sub aspect industrial. În această spațio-temporalitate liminală, la granița dintre vechi și nou, învinsă de boală, mizerie, foame, analfabetism și indiferența politicienilor, care urmăresc doar atingerea scopurilor personale și de partid, populația săracă și lipsită de educație trăiește realul la modul superstițios și fantasticul în cel mai real mod cu putință. Această liminalitate între real și fantastic este specifică lumii sud-americane, amprentată de o istorie în care verosimilul și neverosimilul se îngemânează, articulându-se într-o ambiguitate unică. Garcia Marquez respinge conceptul de „realism magic” aplicat de teoreticieni în analiza literaturii latino-americane, considerând că melanjul imposibil de decantat între legendă, poveste și adevăr, între vis și realitate, între contradicție, neverosimil și imprevizibil este intrinsec istoriei și literaturii deopotrivă din această geografie reală și imaginară. Pentru Gabriel Garcia Marquez și Mario Vargas Llosa, asemeni tuturor scriitorilor sud-americani, „irealitatea Americii Latine este ceva atât de real și cotidian, încât se confundă complet cu ceea ce se înțelege prin realitate” (*Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel García Márquez. Două singurătăți. Despre roman în*

*America Latină*, traducere de Tudora Șandru Mehedinți, Editura Humanitas, București, 2022, p. 79). Pentru Mario Vargas Llosa și personajele sale, timpul nu este liniar, ci curge circular și, în aceeași manieră „curge” și scriitura ca într-un cerc magic unde personajele devin biografii, iar biografiile devin destine, fragmente care compun destinul unitar al umanității. Destinele personajelor sale vorbesc despre libertate și speranță, început și sfârșit, durere, boală și singurătate, viață și moarte, dar și despre iubire, onoare, demnitate, iertare, împăcare cu sine și cu ceilalți.

Urmărind destinul colectiv și individual al pelerinilor care se îndreaptă spre Canudos, conduși de liderul spiritual, Sfătuitorul, titlul romanului și firul epic principal fac trimitere la conflictul dintre Bine și Rău, vechi de când lumea, de esență mitică. Conform creștinismului, acest conflict se va încheia odată cu Războiul Final, Armageddonul, când armatele Binelui și însuși Iisus vor înfrânge definitiv Răul și armatele acestuia. Asemeni marilor epopei eroice ale antichității, în *Războiul sfârșitului lumii* planul celest se oglindește în cel terestru, iar oamenii aleg tabăra: de-o parte sunt yagunzii, sub oblăduirea Sfătuitorului, de cealaltă parte, Câinii. Republica e considerată Antihristul însuși, deoarece aduce asupra oamenilor „molime” precum impozitele, căsătoria civilă, sistemul metric zecimal.

Dincolo de planul mistico-religios transpare o semnificație simbolică profundă din punct de vedere uman, articulată concret într-o discuție dintre baronul Cañabrava și amicii săi: „războiul sfârșitului lumii” este războiul dintre două lumi, una care agonizează muribundă și cea nouă care-și cere drepturile, aflându-se în zorii existenței. Această nouă lume se naște greu, dureros pentru oamenii aceia obișnuiți să trăiască atemporal, în ritmurile naturii, în conformitate cu codul nescris al onoarei, care cred că Regele Sebastiano va ieși din mare și-i va salva. Vechiul și noul se confruntă într-o înclăștare,

care-i angrenează pe oamenii simpli, alături de politicieni, de soldați și ofițeri, de idealști și mari moșieri, unii manipulându-i pe ceilalți, dar fiecare în parte, căutând fericirea, împlinirea, liniștea, pacea, înțelegerea sau iertarea.

În articolul intitulat *Apocalipsă, Solipsism și milenarism în Războiul sfârșitului lumii de Mario Vargas Llosa*, Andrei Simuț face o analiză a fenomenului literar postmodernist, care „îmbrățișează” subiectul Armagedonului din perspective care trec dincolo de religiozitate:

However, modern apocalypse has been dramatically secularized. Its religious component has been displaced by fears derived from recent history and typical of the nuclear age, namely the fear that humanity will annihilate itself and the supposition that the entire history may be a set-up. Douglas Robinson distinguishes between five types of apocalyptic hermeneutics: the biblical, the annihilative, the continuative, the ethical, and the romantic hermeneutics. (Robinson, 2000: 368). *The War of the End of The World* is a mixture of annihilative, ethical, and romantic hermeneutics. It is apocalyptic in literary form, ethical in intent, and also an apocalypse in its vision (Simuț, 2008, p. 156)<sup>10</sup>.

În acest război al sfârșitului unei lumi în agonie, în încleștarea dintre yagunzii conduși de Sfătuitor și forțele

---

<sup>10</sup> În traducere: „Totuși, apocalipsa modernă a fost secularizată dramatic. Componenta ei religioasă a fost înlocuită de temeri derivate din istoria recentă și tipice erei nucleare și anume teama că umanitatea se va autoanihila și presupunerea că întreaga istorie ar putea fi o înscenare. Douglas Robinson distinge cinci tipuri de hermeneutici apocaliptice: hermeneutica biblică, cea anihilativă, continuativă, etică și romantică. Războiul sfârșitului lumii rezultă din îmbinarea hermeneuticii anihilative, etice și romantice. Ca formă literară este apocaliptică, etică în intenție și totodată o apocalipsă în viziune”.

armate care-i reprezintă pe susținătorii Republicii, vor fi atrași, cu sau fără voia lor, indivizi ale căror destine se vor împleti cu cele ale combatanților: Galileo Gall, străinul prin excelență care, deși trăiește printre acei oameni și nu înțelege nimic din sufletul lor, va muri ca într-o ultimă îmbrățișare alături de cel pe care l-a umilit în ciuda faptului că l-a considerat prieten; simțindu-se depășit de evenimente, baronul Cañabrava se retrage din viața politică, pe care o consideră „total disociată de morală” (Llosa, 1992, p. 261); înconjurat de moarte și disperare, corespondentul de război, jurnalistul miop de la „Jornal de noticias” găsește iubirea; Rufino, călăuza, care știe atât de bine să citească semnele universului, are încredere prea mare în prietenul său și, aflându-se dezonorat de acesta, caută să-și spele rușinea; Jurema, femeia cu nume de floare influențează involuntar destinele atâtor bărbați, care o vor iubi sau doar o vor poseda, fără să o aibă cu adevărat.

Yagunzii de la Canudos sunt văzuți diferit de celelalte personaje ca prin niște oglinzi uriașe, care se rotesc succesiv, oferind despre ei informații diferite, contradictorii chiar, în funcție de structura interioară a fiecăruia, de crezul, de amprenta educațională și caracterul său. Pentru politicienii din ambele tabere, ei se reduc la o ne semnificativă masă de manevră, un subiect care le poate aduce ascensiunea sau ruina în viața publică. Inițial, atât politicienii din Partidul Autonomist (monarhiștii), cât și cei din Partidul Republican Progresist, prin liderul local, Epaminondas Gonçalves, revendică exodul și rebeliunea – prin manipularea intenției pelerinilor, prin controlul micului trafic cu arme, prin expedierea unor rezerve de hrană –, pentru ca ulterior, când acțiunile răzvrătiților le amenință poziția, să se dezică de aceasta. Pentru Gall, mișcarea yagunzilor întruchipează reiterarea idealului pierdut al Revoluției Franceze, prilej de împlinire a propriilor utopii de libertate totală în raport cu statul. Uimit de primitivismul traiului și al mentalității acestor

oameni fără destin și fără identitate socială, Gall îl suspectează pe Sfătuitor că-i manipulează cu inteligență și șiretenie, prin apel la profundul lor sentiment religios. Pentru soldații care-i asediază yagunzii sunt de neînțeles, considerați niște animale lipsite de morală și umanitate, pentru că își trimit copiii și femeile să lupte. Istoria individuală, ca „poveste” de viață și de moarte, surprinsă într-un cronotop la limita fantasticului, între realitate distopică și legendă, este spusă de către narator cu imparțialitate și detașare, fără strop de efuziune sentimentală sau compasiune declarată, într-o manieră dură asemeni traiului din serton. Detașarea naratorului cu adevărat obiectiv față de evenimente, comportamente și oameni oferă posibilitate cititorului să se apropie de istoria și realitatea braziliană prin cunoaștere nemijlocită, ca să judece independent, nu ca să le judece.

Planul ontologic al scriiturii lui Mario Vargas Llosa se întemeiază întotdeauna pe manifestarea raportului dialectic putere-supunere, a cărui dinamică implică poli interșanjabili, astfel încât cel ce exercită puterea și cel supus dețin doar temporar aceste roluri (în societate și la nivelul relațiilor interumane), prin capacitatea celui opresat de a se răzvrăti împotriva celui care îl stăpânește. În opinia lui Alonso Cueto, universul uman al romanelor scriitorului peruan se împarte în două mari forțe antagonice, a căror sursă, în mod paradoxal, e unică, anume „existența unui personaj atotputernic” (Cueto, 2012): pe de o parte, cei care, prin „instinctul de putere”, își exercită controlul asupra sentimentelor, gesturilor, gândurilor celorlalți, pe de altă parte, cei care, animați de instinctul de supunere și de răzvrătire, doresc puterea și intră în luptă ca s-o dobândească. „Instinctul de putere” determină personajele lui Llosa să nu accepte ordinea prestabilită social și uman, să fie combative și să intre, fie în tragica luptă cu destinul, fie în conflict cu timpul, fie în căutarea fericirii.



Războiul sfârșitului lumii nu este doar „povestea” confruntărilor sângeroase dintre yagunzi și armata republicană, ci și o dublă explorare interioară, a tensiunilor psiho-emoționale care animă dinamismul violent al dorințelor (cu precădere, cele erotice) și, implicit, alegerile omului, violente și ele, destinate satisfacerii proiecțiilor imaginare. Oamenii din universul ficțional al lui Llosa trăiesc, în interior și în lume (ea însăși liminală), mereu la limită, între dorință insașiabilă de a deține puterea și teama de a nu fi supus, într-o alertă continuă de subminare și o nevoie intrinsecă de răzvrătire, cu o reală vocație pentru „explorarea – și forțarea – propriilor limite” Cueto, 2012).

Dacă în *Elogiu mamei vitrege*, al treilea element din incestuosul triunghi erotic era uzurpatorul cuplului, perturbând liniștea și ordinea acestuia, subminând puterea deținută de tată și soț, distrugând coeziunea legăturii conjugale, în *Războiul sfârșitului lumii*, cel de-al treilea va avea dublă funcțiune. Galileo Gall distruge cuplul lipsit de pasiune, format din Jurema și Rufino, un cuplu constituit strict convențional, în acord cu tiparul mentalitar al comunității locale, în care un bărbat încredințează femeia unui alt bărbat. Fără să știe, gestul său violent va produce consecințe complexe în destinul propriu, al soțului umilit, dar și al femeii, căreia îi oferă posibilitatea, de neconceput în mentalitatea tradițională a acelei lumi, de a alege între alți doi bărbați, Pajeu și jurnalistul miop. Baronul Cañabrava, în calitate de exponent al unui cuplu întemeiat pe iubire și respect, în care iubirea-pasiune a fost încătușată voit de aceleași mentalități restrictive, revigorează dinamica erotică a cuplului format cu Estela, lansând atacul erotic asupra Sebastianei, camerista loială și credincioasă a baroanei. Puterea cameristei se exercită prin control asupra sentimentelor și restricții impuse asupra sexualității cuplului, iar subminarea autorității dobândite de aceasta

se produce printr-un atac violent pe același plan al vulnerabilității erotice. În mod paradoxal, triumphiul format în final din Jurema, jurnalistul miop și Pitic nu este unul erotic, ci unul cu funcție stabilizatoare, care surprinde esența familiei, unde iubirea-pasiune se împletește cu iubirea-filială.

Deși se distanțează puternic de intriga romanului *Străinul*, de Albert Camus, Mario Vargas Llosa propune prin intermediul personajului Galileo Gall ipostaza străinului, același străin care trăiește într-o lume ce-i pare iremediabil absurdă. Despre el, baronul Cañabrava – un fin personaj-reflector – se referă în termenii: „mărunt, pitoresc, absurd” (Llosa, 1992, II, p. 141). Destinul lui Gall este amprentat încă din copilăria intoxicată de ideile așa-zis științifice ale tatălui său: „Scoțianul îi insuflă copilului, când acesta abia începea să gândească, acest precept simplu: revoluția va elibera societatea de relele ei, iar știința îl va elibera pe individ de relele lui. Galileo și-a închinat existența luptei pentru ambele țeluri” (Llosa, 1992, I, p. 24), trăind o tinerețe zbuciumată, marcată de detenție și călătorii. Prin acest personaj caracterizat de un puternic sentiment al răzvrătirii și al împotrivirii, Llosa ironizează puterea auto-fascinată a utopiei secolului al XIX-lea, revoluția burgheză de la 1848: „(...) toate virtuțile pot fi atinse dacă rațiunea și nu credința constituie axa vieții, că nu Dumnezeu, ci Satan – primul răzvrătit – este adevăratul prinț al libertății, și, că, odată desființat vechiul regim prin acțiune revoluționară, societatea cea nouă va înflori de la sine, liberă și dreaptă” (Llosa, 1992, I, p 26).

Nu e de mirare că pentru acest tânăr, Canudos va deveni locul unde Utopia există în realitate și de aceea va face tot ce-i stă în putere, va rătăci pe drumuri înșelătoare și labirintice, pentru a-l împlini, fără să-și poată trăi visul:

Canudos is progressively invested with symbolical meanings. Once a territory owned by the Baron of

Canabrava, it suddenly becomes a remote and almost legendary place, assigned with multiple meanings, represented as being devoid of temporal contingencies. The first to notice this temporal vacuity is Galileo Gall, a European who goes on a troublesome pilgrimage to Canudos, a source of innumerable ill-fated events in his life. For him, Canudos becomes the incarnation of utopia, and the first sign is the abolition of any chronological trace as if time had been dissolved (Llosa, 1986, p. 315). The more he progresses into the deluded labyrinth of the desert in search of the road to Canudos, the more he is devoid of any preconceptions from the civilized world he left behind. Consequently, his life also gets infused with the features of the land through which he travels. His life unfolds rapidly as if it was a dream, a sum of chaotic images that no longer corresponds to his past imbued with Western thought and ideologies. The main cause of this rapid downfall of the reference points in Gall's mind is the erasure of chronological time, the sign that the objective perspective and the neutral vision on facts will crumble during the remaining novel. Galileo Gall is the nineteenth-century European who cannot overcome the general state of confusion" (Simuț, 2008, p. 158)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> În traducere: „Canudos este investit în mod progresiv cu semnificații simbolice. Odată teritoriul deținut de baronul de Cañabrava, devine brusc un loc aproape legendar și îndepărtat, cu multiple semnificații, reprezentat ca lipsindu-i contingențele temporale. Primul care a observat această absență temporală este Galileo Gall, un european care pleacă într-un pelerinaj plin de peripeții în Canudos, o sursă de nenumărate peripeții în viața lui. Pentru el Canudos devine încarnarea utopiei, și primul semn este abolirea oricărei urme de cronologie, ca și cum timpul s-ar fi dizolvat. Cu cât intră mai mult în labirintul deșertului în căutarea drumului către Canudos, cu atât mai mult se lipsește de orice preconcepție a lumii civilizate pe care a lăsat-o în urmă. Drept consecință, se înrădăcește în viața lui trăsături ale teritoriilor prin care trece. Viața lui se derulează rapid asemeni unui vis, o serie de imagini haotice care nu mai corespund trecutului lui, de ideologii și gândire vestică.

Alături de putere și răzvrătire, experimentate ca modalități de satisfacere a unei dorințe în planul existenței primare și sociale deopotrivă, visul, ca evaziune conștientă în artă, mit, iubire și erotism, sau halucinație fantasmatică, reprezintă o altă coordonată a scriiturii scriitorului sud-american (Cueto, 2012). Rănit, în hamacul lui Rufino, Gall se întreabă: „Gândea, visa?” (Llosa, 1992, I, p. 132). În rătăcirile sale alături de Pitic, același personaj simte cum „îl cuprinse iar simțământul de coșmar, de halucinație, de absurd” (Llosa, 1992, II, p. 197). La granița dintre vis și realitate, dintre Canudos și restul lumii, dintre sacru și profan se derulează destinele personajelor din *Războiul sfârșitului lumii*, fără ca ele să poată distinge între cele două planuri. Jurema, femeia cu nume de floare, la rândul ei, își va rescrie destinul în paralel cu soarta instabilă a acestui spațiu suspendat între mit și istorie. Numele nu este ales întâmplător, căci „jurema” sau *mimosa tenuiflora* este o plantă cu efect terapeutic pentru om, animale, iar pentru pământul pârjolit de flăcările unui incendiu devastator are efect regenerativ. Această plantă cu proprietăți apotropaice era folosită și în ritualurile șamanice pentru proprietățile halocinogene (Anton, Jiang, Weniger, Beck, Rivier, martie 1993). Femeia care poartă acest nume va avea efect cald și liniștitor asupra tuturor bărbaților din viața ei: unii o vor dori fără ca ea să-i dorească (Gall și Pajeu), alții o vor domina iar ea va accepta tăcută și supusă (Rufino); singurul bărbat pe care-l va iubi, îl va ocroti și îl va salva, alegându-l ca iubit și soț, va fi jurnalistul miop. În timp ce bărbații puternici își impun violent dorința, într-un raport exclusiv de supunere

---

Sursa principală a acestei căderi rapide a punctelor de referință din mintea lui Gall este ștergerea timpului cronologic, semn că perspectiva obiectivă și viziunea neutră asupra faptelor va persista în continuarea romanului. Galileo Gall este europeanul secolului al XIX-lea care nu poate depăși starea generală de confuzie”.

și dominație, jurnalistul îi câștigă dragostea prin fragilitate și neputință, producându-se un transfer de putere de la bărbat la femeie.

Jurema are efect electrizant asupra tuturor acestor bărbați, unii puternici și pricepuți în arta războiului, precum Rufino și temutul Pajeu, celălalt slab, neputincios și dependent total de ea, jurnalistul de la „Jornal de noticias”. Efectul intoxicant al mirosului pielii femeii îl va ațâța pe Gall, determinându-l să-și încalce jurământul de castitate și să distrugă prietenia cu Rufino, atrăgând mânia bărbatului umilit, care-l va urmări până la moarte: „O simte pe femeia ce i s-a încleștat de umeri, îi privește cu neliniște, cu teamă, trupul lipit de al lui, gâtul ce-i palpită sub ochi. Îi simte mirosul și apucă să-și spună: «E un miros de femeie». Tâmpilele îi fierb” (Llosa, 1992, I, p. 124).

Căutând o explicație rațională comportamentului său irațional, lipsei stăpânirii de sine manifestate atât de violent încât l-a făcut s-o violeze pe femeia prietenului său, Gall se învinovățește că a abandonat idealurile sale eroice, ascultând de vocea cărnii. Trecerea de la eroic la erotic e subliniată și de Mihaela Ursa în studiul său, când analizează cu acuitate și sensibilitate totodată acest demers în literatura medievală: „(...) afirmația pe față a virilității războinice la un pol și afirmația răsturnată, pe dos, a dorinței erotice la celălalt. Prin dorință și motivație, Lancelot înclină amenințător către polul iubirii (turnul) și se retrage (inclusiv fizic) dinspre polul războinic, eroic, complet lipsit de sens pentru el acum. (...) Dacă Lancelot stă cu spatele la alt-eul său eroic, în schimb regina stă cu spatele la alt-eul său erotic” (Ursa, 2012, pp. 22-23).

În scriitura lui Mario Vargas Llosa, eroismul e brutal demitizat prin ironie. În ciuda calității sale de războinic, portretul fizic al colonelului Moreira César este expresia anti-eroului:

E mic de stat, aproape sfrijit, foarte sprinten. (...) Puținătatea lui fizică e în contrast cu forța pe care pare s-o împrăștie în jur, din cauza energiei ce-i clocotește în ochi și a siguranței tuturor mișcărilor. Privește ca unul stăpân pe sine, sigur pe ce vrea și obișnuit să comande (Llosa, 1992, I, p. 7).

Micimea trupului e compensată de ferocitatea acțiunilor și de glacialitatea manifestată în raport cu semenii: „Îi privește din creștet până în picioare pe noii veniți, fără un cuvânt, cu o expresie glacială” (Llosa, 1992, I, p. 9). Pe maiorul Ferreira îl disprețuiește „cercetându-l ca pe-o insectă” (Llosa, 1992, I, p. 11), pe corespondenți îi informează scurt asupra îndatoririlor lor. Jurnaliștii îl privesc cu o curiozitate nedisimulată, comparând exemplarul în carne și oase cu cel din caricaturile vremii: „scund, debil, vibrant cu niște ochi care aruncă scânteii sau îl străpung pe interlocutor (...)” (Llosa, 1992, I, p. 11), în încercarea de a despărți mitul de realitate, de a diferenția eroul atâtor biruințe răsunătoare în numele Republicii de omul din fața lor.

În ciuda carierei militare începute ca simplu soldat voluntar, încununată de tot atâtea răni câte decorații, colonelul nu poate fi considerat un erou exemplar, deoarece nu posedă calitățile morale și sufletești specifice: compasiune, toleranță, înțelegere a condiției umane. Sentimentul de milă pe care-l încearcă față de cei mulți, flămânzi și chinuiți, se suprapune unui dispreț visceral imposibil de reprimat vecin cu sila. Raționamentul său e anacronic: dorește să impună valori specific umane, precum libertatea, progresul și emanciparea, prin forța armelor, prin constrângere și dictatură militară. În fața Ideii sale, măreață, dar utopică, totul se năruie, oameni, principii, idealuri. Este unilateral, la fel de închistat în vechi ca moșierii și aristocrații pe care-i disprețuiește atât de mult. E despot, crud, nerealist și arogant, iar această

aroganță îl va face să-și subestimeze adversarul și să piardă în fața lui, nu numai el, din păcate, ci și subordonații săi, într-un carnagiu cumplit. A fost eficace în războaie pentru că-i place să ucidă, să răspândească teroarea, porecla pusă lui de oamenii din *serton*, Taie-Gâtlejuri, fiind sugestivă în acest sens.

Jurema se dovedește întruchiparea misterului feminin, surprinsă diferit de personajele romanului, care devin oglinzi reflectoare ale personalității ei. Gall meditează intrigat asupra personalității ei și, dintr-o suficiență provenită natural din puterea inerentă statutului său masculin, o definește prin prisma prejudecăților timpului și o încadrează în limitele unei tipologii:

E o ființă dotată cu rațiune? O gânғанie domestică, mai curând. Hărnicuță, supusă, în stare să creadă că statuia Sfântului Anton fuge din biserică înapoi în peștera unde a fost cioplită, dresată ca și celelalte sclave ale baronului să îngrijească de găini și de berbeci, să-i dea de mâncare soțului, să-i spele rufele și să-și desfacă picioarele doar pentru el (Llosa, 1992, I, p. 135).

Bărbatul exprimă prin aceste gânduri ale sale concepția unanimă despre femeia-natură, lipsită de rațiune, manifestare animalică și irațională, care gândește doar la modul naiv sau prin prisma instinctelor sexuale imposibil de reprimat, menită să fie supusă bărbatului. Din ajutor egal bărbatului oferit de Dumnezeu, din „apogeul înfăptuirilor lui Dumnezeu” (Cocque, Ricoeur, 2002, p. 13), femeia devine rea, impură, clevetitoare și trebuie supusă de către bărbat. Impunerea „grilei antifeministe” (Ursa, 2012, p. 66) are loc prin intermediul *Septuagintei*, care propune alegerea unor termeni diferiți de textul original: „în momentul selecției variantelor

semantice: chiar în acest exemplu, *ezer kenegdo* devine *kat auton* („conform bărbatului”), transformând relația unor termeni de același rang în relație subordonată” (Ursa, 2012, p. 66).

Într-o discuție cu baronul, colonelul Murau se interesează de Jurema, soția lui Rufino, folosind termeni cabalini: „avea șolduri pe cinste? E tot ce au mai bun prin coclaurii aștia. Sunt pipernicite, sfrijite, se trec repede. Dar crupele, antâia, mereu pe cinste” (Llosa, 1992, II, p. 216). Și el e tributار aceleiași mentalități comune civilizațiilor agrare, primitive, în care femeia cu forme generoase, concupiscente este apreciată pentru fertilitatea sugerată de acestea. Meditând cu o oarecare amărăciune asupra sfârșitului tragic al atâtor bărbați, angrenați într-o încheștare pe viață și pe moarte pentru această femeie, baronul își spune că „era cu neputință ca ființei aceleia umile a *serton*-ului din Bahia să-i fi trecut măcar prin minte că fusese instrumentul atâtor răsturnări în viața unor oameni ce nu aveau nimic în comun: Rufino, Galileo Gall și sperietoarea de ciori care acum zâmbea din tot sufletul, amintindu-și de ea” (Llosa, 1992, III, p. 190).

Într-adevăr, Jurema nu e femeia fatală, nu e cea voluptuoasă conștientă de magnetismul corpului ei, care-și seduce victimele după un plan bine gândit. Puterea ei de seducție este inconștientă și cu atât mai manifestă, căci frumusețea ei e naturală, iar umiliința deloc ipocrită. Demnitatea o determină să părăsească casa lui Rufino, după ce împreună cu prietenul său o necinstiseră, dar nu așteaptă iertarea sau înțelegerea acestuia. Dimpotrivă, îl așteaptă senină și resemnată ca s-o omoare și îi îngrijește rănilor lui Gall nu din dragoste sau din spirit umanitar, ci din devotament pentru bărbatul umilit, pentru a-l menține în viață pe trădător, iar Rufino să-și spele onoarea omorându-l. Conform aceluiași cod nescris al onoarei, nici Caifas nu-i omoară pe Jurema și pe străin, pentru a-i da posibilitatea soțului umilit să-și reabiliteze imaginea.



Jurema e expresia demnității, a resemnării, dar nu o resemnare pasivă, sinucigașă, ci una care vine din sentimentul implacabilului: „Ceea ce e menit a se întâmpla, cu siguranță se va întâmpla” (Llosa, 1992, III, p. 195). Când o găsește Rufino, îl urmează fără să-i ceară iertare sau îndurare, ci demnă, supusă propriului destin: „- Crezi că mi-e teamă să mor? Nu mi-e teamă. Dimpotrivă, te-am așteptat pentru asta. Nu crezi că mi-o fi de-ajuns, că n-oi mai putea?” (Llosa, 1992, II, p. 171). Nu e idealistă sau naivă, nu crede orbește în utopiile religioase, dar nici în acelea sociale, dovedindu-se cerebrală: „-Mie nu mi-e frică să mor și nu știu dacă voi reînvia” (Llosa, 1992, II, p. 172). Despre relația cu Rufino vorbește în termeni simpli, el fiind „bărbatul legiuit” (Llosa, 1992, II, p. 47), pe care-l acuză că nu i-a fost aproape și nu a făcut-o mamă: „Păcat că Rufino, bărbatul ei, în loc să rămână pe lângă Baron, a plecat la Queimadas și s-a făcut călăuză, meserie nesuferită, care-l ținea departe de casă. Încă și mai păcat că nu i-a putut dărui un fiu” (Llosa, 1992, II, p. 48). Simte compasiune pentru cei vitregiți de natură și-l ajută continuu pe Pitic, dar și pe neajutoratul corespondent de război, Chiorul, care rămăsese fără ochelari într-o ceață nesfârșită. Alături de acesta cunoaște iubirea pasiune, descoperind deliciale iubirii carnale, pe care le gustă iar și iar alături de el, uimită de reacțiile trupului.

Jurema e prinsă de două ori între doi bărbați. Prima oară este salvată de război, iar a doua oară de hotărârea Sfântuitorului. Prima oară este prinsă în înfruntarea dintre bărbatul ei și Galileo Gall, iar a doua oară între Pajeu, un lider yagunz, fost șef de bandă de tâlhari, asemeni lui João Abade, și jurnalistul miop. Dacă prima dată nu poate alege, fiind victima unui viol, a doua oară alege, nu un bărbat a cărui forță fizică ar fi impresionat orice femeie, ci un bărbat chiar urâțel, dar care îi descoperă esența blândă a iubirii. Nici în ceea ce-l privește pe Rufino, Jurema nu a

ales, baronul fiind cel care o oferă călăuzei, ca și cum ar fi fost o vită la schimb.

Femeile supraviețuiesc greu în *serton*, schingiuite, batjocorite, umilite, înfierate și chiar ucise de către bărbații atât de atenți la onoarea lor, preocupați să câștige războaie, dar atât de rar atenți la ele. Sunt femei slăbuțe, firave, poate datorită climei aspre, a secetei, care a durat doi ani aducând foamete, și a ciumei care a decimat populația. Sunt mame grijulii, soții iubitoare și atente, precum surorile Antonia și Asuncion, cel mai adesea, foste victime care și-au iertat călăii, oferind iubire, precum Catarina. Sunt și pruncucigașe, precum penitenta Maria Quadrado, care nu se consideră demnă de a fi iertată pentru fapta sa, femei care n-au cunoscut bucuria maternității, precum d-ra Adelinha Isabel de Gumucio și baroana Cañabrava, dar și doña Angela, mătușa iubitoare a lui João Abade.

Perechea formată din Catarina și João Abade este surprinzătoare pentru a reliefa puterea vindecătoare, cathartică, catalizatoare a iubirii, o iubire care iartă și salvează. Catarina îl iartă pe ucigașul tatălui ei, pe cel care a violat-o cu bestialitate, iar bărbatul își vindecă sufletul, alungându-l pentru totdeauna pe sângerosul și crudul João Abade, metamorfozându-se în *povestașul* care ar fi trebuit să fie încă de la început. Cu toate acestea, umbra celui dintâi, a bărbatului bestial și nemilos, va reapărea amenințător, ca să tulbure pacea cuplului. Spectrul trecutului dureros intervine în cuplu ca ipostază a celui de-al treilea, al cărui chip hâd hohotește diabolic, fără a rupe însă puternicele legături sufletești.

Se dovedesc a fi și femei-războinice, adevărate amazoane, de temut pentru ferocitatea și disperarea cu care își apără pruncii și libertatea: „Nu le dădură timp soldaților să-și revină din uluirea de a vedea deodată, în plin câmp, mulțimea vociferantă a bărbaților și a femeilor care se năpusteau asupra lor de parcă n-ar fi fost deja

învinși”(Llosa, 1992, I, p. 142). Într-un univers masculin dominat de bestialitate și animalitate, în care umanitatea, compasiunea sau respectul pentru viață n-au existat niciodată, femeia nu poate fi decât victimă a ferocității masculine, cum se întâmplă în pasajul pedepsirii uneia din cele șase care au îndrăznit să urmeze niște soldați:

Dar pe una din ele, însărcinată, au prins-o în afara orașului doi mețiși din fosta bandă a lui José Venancio, nemângâiați de moartea lui, i-au despicat pântecul cu tăișul machetei, i-au smuls fătul și au pus în loc un cocoș viu, încredințați că în felul acesta aduc un serviciu șefului lor pe lumea cealaltă (Llosa, 1992, I, p. 143).

În altă secvență mama și copiii sunt imaginea dezolantă a ceea ce războiul răspândește în jur, foamete, boală, dezumanizare, disperare: „Dintr-una iese o femeie fără dinți, desculță, cu o tunică prin găurile căreia i se vede pielea întunecată. Doi copii rahitici cu ochi sticloși, din care unul despuiat și cu pântecul umflat, se țin scai de ea. (...) Parcă sunt întruchiparea deznădejzii” (Llosa, 1992, II, p. 46).

În această lume violentă, femeia poate fi doar sclavă și victimă, violată, batjocorită, ucisă cu sălbăticie, o pradă de război, fără identitate, fără să stârnească milă sau pasiune. Aceeași soartă nemiloasă o are Leopoldina, dar mai ales sora ei mai mică, Mariquinha, victime ale cruzimii lui Juão Satan. Bărbatul nu se căsătorește cu Leopoldina, deși trăiește cu ea, refuzând să-i ofere statutul de soție. Atunci când aceasta fuge cu un judecător, Juão se răzbună crunt pe familia ei: „le taie urechile celor doi frați ai Leopoldinei și îi însemnă cu fierul roșu, iar la plecare o luă pe cealaltă soră Mariquinha, de 13 ani” (Llosa, 1992, I, p. 82). Pe aceasta o tratează cu o cruzime bestială: după ce rămâne însărcinată, violată în mod repetat de fiecare

bărbat din bandă, îi dă drumul pe străzile din Geremoabo, cu un obraz marcat cu fierul roșu cu inițialele J.S. și cu o pancardă la gât pe care scria că toți bandiții sunt tatăl copilului. Această atitudine specifică unui stăpân de vite, care marchează animalul în vederea recunoașterii dreptului de proprietate, este de neconceput în raport cu oamenii. Nu contează vârsta fetei, căci în comunitățile primitive la treisprezece ani este considerată femeie, bună pentru înperechere și pentru a zămisli prunci. Fata nu cunoaște adolescența și provocările devenirii feminine, nu știe ce e iubirea într-o lume brutală, masculină, o lume a crimei și a războiului.

Alejandrinha Correa e ipostaza femeii-vrăjitoare, prin puterile miraculoase de a descoperi locurile unde, săpând, oamenii ar fi găsit apă. Ea nu e o Circe a secolului al XIX-lea sau a *serton*-ului brazilian, căci puterea ei misterioasă îi sperie și îi alungă pe bărbați, devenind „obiect de venerație și de curiozitate” (Llosa, 1992, I, p. 151), „ocolită de bărbați din pricina darului ei vrăjitoarească al rbdomanției, era pe cale să devină fată bătrână” (Llosa, 1992, I, p. 150), căci „nimănui nu-i trecu măcar prin cap s-o ceară de nevastă, de parcă – iubind-o – ar fi profanat-o” (Llosa, 1992, I, p. 151). Va forma un cuplu inedit cu preotul din Cumbe. Vrăjitoarea și preotul formează o pereche potrivită, viabilă doar în peisajul utopic din Canudos, deoarece în acest spațiu al superstițiilor prejudecățile creștinismului sunt irelevante, iar relația aceasta nu e tabu.

Cel mai subtil este conturat nu cuplul format din baroana Estela și baronul Cañabrava, ci acela nonconformist format din delicata, aristocrata Estela și bruna, voluptuoasa ei cameristă, Sebastiana. Aceasta e nedespărțită de stăpâna ei, în timp ce baronul pare un intrus în propria căsnicie:

Baroana râse, cu un râs grațios și nepăsător care o întinerea. Avea părul castaniu, pielea foarte albă și mâini cu degete lungi care se mișcau ca niște păsăruici. Ea și camerista, o femeie brună cu forme pline, priveau fermecate marea de un albastru închis, verdele fosforescent al țărmurilor și acoperișurile sângerii (Llosa, 1992, II, p. 32).

În acest peisaj uman sumbru, populat de figuri triste, animalice, bolnave, grotești din cauza suferinței, figura baroanei, surprinsă pasager, evocă delicatețe, o aristocrată pur-sânge: „Avea o voce amabilă, încântătoare, superficială” (Llosa, 1992, II, p. 92). Aparența fragilă a trupului ei ascunde un caracter puternic, de care e conștientă: „Nu sunt o femeie slabă” (Llosa, 1992, II, p. 174). Baronul o cunoaște dincolo de aparențe și sesizează orice tremur interior al sufletului celei pe care o iubește la fel de mult, în ciuda trecerii timpului și, mai ales, în momentele grele ale vieții, cum este cel al ocupării moșiei de la Canudos de către yagunzi:

Văzu că ea făcea eforturi supraomenești ca să pară senină, izbutind doar prea puțin: parcă se scofâlcise, tremura. Întotdeauna o iubise mult, dar în momentele de criză o și admirase. N-o văzuse niciodată înmuindu-se pierită; îndărătul aparenței sale delicate, grațioase, decorative, se afla o ființă puternică (Llosa, 1992, II, p. 140).

Cu toate acestea, intruziunea răului existențial în inima unui spațiu edenic al liniștii nu poate decât să antreneze o transformare dramatică în sufletul nobil al baroanei: „Femeia aceea discretă, nevăzută în spatele manierelor ei curtenitoare, ale cărei zâmbete ridicau o stavilă impalpabilă între ea și restul lumii, acum aiura, se plângea, monologa întruna, de parcă ar fi suferit de limbariță” (Llosa, 1992, II, p. 174). Vorbirea „cea rea”,

specifică femeii, vine pe linie veterotestamentară de la Eva care a răspuns Șarpelui, inițiind un dialog cu acesta, în timp ce Adam a fost investit cu puterea de *a numi* ființele și obiectele, pe linie divină (Ursa, 2012, pp. 140-142). Limbajul baroanei semnaleză o uzura psihică maximă, consecință a suferinței trăite.

Replica de abanos a baroanei e Sebastiana, camerista acesteia, despre care baronul crede că „a rămas aceeași femeie cu forme puternice și frumoase admirabil păstrate” (Llosa, 1992, II, p. 214), pentru care simțise la începutul căsniciei „o gelozie cumplită, neînfrănată, văzând camaraderia, intimitatea de nepătruns ce exista între cele două femei” (Llosa, 1992, II, p. 214). Această „complicitate profundă” – cum o numește baronul – dintre cele două femei naște întrebarea legitimă: cine formează cuplul? Estela și baronul? Cei doi care s-au căsătorit respectând legile sociale și religioase? Sau baroana și Sebastiana? Pentru că, în funcție de răspunsul la această întrebare, putem stabili cine este și ce rol are cel de-al treilea. Ținând cont de intervenția violatoare a bărbatului, care încearcă astfel să-și impună prezența prin intermediul sexului, înclin să cred că, dincolo de convențiile socio-religioase, cuplul este format din cele două femei. Baronul își reclamă poziția pe care nu a deținut-o decât aparent, apropiindu-se de soția iubită prin cea atât de apropiată acesteia. Iubind-o pe Sebastiana se impune, sexual vorbind, pe sine ca bărbat pentru a o recăștiga pe femeia iubită.

#### 4. Scurte concluzii

Opera scriitorilor latino-americani, în general, a lui Mario Vargas Llosa, în particular, reflectă irealitatea cotidiană a unui spațiu cultural și social special aparținând unei geografii liminale, cu o istorie incredibilă și greu de înțeles pentru omul civilizației vestice. Sentimentul absurdului și starea halucinatorie sunt trăite intens de

europelanul Galileo Gall printre oamenii duri din *serton*. Tensiunile brutale surprinse în planul relațiilor interumane, la nivel erotic, politic, social și sexual, reflectă o dinamică existențială a polarizării în care raporturile dintre oameni sunt influențate de violența cu care se manifestă dorințele acestora. Dorința de putere și respingerea dominației prin răzvrătire se transpun într-o luptă permanentă, „un război” total, ale cărui victime sunt, de cele mai multe ori, inocenții. Visul nu este dimensiune onirică propriu-zisă, ci o stare atât de lucidă încât realitatea odioasă nu poate fi asimilată decât prin tratarea ei drept halucinație. Aceasta este marea artă a povestașului modern Mario Vargas Llosa, de a spune „minciuni adevărate”, de a transpune realitatea într-o ficțiune cu atât mai veridică, cu cât pare mai ireală. Real și ireal se întâlnesc și se îmbrățișează în fluiditatea narațiunii lui Llosa, deopotrivă în destinele umane individuale și în destinul colectiv al unei națiuni.

### Referințe:

ANTON, R., JINAG, Y., WENIGER, B., BECK, J.P., RIVIER, L. (martie 1993). Farmacognozia *Mimosa tenuiflora* [Willd.] Poiret. *Jurnalul de etnofarmacologie*, Vol. 38. Nr. 2-3. 145-152

BUȘE, I. (2024). *Gânduri despre Constantin Noica și alte eseuri* [Thoughts on Constantin Noica and other essays]. București: Editura Paideia.

CĂRTĂRESCU, M. (1998). *Postmodernismul românesc* [The Roumanian Postmodernism]. București: Editura Humanitas.

COCQUE, A., RICOEUR, P. (2002). *Cum să înțelegem Biblia?* [How to understand the Bible]. Iași: Editura Polirom.

CUETO, A. (septembrie 2012). Romanele lui Mario Vargas Llosa. O teologie a puterii [The novels of Mario Vargas Llosa. A theology of power]. Traducere de Rodica Grigore. *Observator cultural*. Nr. 641. Disponibil pe <https://www.observatorcultural.ro/articol/romanele-lui-mario-vargas-llosa-o-teologie-a-puterii-2/> - accesat 12.08.2024).

DANCIU, L. (2021). Despre frumos, fantasme erotice și complexe în „Elogiu mamei vitrege”, de Mario Vargas Llosa [About beauty, erotic phantasms and complexes in “Eulogy to the Stepmother” by Mario Vargas Llosa]. *Incursiuni în imaginar*. 12. Călătorii în imaginarul literar. 157-180

Danciu L. (2021). *Arhetipuri, stereotipuri și imagini ale femeii. De la Ghilgameș la Mircea Cărtărescu* [Archetypes, Stereotypes and Images of Women. From Ghilgamesh to Mircea Cărtărescu]. București: Editura Eikon

HASSAN, I. (1971/1982). *The Dismemberment of Orpheus*, 2nd edition. Oxford: University Press.

LLOSA, M.V. (1992). *Războiul sfârșitului lumii* [La guerra del fin del mundo]. I-II-III. Traducere din limba spaniolă de Mihai Cantunari. Craiova: Editura Dionysos.

LLOSA, M.V. (2001). *Orgia perpetuă. Flaubert și „Doamna Bovary”* [La Orgia perpetua. Flaubert y Madame Bovary]. București: Editura ALLFA.

LLOSA, M.V. (2011). *Elogiu mamei vitrege* [Elogio della Madrastra]. București: Editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2005). *Adevărul minciunilor* [La Verdad de las Mentiras]. București: Editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2007). *Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel Liiceanu, Chipuri ale răului în lumea de astăzi* [Mario Vargas Llosa in dialogue with Gabriel Liiceanu, Faces of evil in today's world], București: Editura Humanitas.



LLOSA, M.V. (2008). *Călătoria către ficțiune. Lumea lui Juan Carlos Onetti* [El Viaje a la Ficción. El Mundo de Juan Carlos Onetti]. București: Editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2011). *Rătăcirile fetei nesăbuite* [Travesuras della Niña Mala]. București: editura Humanitas.

LLOSA, M.V. (2022). *Mario Vargas Llosa în dialog cu Gabriel García Márquez. Două singurătăți. Despre roman în America Latină* [Gabriel García Márquez/ Mario Vargas Llosa. Dos Soledades. Un Diálogo sobre la Novela nel América Latina]. București: Humanitas.

MANOLESCU, N. (2002). *Despre poezie* [About poetry]. Brașov: Editura Aula.

MCHALE, B. (2009). *Ficțiunea postmodernistă* [Postmodernist Fiction]. București: Polirom.

MINCU, M. (1993). *Textualism și autenticitate. Eseu despre textul poetic* [Textualism and authenticity. Essay on the poetic text]. III. Constanța: Editura Pontica

PETRAȘ, I. (1996). *Teoria literaturii: curente literare, figuri de stil, genuri și specii literare, metrică și prozodie, dicționar-antologie* [Literary theory: literary currents, figures of style, genres and literary species, metrics and prosodie, dictionary-anthology]. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Simuț, A. (2008). Apocalypse, Solipsism, and Millennialism in The War of the End of the World by Mario Vargas Llosa. *Caietele Echinox*. Vol. 14, *Le roman latino-american*.

STĂNESCU, I. (2010). Mario Vargas Llosa, la Nobel: „Lumea nu poate exista fără ficțiune” [Mario Vargas Llosa on the Nobel: “The world cannot exist without fiction”]. Disponibil pe <http://www.evz.ro/detalii/stiri/mario-vargas-llosa-la-nobel->

[lumea-nu-poate-exista-fara-fictiune-915478.html](http://lumea-nu-poate-exista-fara-fictiune-915478.html), accesat în 22 martie 2013.

URSA, M. (1999). *Optzecismul și promisiunile postmodernismului* [Eighties and the promises of postmodernism]. Pitești: Editura Paralele 45.

URSA, M. (2012). *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* [Eroticon. Treatise on love fiction]. București: Editura Polirom.

VARGA, D. (2011). *În căutarea naratorului perfect* [In search of the perfect narrator]. Iași: Editura Institutului European.

~~~~~  
Liliana DANCIU has a Ph.D in Philology, with a thesis on the novel *The Forbidden Forest* by Mircea Eliade at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2017). She graduated from the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Philology, University of Craiova (1995), MA in Romanian Language and Literature, Faculty of Humanistic and Social Studies, Aurel Vlaicu University of Arad (2013). Since 1995, she is a high school teacher, Romanian Language and Literature Department. Member of the “Speculum” Center for the Study of the Imaginary, Alba Iulia. Author of the volume *Romanul din roman: Noaptea de Sânziene, de Mircea Eliade* (The Novel in the novel: *The Forbidden Forest*”by Mircea Eliade) (2017), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a Basmului Popular Românesc* (Zmei, devils and undead. Essays on hermeneutics of the Romanian folk tale) (2021). She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as the Journal of Humanistic and Social Studies, Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica, Incursions into the Imaginary, Journal of Romanian Literary Studies, TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore, SÆCULUM, Gnosis. She has participated in several scientific sessions, colloquia, symposiums, etc., in Romania (Arad, Alba Iulia, Târgu Mureș etc.) and abroad (Rome).

THE ALLOHISTORIES OF MAGIC REALISM FRANZ ROH AND THE MAGIC REALIST MODE¹

Maria MUREȘAN

1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

E-mail: elimuresan@gmail.com

Abstract:

History as narrative, turning away from the material universe and folding in upon itself in an act of language, is further understood as a matter of tropes by Hayden White (Metahistory, 1975) and of determinism by Ferguson, but not a determinism of causes and effects in the progress of mankind through time; this determinism is actually the set of rules and constraints governing the making of stories:” the teleology of the traditional narrative form” (Ferguson 1997: 65). Yet can we say that the fiction falling under the headings of historiographic metafiction or magical realism, where there is a historicist view of history as succession of styles rather than as organic development from one age to another, is characterized by a teleological design? The answer is no. The oxymoronic names suggest an uneasy blending of opposites. What was realistic and what was magic in the early twentieth century when Franz Roh, photographer, collagist and art historian coined the phrase?

¹ Article History: Received: 08.08.2024. Revised: 20.10.2024. Accepted: 10.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: MUREȘAN, M. (2024). THE ALLOHISTORIES OF MAGIC REALISM. FRANZ ROH AND THE MAGIC REALIST MODE. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 149-166

<https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.5>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Magic realism—a kind of modern fiction in which fabulous and fantastical events are included in a narrative that otherwise maintains the ‘reliable’ tone of objective realistic report. Designating a tendency of the modern novel to reach beyond the confines of realism and draw upon the energies of fable, folk tale, and myth while maintaining a strong contemporary social relevance. The fantastic attributes given to characters in such novels—levitation, flight, telepathy, telekinesis—are among the means that magic realism adopts in order to encompass the often phantasmagoric political realities of the 20th century (The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms).

Magic realism [is characterized by] the mingling and juxtaposition of the realistic and the fantastic, bizarre and skillful time shifts, convoluted and even labyrinthine narratives and plots, miscellaneous use of dreams, myths and fairy stories, expressionistic and even surrealist description, arcane erudition, the elements of surprise or abrupt shock, the horrific and the inexplicable (A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory). Magic realism—the frame or surface of the work may be conventionally realistic, but contrasting elements—such as supernatural myth, dream fantasy—invade the realism and change the whole basis of the art (Handbook to Literature, Harmon ed.).

Lo real maravilloso—for the practice of Latin American writers who mix everyday realities with imaginative extravaganzas drawn from the rich interplay of European and native cultures. [Writers] enlarge a reader’s ordinary sense of the real to include magic, myth, hallucination and miracles (Handbook to Literature, Harper ed.).

Magic realism—the capacity to enrich our idea of what is ‘real’ by incorporating all dimensions of the imagination, particularly as expressed in magic, myth and religion (Benet’s Reader’s Encyclopedia).

Keywords: magic realism; modern fiction; juxtaposition of the realistic and the fantastic; expressionistic, surrealist description.

Franz Roh and the magic realist mode

The idea of determinism seems to be cycling through history. Theocratic history (based upon the assumption that the history of mankind is embedded within the Biblical narrative from the Genesis to The Last Judgement) was teleological. The original sin was to be washed away through Christ and Christ himself was to be the judge (The Lamb) in eschatological perspective.

Teleological are also the rival philosophies of the nineteenth century: Hegelianism (affirming the presence of the World Spirit in the phenomenal world), and Marxism, whose teleological design was to be accomplished by the proletariat.

History as narrative, turning away from the material universe and folding in upon itself in an act of language, is further understood as a matter of tropes by Hayden White (*Metahistory*, 1975) and of determinism by Ferguson, but not a determinism of causes and effects in the progress of mankind through time; this determinism is actually the set of rules and constraints governing the making of stories:” the teleology of the traditional narrative form”. (Ferguson, 1997, p. 65) Yet can we say that the fiction falling under the headings of historiographic metafiction or magical realism, where there is a historicist view of history as succession of styles rather than as organic development from one age to another, is characterized by a teleological design? The answer is no. The oxymoronic names suggest an uneasy blending of opposites. What was realistic and what was magic in the early twentieth century when Franz Roh, photographer, collagist and art historian coined the phrase?

Magic realism [is characterized by] the mingling and juxtaposition of the realistic and the fantastic, bizarre and skillful time shifts, convoluted and even labyrinthine narratives and plots,

miscellaneous use of dreams, myths and fairy stories, expressionistic and even surrealistic description, arcane erudition, the elements of surprise or abrupt shock, the horrific and the inexplicable. (Cuddon, 2013, pp. 416-417)

The word that best defines magical realism is hybridity, which results from the transgression of all boundaries. There is no gap anymore, between one ontological order and the other, but they are no longer felt as distinct. In other words, we do not experience a crisis of representation, the strange overlap is to be taken as a valid one, the only one.

Its hybrid time is the confluence of different calendric measurements. History measured according to the Hegira time is running in parallel to the one including events such as the French Revolution in Salman Rushdie's *Shame*. Political rivalry leading to assassinations brings Robespierre and Danton, Raza Hyder and Iskander Harapa (alias Zulfikar Ali Bhutto and General Muhammad Zia-ul-Haq) together. The two calendars are thus placed in relation through similar events. In comparison to classical history as progress through time, historicism was the effect of the cyclic view of history, which means the end of history. Nietzsche speaks of the existence of an immobile structure that cycles back through time in *The Second Untimely Meditation*. It was this view of history that nourished the historicist view of history as a matter of styles, with correspondences between different layers:

Its hybrid space is the intersection of the world out there and the one of the imagination, which, as the narrator of *Shame* says, runs obliquely to the former. As Roh embraces his worldly outlook on spirituality in order to define the new art, he resorts to Wölfflin's recurrent history of artistic currents and philosophies. In Roh's

opinion, artistic evolution inexplicably blends the past and present together:

It is the phenomenon of rebirths or reinsertions, in other words, of those secret or conscious relationships which are established between two spans of evolution when a new spirituality invoked an older spirituality which corresponds to it. (Roh, as cited in Gee, 2013, p. 95)

As far as photography is concerned, it is obvious that the blending of images typical of avant-garde experimentation – be they translucent images in photograms or simply the juxtaposition of some isolated images in photomontage – indicates to Roh an interweaving of realities which intersect or converge in a spatial universe controlled by the artist aided by light and the devices. (Gee, 2013, p. 95).

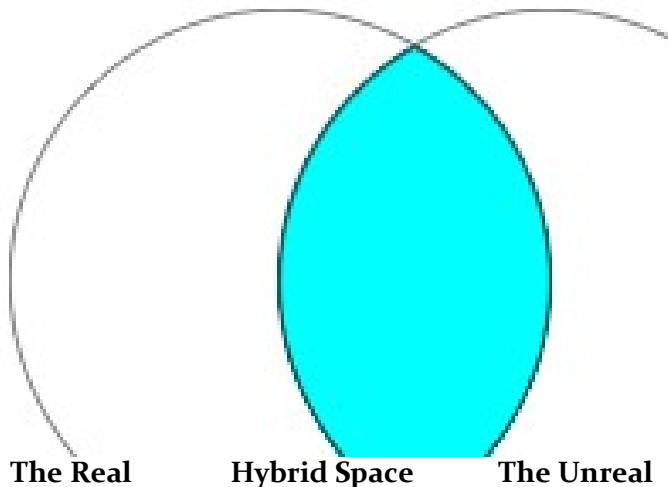


Fig. 1: Hybrid Space of Magic Realism

The language of magic realism is also mixed, a generic hybrid, authors being often both writers and artists:

As a hybrid mode of the plastic and the textual, magic realism is constantly evolving, appropriating 'new' media to examine the exterior world from unexpected angles, what Roh refers to as a metamorphosis in perception. The extraordinary and strange is juxtaposed with the mundane in experimental, self-referential art in which photography, collage, film, and written word overlap. (Gee, 2013, p. 3)

It was in 1986 that Fredric Jameson dubbed the hybridity and inconclusiveness of magic realism as 'seductive', authoring his first full-length survey of cinematic magic realism, considering the term as a substitute to what he calls 'nostalgia' or 'generation' films. Gee further contends that:

Tracing magic realism from its emergence as a European modernist mode, through its developments in Latin America, it becomes evident that it has particular value as an ontological framework with which to express and examine points of socio-historical crisis." (Gee, 2013, p. 3)

In the passage above, the magic realist mode is defined in its totality. Within the picture, one can distinguish between formal features (photography, collage, etc.) and what Frederic Jameson calls "geopolitical aesthetics." We are actually speaking about two traditions. European magic realism evolved out of surrealist experiments in the earlier twentieth century as well as a movement claiming objectivity and precision – *Die neue*

Sichlichkeit (*The New Objectivity*) – whereas the “Marvelous Real in America” (the title of Carpentier’s 1949 essay, a manifesto) fed on the many local mythologies of the races brought together by colonialism. The Latin American version is closer to politics and to mythology, Marquez, for instance, claiming to narrate the way his grandmother used to. That allohistories circulated in those archaic communities, infused with elements of folklore, superstitions, were running in parallel to official history.

Origins

Franz Roh is considered the art historian and artist who coined the phrase, magic realism, and who defined the new style as the encounter of the real and the unreal, as a return to reality, but one that very reality had something in it which made it look strange, unfamiliar, *unheimlich* (Freud’s term in *Das Unheimliche*, 1919) for that which ought to be familiar, heimlich, yet is perceived as strange by the sick, psychotic mind. It was only that the artists of the early twentieth century, living in the contexts of political turmoil, economic crisis, preparations for a world conflagration, in the devastated postwar society, disputed between extremists of the right and of the left claimed that reality was indeed abnormal filling everybody with anxiety:

We recognize the world, although now-not only because we have emerged from a dream-we look on it with new eyes. We are offered a new style that is thoroughly of this world that celebrates the mundane. This new world of objects is still alien to the current idea of Realism. It employs various techniques that endow all things with a deeper meaning and reveal mysteries that always threaten the secure tranquility of simple and ingenuous things. This [art offers a] calm admiration of the magic of being, of the discovery

that things already have their own faces, [this] means that the ground in which the most diverse ideas in the world can take root has been reconquered--albeit in new ways. For the new art it is a question of representing before our eyes, in an intuitive way, the fact, the interior figure, of the exterior world. (Roh, 1925, pp. 15-32.)

The art works of the period breathe forth a sense of mysterious threats and danger, of the excessive presence of state control and policing, of corruption and beastliness, of doubtful destination of man's plight in the world.

When Roh adopts his secular vision of spirituality to define the new art, he employs Wölfflin's cyclical history of art movements and philosophies. Roh's vision of artistic evolution layers the past and present mysteriously together: "It is the phenomenon of rebirths or reinsertions, in other words, of those secret or conscious relationships which are established between two spans of evolution when a new spirituality invoked an older spirituality which corresponds to it." With regard to photography, it is evident that the layering of images characteristic of avant-garde experimentation – whether the translucent images in the photograms or the juxtaposition of several separate images in photomontage – suggests to Roh a weaving of realities that intersect or converge in a spatial realm manipulated by the artist with the help of light and the apparatus. (Gee 2013: 95) (our emphasis)



Fig. 2 Franz Roh: "Peace-Time Murder Victim" (from the album *Photo-Eye*, 1929 published together with Jan Tschichold

Peace-Time Murder Victim (Fig. 2) is the photo of a murder file of the police, but the camera is used in a way which allows of a sinister interpretation. The first image is that of the victim lying on a platform in the underground or in a railway station. The second photo superimposes the image of the victim and that of a man in a military uniform, making him appear to be the murderer. The suggestion of the brutality of the Nazi officer is reinforced by the caption: the man in uniform is probably the perpetrator of behind the murder, and the only difference is that between crimes of war and in peace time perpetrated by him.

Alfred Kubin, who evolved from symbolism to expressionism, published a novel with fifty-two drawings which is significantly entitled *Die andere Seite* (*The Other Side*). The plot shuttles between reality and dream, an Asian Dreamland forming a Janus figure with the visible world. The imagined land is a dystopic one, abounding in

cruelty, evil and corruption. The author's need to merge text and image together is suggestive of the importance of the visual element which cannot be translated into the common language of reasonable argument but institutes a distinct plane of mixed ontologies.

Kubin's drawings play on the grotesque and morbidity, with time frozen in the hour of death (Fig.3), and with a monster's mouth as the ultimate destination of generations. (Fig. 4), with supposed saviors (policeman, doctor) turned criminals (Fig. 5)



Fig. 3 Alfred Kubin, *Die Todesstunde*, 1903

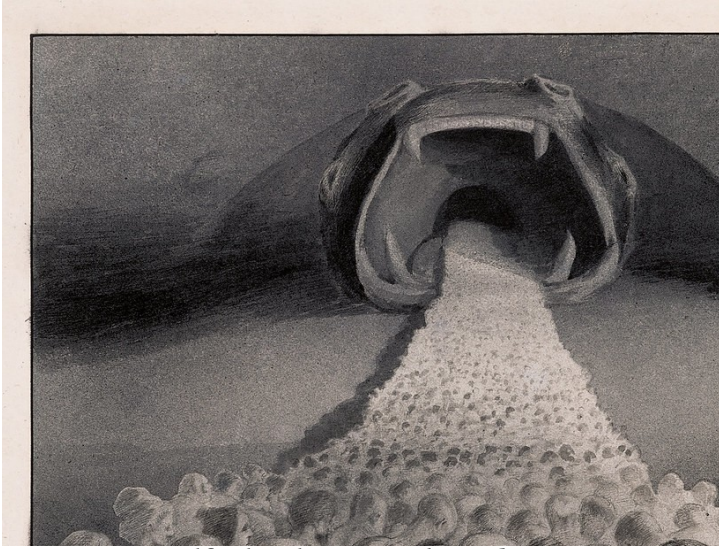


Fig. 4: Alfred Kubin, *Into the Unknown* 1900-01



Fig. 5: Alfred Kubin, *The Best Physician*, 1903

Kubin's political drawings are targeting the state machinery – insensitive, totalitarian, betraying its mission: the equipment for harvesting crops is harvesting lives, that is, it has become an infernal war machinery. (Fig. 6)

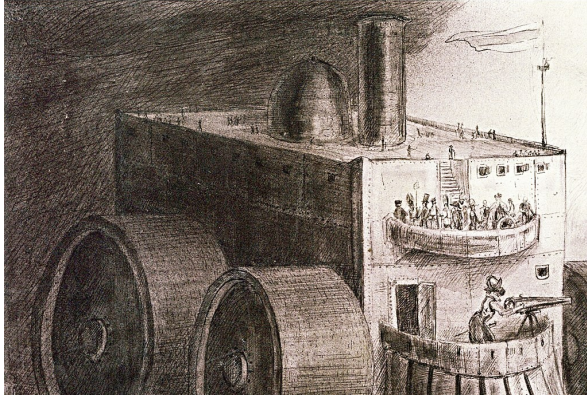


Fig. 6. Alfred Kubin, *The State 1899-1900*

The effeminate ‘last king’ in Kubin’s 1902 drawing (Fig. 7) speaks of the crisis affecting European dynasties, generating political tensions of the kind that took Dostoevsky in front of the firing squad. The hooded heads and the torch associate the king with a medieval host of monks or crusaders – the panoply of the Ancient Regime.



Fig. 7: Alfred Kubin, *The Last King, 1902*

De Chirico's metaphysical art was actually meant to recover the true sense of reality, which, as he says in an essay, had been desecrated (*Desecrated Reality*) in the name of the abusive regimes which were in power in Europe at that moment and which threatened to ruin the continent. De Chirico discovered in reality, as he writes in his diary, “a host of strange, unknown and solitary things that can be translated into painting” (De Chirico, 2013, p. 259).

His paintings which marked the beginning of the 1st World War – *The Sailors' Barracks*, *The General's Illness* and *The Evil Genius of a King* – suggest through the coexistence of heterogeneous objects, mathematical or mysterious, unknown, the disorder of the continent, the chaos out of which the war broke out.

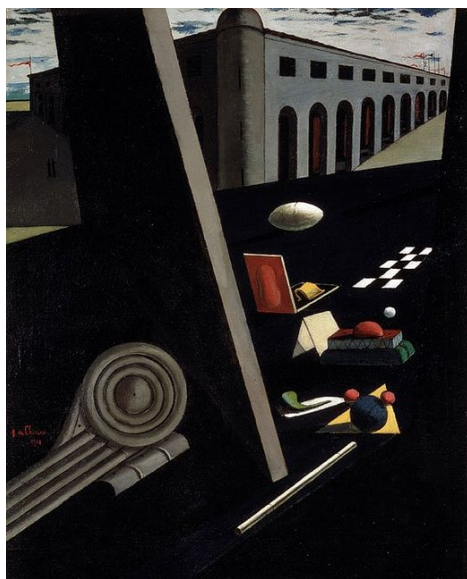


Fig. 8: Giorgio de Chirico: *The Sailors' Barracks*



Fig. 9: De Chirico: *The General's Illness*, 1914



Fig. 10: Giorgio de Chirico: *The Evil Genius of a King*, 1915

The objects can in general be identified with some precision, even if distorted, but they are placed on impossible planes, in unstable positions, and the whole combination looks maddening:

The *Evil Genius of a King* is far stronger and brighter in color than the still lifes and architectural scenes of 1913 and early 1914; it is in fact more brilliant in tone than many of the paintings de Chirico was to complete at Ferrara in 1916 and 1917. Quite likely the picture was completed very late in 1914 or early in 1915. Indeed, its title and those of *The General's Illness* and *The Sailors' Barracks* suggest that all three works were painted after the outbreak of war in August 1914. De Chirico speaks in his autobiography of his shock and horror at the advent of war, and the ironic titles of the three still lifes may allude, however indirectly, to the events at hand. (Soby, 1955, p. 101)

Magic realism is another name for historiographic metafiction. We have analyzed the dramatic, foreboding context of its emergence in the early twentieth century when it replaced expressionism, its hybrid generic constitution, its alliance with other arts and emphatic reliance upon the visual element. We have distinguished between the two main traditions of magic realism, the European one, which is closer to surrealism and a matter of formal experiments, and the Latin-American one, which is intimately connected with the local folklore, beliefs, superstitions, and which is also more involved in politics, especially as a protest against totalitarianism.

Hybridity is one of the buzz words of postmodernity, but if it applies to genre, the process goes back a long time, the change yielding sometimes the very

opposite of the prototype, for instance the comic rewriting of the epic tradition in *Satyricon*. Two aspects of this issue seem to be more consequential when it concerns the condition of fantasy nowadays. The first is whether hybridity is truly characteristic of the chronotopes sustaining the fictional worlds or rather of the critical and theoretical discourses about them, and secondly, if generic hybridity is still a symptom of a fragmented culture or on the contrary, a tendency towards a holistic understanding of the world. Philip Wegner's *Shockwaves of Possibilities*, 2014, for instance, unites science fiction and utopia under the sign of a historical process – globalization. Science fiction is being retooled so as to be responsive to emerging realities of globalization. Apparently, as globalization affects all spheres of activity – social cultural political, economic – one important change would be the necessity for the new aesthetics of the genre to think the whole world system as such. It has also been suggested that a special language be devised to describe the worlds built along all-inclusive lines, like the monographs of the seventeenth century or the explorer's reports on the communities of newfound lands in the early modernity. Between them and us there is however all the difference.

References:

Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press.
[http://armytage.net/pdsdata/%5BChris Baldick%5D The Concise Oxford Dictionary of L\(BookFi.org\).pdf](http://armytage.net/pdsdata/%5BChris%20Baldick%5D%20The%20Concise%20Oxford%20Dictionary%20of%20Literary%20Terms.pdf). Accessed June 2024

Cuddon, J.A., Habib, M.A.R. (2014). *Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books.
<https://www.libristo.ro/ro/carte/penguin-dictionary-of-literary-terms-and-literary->

[theory_02590045?gad_source=1&gclid=CjoKCOjwjY64BhCaARIsAlfc7YYUhWTP8Tnr_oulWBhJlf2DU-SgSXoAU4Oo9xPiftX5UMT4cmg4MaAmIQEALw_wcB](https://www.gadsource.com/gclid=CjoKCOjwjY64BhCaARIsAlfc7YYUhWTP8Tnr_oulWBhJlf2DU-SgSXoAU4Oo9xPiftX5UMT4cmg4MaAmIQEALw_wcB).
Accessed June 2024

Cuddon, J.A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley Blackwell.

Cuddon, J.A. (1992). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.

Fergusson, N. (2013). *Istorie virtuală. Evoluții alternative și ipoteze contrafactice* [Virtual history. Alternative developments and counterfactual hypotheses]. Traducere de Cătălin Drăcșineanu, Iași: Polirom.

Gee, F.C. (2013). *The Critical Roots of Cinematic Magic Realism: Franz Roh, Alejo Carpentier, Fredric Jameson*. Doctoral Thesis. University of London.

Roh, F. (1995). Editor's Note. "Magic Realism: Post-Expressionism". Trans. Wendy B. Paris. Zamora L.P. and Wendy B.P. (eds). (1995). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.

Zamora L.P. and Wendy B.P. (eds). (1995). Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.

White, H. (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.

Wegner, P.E. (2014). *Shockwaves of Possibility: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*. Oxford, Bern, Berlin: Peter Lang.

Harmon, W., Holman, C.H. (2006). *A Handbook to Literature*. Editor Pearson/Prentice Hall.

[https://books.google.ro/books/about/A Handbook to Literature.html?id=nyrzAAAAMAAJ&redir_esc=y](https://books.google.ro/books/about/A+Handbook+to+Literature.html?id=nyrzAAAAMAAJ&redir_esc=y). Accessed June 2024

Murphy, B. (1987). *Benét's Reader's Encyclopedia*. Harper&Row. [https://www.google.ro/books/edition/Ben%C3%A2s Reader's Encyclopedia/FGdkAAAAMAAJ?hl=ro&gbpv=1&bsq=Benet%027s+Reader%027s+Encyclopedia\)&dq=Benet%027s+Reader%027s+Encyclopedia\)&printsec=frontcover](https://www.google.ro/books/edition/Ben%C3%A2s+Reader's+Encyclopedia/FGdkAAAAMAAJ?hl=ro&gbpv=1&bsq=Benet%027s+Reader%027s+Encyclopedia)&dq=Benet%027s+Reader%027s+Encyclopedia)&printsec=frontcover). Accessed June 2024

~~~~~  
**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.

# **EKPHRASIS IMAGINAIRE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON<sup>1</sup>**

## **IMAGINARY EKPHRASIS IN THE WORK OF PIERRE MICHON**

**Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ**  
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca

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

### **Abstract:**

*Pierre Michon's work is an illustration of the contemporary generation of French writers, representing an original work, a mixture of erudition and imagination. The problematic perspective of this paper focuses on description, in some of his filiation novels and biographical fictions: Vies Minuscules [Small lives], Vie de Joseph Roulin [The life of Joseph Roulin], Abbés [Abbots], La Grande Beune [The origin of the world], Roi du bois [The King Of The Wood]. If traditionally, in the realistic novel for example, the description was a detachable piece in the text and this sparked a criticism of this textual strategy, in the modern novel, including Michon's, the description is involved in the narrative process. We studied the interaction between the narrative sequence and the description, 'two structural types in continuous interaction' as described by Philippe Hamon (Hamon, 1981, p. 97).*

---

<sup>1</sup> Article History: Received: 06.08.2024. Revised: 03.10.2024. Accepted: 04.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: PINTICAN PETRIȘ, A.L. (2024). EKPHRASIS IMAGINAIRE DANS L'ŒUVRE DE PIERRE MICHON. *Incurșuni în imaginar 15. Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 167-188, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.6>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

*We shall have a look at the description as means of designating things, to ensure the presence of knowledge on the world in the texts of fiction. A theoretical course on the description and the descriptive is necessary before setting out the means by which this 'figure' is accurate in the spatial and chronological construction of Pierre Michon's writing. We shall analyze the technique of hypotypose and its role in the above-mentioned works. A subcategory of the description is the landscape. The experience of rural landscape enables to reach the depth of the countryside, the intimacy of the recall and the memory of the people who inhabit it. The integration of the character in the world, his attachment to nature offers him identity. The term 'landscape' is the subject of ekphrasis or description and in Michon's work it is a recall or a memory place rather than a geographic location. The landscape brings into existence the space where one can find his origin. In fact, his entire work turns out to be a journey, a return to the History and in the past through rural, apocalyptic, religious, serene landscapes that arise the misgivings of those living in the rhythm of the seasons. The rural area encompasses a community described by the writer as having a 'rudimentary nature', situated far from the urban world and living from farming and agriculture. Despite all this, they preserve their customs and the popular and religious values. The evolution of Michon's characters takes place in the world and the description brings the painting to life. The elements of the world provide some surprising images where reality and fantasy meet. In Michon's work we identify some themes and motifs that contribute to a specific elementarium for the novelistic space. The spatial configuration is based on elementary forms (earth, water, air, fire) which function in symbiosis to sustain life on earth. Returning to the central theme, description is not just about describing, it is also about the search for immemorial time and self-discovery. Using portraiture in his work, as a form of description, Pierre Michon wants to bring tiny, modest beings out of anonymity and give them life and visibility. It comes as a recognition on his part for the memory of people who have contributed, on the one hand, to its becoming.*

*Keywords:* description; ekphrasis; descriptive; erudition; art; hypotypose.

*Mots-clés:* description; ekphrasis; descriptif; érudition; art; hypotypose.

Le travail littéraire de Pierre Michon a suscité dès le début, l'intérêt de la critique qui le considère un de grands représentants de la littérature française contemporaine. Il occupe une place de tout premier plan dans la littérature française contemporaine et son œuvre frappe par l'originalité et la cohérence. Les études consacrées à l'œuvre de Pierre Michon ont abordé tour à tour les aspects de son écriture aussi originale que diverse et savante. Cet auteur est étudié dans le monde entier, où de nombreuses recherches universitaires lui sont consacrées, comme une figure essentielle de la littérature française d'aujourd'hui. Il s'est beaucoup dépensé en rencontres, en entretiens radiophoniques, en lectures publiques, il s'est fait partout l'ambassadeur de ses propres textes auprès des publics.

### **1. Définitions de la description – acceptions différentes du terme.**

Si traditionnellement, dans le roman dit réaliste par exemple, la description était morceau détachable dans le texte et cela a suscité une critique de cette stratégie textuelle, dans le roman moderne, Michon y compris, la description participe au processus narratologique.

Dans certaines époques littéraires, la description dépassant ses limites, a envahi des œuvres entières, sans autre but que de décrire. Cela a produit le genre descriptif. Il semble que, dans l'Antiquité, et jusqu'au Moyen Âge, la description (*ekphrasis*, *descriptio*) fasse partie du genre épideictique qui réclame la description systématique, sous

forme d'éloge, de personnes, lieux, objets. *Ekphrasis*, absent de nombreux dictionnaires spécialisés, désigne la description d'une œuvre d'art réelle, rencontrée ou rêvée par les personnages de la fiction. L'*ekphrasis* peut être, pour l'écrivain, le lieu, les techniques d'écriture ou le moyen d'une réflexion théorique sur son propre art : la description du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* d'Homère, des tableaux peints par Claude dans l'*Œuvre* de Zola (Hamon, 1991).

Un parcours théorique sur la description et le descriptif s'avère nécessaire avant d'exposer les moyens par lesquels cette « figure » (Fontanier, 2009) se fait précise dans la construction spatiale et chronologique de l'écriture michonienne. Si dans le roman du XVII<sup>e</sup> siècle, les personnages sont des mécaniques à sentiments et à passions, qui fonctionnent hors du temps et de l'espace et la nature n'importe pas, avec les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, on entrevoit la nature. Le siècle suivant arrive avec ce qu'on appelle « orgies descriptives » du romantisme. Dans le roman moderne, la description commence à se régler grâce à Balzac, Flaubert et les Goncourt.

Le texte michonien est infusé de l'érudition de l'auteur, les éléments pris à la vie de grands peintres, Van Gogh, Claude Lorrain, Goya, Watteau, Lorentino d'Angelo et les allusions littéraires et culturelles qui aident l'auteur à placer ses descriptions dans le contexte de l'époque pour créer l'illusion référentielle en témoignent ce fait (Pintican, 2017a, pp. 151-173).

Une technique assez fréquente dans l'œuvre de Pierre Michon est l'hypotypose, qui déplace les fonctions conventionnelles de la description et s'installe entre la scène romanesque et le fantasme. Philippe Hamon est l'auteur d'une « histoire de l'idée de description », montrant qu'elle n'était pas une invention des années 50-60. La description homérique a été promue par des écrivains et théoriciens comme « une description



dramatisée, une description-récit intégrée au mouvement même du temps de l'aventure et à celui du temps de la lecture » (Hamon, 1993, p. 26).

Roland Barthes fait une remarque sur l'hypotypose où il note que « la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de "mettre les choses sous les yeux de l'auditeur", non point d'une façon neutre, constatative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir » (Barthes, 1968, p. 86).

## 2. *Ekphrasis* imaginaire

### 2.1 Le paysage

Une sous-catégorie de la description est le paysage, le pays tel que le sujet le perçoit ou le figure. La figuration du pays invite au voyage, c'est-à-dire, à l'imagination. La relation que l'écrivain a avec l'espace « recréé » qui relève ses états d'âme, son enfance et son passé, se fait par l'imagination et la mémoire.

Chez Pierre Michon, l'expérience du paysage rural lui permet d'atteindre l'intimité du souvenir, la profondeur du pays rural et implicitement la mémoire de ceux qui l'habitent et qu'il souhaite libérer de la lourdeur du passé. Le pays est conçu comme le lieu de vie d'une communauté loin de centre-ville, vivant de l'agriculture et de l'élevage, marchant sur des chemins de terre, boueux et entortillés. C'est une société au caractère encore rudimentaire des gens qui préservent les mœurs, les valeurs et les croyances populaires et religieuses. Le recours à l'évocation de la nature pure, intangible, primitive est en fait, la recherche des temps immémoriaux et de la découverte de soi (Pintican, 2016, pp. 451-461).

Le paysage michonien est plutôt intérieur qu'extérieur et conduit à un lieu mémoriel ponctué d'expériences qui suscitent de l'émotion. Lorsque dans le *Roi du bois* Pierre Michon veut situer son personnage, il

s'attarde sur l'endroit où celui-ci vit. Il lui confère son identité :

Le jour de juin me trouva dans ce sous-bois. À un détour par une trouée je vis au loin le front d'un palais dans le soleil levant en haut colline : rien n'y bougeait, nul n'était levé, c'était clair et inhabité comme un rocher ; ici les brumes de la nuit persistaient, les feuillages retombaient, tout était noir. J'étais bien (Michon, 1996b, p. 40).

Desiderii est le témoin, l'intrigue du récit repose sur son témoignage : il a gardé des moutons « stupides », des vaches « pitoyables, inertes » avant de devenir l'assistant de Claude Le Lorrain, le peintre qui avait fait carrière en Italie car c'est dans les environs de Rome, au XVII<sup>e</sup> siècle que se situe le décor du récit. Le paysan Desiderii n'est qu'une des « bêtes qui gardent d'autres bêtes », d'où le rapport au monde animal. Le personnage est intégré dans l'espace, on le suit pendant qu'il le parcourt.

Moi, je gardais les porcs, les moutons qui sont encore stupides, et les vaches qui sont pitoyables, inertes. Et ainsi de troupeau en troupeau je fus loué la saison suivante à Tivoli, sur des pentes herbues en haut de quoi des palais règnent, et dont il importe de prouver et sustenter le règne, par des monceaux de viande, de cuir, de montures : pour cela il y a des cahutes le long des pentes, avec des bêtes qui gardent d'autres bêtes (Michon, 1996b, p. 24).

Le lieu décrit est une stratégie identitaire, il caractérise le personnage, comme nous avons déjà souligné. La description se transforme en scène imaginaire, le tableau s'anime. La forêt mystérieuse prend beaucoup d'importance chez Michon. Desiderii y reçoit sa

« visitation » pendant son enfance, une scène qui l'a marqué pour toujours : la vue d'une femme de la caste seigneuriale s'accroupir dans le sous-bois pour se soulager. La « Visitation » de la jeune femme en robe bleue et dentelles blanches avait provoqué le désordre, la stupéfaction qui va devenir une blessure pour le porcher (Pintican, 2017a, pp. 151-173).

J'entendis venir de loin une voiture lourde, à petit train ; je me cachai et me tins coi : le plein soleil frappait la route et j'étais là dans l'ombre à regarder cette route au soleil, pas plus haut que la terre, invisible. À dix pas de moi et de mes porcs dans la lumière de l'été un carrosse s'arrêta, peint, chiffré, avec des bandes d'azur : de cette casse armoriée jaillit une fille très parée qui riait, elle courut vers moi ; elle m'offrit ses dents blanches, la fougue de ses yeux [...], et quand dans un rêve ces mains se portèrent à ses jupes et les levèrent, les cuisses et les fesses prodigieuses me furent données, comme si c'était du jour, mais un jour plus épais ; brutalement tout cela s'accroupit et pissa. Je tremblais. Le jet d'or au soleil sombrement tombait, faisait un trou dans la mousse (Michon, 1996b, pp. 14-15).

Cette expérience de l'enfance lui a dévoilé un monde différent, il s'est rendu compte qu'il avait eu « une chair extrême des princes » et pour qu'il devienne prince, il devait devenir peintre. Son désir de la grandeur sera démoli, il trouvera l'échec en devenant un serviteur. Cette scène est éclairée en contraste avec les « ombres noires » qui inondent le bois. Desiderii mémorise la scène en parcourant les lieux où cela s'est passé. À chaque lieu de la scène une coloration est associée, en contraste avec la tonalité sombre du récit, lorsque le protagoniste échoue en fin de compte (Pintican, 2017a, pp. 151-173). La « Visitation » étonne le porcher comme sont étonnés les

peintres qui s'arrêtent pour contempler les paysages. L'étonnement a un retentissement narratif dans ce récit. Cela favorise l'hypotypose : « la lumière brusque », « les fesses prodigieuses » de la femme, son « jet d'or ». Pierre Michon préfère la lumière, le soleil, l'éclatement des paysages telle l'apparition fabuleuse et miraculeuse de la jeune femme produisant un vrai éblouissement, tandis que les paysages humides émanent des odeurs, de la tristesse : « Il pleut sur Mantoue. C'est une ville triste, qui a un goût de vase même quand il fait soleil » (Michon, 1996b, p. 10)

En fin de compte, c'est l'aventure picturale qui trouve l'échec dans le discours du narrateur : « J'ai travaillé vingt ans avec ce vieux fou ». En quête de la gloire et de la grandeur, Desiderii est resté vingt ans au service du peintre Lorrain, se retirant au service des seigneurs où il conduit les chiens lors de la chasse. Il revient d'où il est parti il y a quelques années, « le roi du bois » et non pas le prince de l'art de peindre (Pintican, 2017a, pp. 151-173).

*La Grande Beune* ouvre des espaces où le corps et l'âme se perdent. Inspirée des fabliaux du Moyen Âge (son titre original est *l'Origine du monde*, d'après le tableau de Courbet), le récit explore la vie quotidienne se déroulant parmi les conversations des pêcheurs, dans la boue des chemins et sous la pluie incessante, l'alliance animalité-désir et les lieux archaïques de la préhistoire avec les grottes de Castelnaud, près de Lascaux.

Déposé par l'autocar, le narrateur, nommé instituteur, arrive dans le petit village de Castelnaud en 1961. Il a l'impression d'être arrivé en l'enfer : il ne voit que le « trou » (Michon, 1996a, p. 12) de la Beune où les gens vont à la pêche, l'auberge *Chez Hélène*, une caverne et au-dessus de tout cela, un ciel noir et pluvieux.

D'après Michel Collot, les sensations, les impressions et les émotions transforment l'espace aux éléments naturels en paysage (Collot, 2005, p. 26). À titre

d'exemple, le paysage de la Dordogne n'est pas moins désolant :

La Beune très haute atteignait presque le chemin qui s'élargissait devant la maison, le noyait un peu plus bas ; elle était boueuse, affairée, mangeait le long de ses rives des restes de glaçons pendus, des guenilles restées là des grands froids, des grottes et des temps anciens où nos ancêtres venaient tapisser les murs des peintures rupestres (Michon, 1996a, p. 52).

La Beune renvoie à l'origine du monde et aux sources du savoir puisque on s'imagine que c'est dans la grotte où les hommes descendent pour faire des peintures. Mais les peintures s'absentent de la grotte, même si on s'attend à les y voir. En y descendant, l'instituteur veut voir de ses yeux les traces laissées par ses aînés et prendre conscience de sa filiation. C'est ainsi que bien des descriptions s'inscrivent dans une stratégie identitaire.

L'entrée dans la grotte était plus petite qu'un homme debout, de la taille à peu près de Maso [...] Tout était gorgé d'eau, les argiles détrempeées, blêmes, collaient aux semelles, les pluies de cet hiver pourri s'égouttaient là-haut, ruisselaient en mille endroits ; je pensai aux énormes vidanges de cinquante siècles qui s'étaient engouffrées là-dedans, quand se débâclaient les grandes glaciations. [...] C'était impressionnant. C'était nu. C'était la coupole de Lascaux à l'instant exact où y entrèrent les vieux célibataires, andouillers dessus, quand dans les torches leur cœur bondit ; [...] Il n'y avait pas de peintures. C'était Lascaux au moment où les célibataires accroupis épousent leur pensée, conçoivent, brisent les bâtons d'ocre et touillent le charbon de bois dans une flaque, se taisent, le

chapeau à andouillers posé à côté d'eux (Michon, 1996a, pp. 59-61).

Dans ce récit, les paysages débordent de la sensualité : dans la pente vers l'auberge *Chez Hélène*, vers la Grande Beune, le soleil fait son apparition, les arbres « blonds » (Michon, 1996a, p. 22) s'élancent. Le narrateur s'égare en regardant couler la Grande Beune vers son trou, aux eaux sales en accord parfait avec le ciel. Cela donne naissance à un décor en sons et images, plein d'érotisme :

En ces dispositions j'allais jusqu'à la Beune ; je la regardais là en bas couler dans son trou, des eaux sales sous un ciel sale où des poissons invisibles frayaient, les yeux grands ouverts et mornes : que ce monde était beau pourtant, où des nylons pouvaient emplir mon esprit, le dénuder en dénudant une chair rêvée (Michon, 1996a, p. 26).

Dans *Abbés*, paru à l'automne 2002, on est peu avant l'an mil en Vendée où Èble, évêque de Limoges s'est retiré avec quelques moines et frères lais. Son désir est d'établir l'abbaye bénédictine de Saint-Michel-en-l'Herm. Tous les éléments du paysage sont encore mêlés de la vase indomptable que les moines doivent vaincre à l'aide de la force de leur croyance.

L'île naine se tient juste dans l'embouchure [...] mille bras d'eau douce, autant d'eau salée, autant d'eau ni douce ni salée, étreignent mille lots de vase bleue nue, de vase rose et grise nue, de vase rousse, de sable nul, où le diable, c'est-à-dire rien, va son train. [...] hommes, chiens et chevaux, mulots, s'y enfoncent en un clin d'œil, dans un suaire de gaz puants. Seules y passent les barges [...] qui amènent la pitance des moines, [...] cette eau est si mince qu'il faut s'aider de grandes perches pour voguer sur

la boue. Ce n'est pas la terre, puisque les mouettes crient au-dessus des anguilles, ni la mer, puisque des corbeaux et des milans s'envolent avec une vipère dans le bec (Michon, 2002, pp.12-13).

Le paysage est apocalyptique : il faut assécher les marais, qui n'est ni terre, ni mer, chose qui s'avère difficile. Se servant des récits de la Création, Èble essaie, avec les moines, de faire d'un lieu incertain, un endroit où l'homme puisse mettre ses pieds. Les pêcheurs des îlots vont aider à « transformer la boue en roc ». Pierre Michon cherche à faire entrer dans la légende les figures des bénédictins, qui ont réussi, autour de l'an mil à vaincre les marais, les îles de la Vendée pour y élever leurs monastères. Michon transpose ses lecteurs dans le Moyen Âge.

Chez Pierre Michon la description n'est pas sage. Il use librement du langage religieux – références aux Écritures, allusions théologiques, motifs de l'hagiographie, vocabulaire liturgique – et il s'intéresse à la peinture et à la photographie. L'écriture michonienne séduit le lecteur qui devient le « spectateur dans le tableau » (Wollheim, 1987), dispositif fréquemment utilisé dans les arts mentionnés ci-dessus.

L'un des thèmes majeurs des *Vies minuscules*, un recueil consacré à la mère du narrateur, Andrée Gayaudon, et le principe de l'œuvre est l'absence de la figure paternelle. On se demande si la figure d'André Dufourneau qui ouvre le recueil et dont la disparition est incertaine, ne peut pas être associée à celle du père absent. L'absence du père du narrateur rend la vie plus dure. Il disparaît du quotidien et laisse un vide que, généralement, les personnes les plus proches remplissent, mais pas pleinement. Certes, le vide paternel précarise la formation de l'enfant, car le père est la représentation de toute figure

d'autorité, un idéal, un héros, un être que l'on veut devenir.

La légende d'André Dufourneau est celle d'un orphelin envoyé par l'assistance publique à la ferme des arrière-grands-parents maternels du narrateur pour les aider aux travaux :

Bien des années plus tôt, les parents de ma grand-mère avaient demandé que l'assistance publique leur confiât un orphelin pour les aider dans les travaux de la ferme, comme cela se pratiquait couramment alors, en ce temps où n'avait pas été élaborée la mystification complaisante et retorse qui, sous couvert de protéger l'enfant, tend à ses parents un miroir flatteur, édulcoré, somptuaire. (Michon, 1984, p.14).

En échange il recevait de la nourriture, un abri et l'instruction nécessaire à la survie. L'air de la campagne, les soirs magnifiques, les galettes de blé diminuaient le poids des travaux durs de la ferme. Son arrivée a lieu « un soir d'octobre ou de décembre », « trempé de pluie », aux « oreilles rougies dans le gel vif. » (Michon, 1984, p. 15). Son caractère énigmatique est révélé dès le début : « il eut une pensée que nous ne connaissons pas. Il s'assit et mangea la soupe. Il resta dix ans. » En parcourant le chemin vers la ferme, un chemin inconnu pour lui, il regardait les arbres, l'étable, les visages des personnes qui semblaient émus, confus, souriants ou neutres lors de son apparition. (Pintican, 2017b, pp. 97-107).

Personnage de condition sociale et culturelle modeste, André Dufourneau souffre énormément lorsqu'au service miliaire il entend de jeunes hommes utiliser sa langue, le patois ; là « il sut qu'il était paysan. » (Michon, 1984, p. 18). Cette blessure le détermine à partir en Afrique avec la conviction qu'il y maîtrisera mieux la



langue mère « qu'un Peul ou un Baoulé. » (Michon, 1984, pp. 18-20). Mais on apprend plus tard que le drame n'a pas de fin heureuse : « Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur. » (Michon, 1984, pp. 15-16). La scène du départ d'André Dufourneau est une « composition dans la manière de Greuze » (Michon, 1984, p. 20). L'œuvre de Michon glisse vers l'imaginaire et engendre un mélange de souvenirs réels et de mémoires de lecture. Notre grille de lecture s'est arrêtée aux théories de Michel Collot dont nous nous servirons pour entamer les aspects du paysage michonien. En littérature, le terme paysage fait l'objet d'une *ekphrasis* ou d'une description. La description est étalée comme un décor ou un paysage qui ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir. Le champ visuel ouvre le paysage vers un ailleurs qui incite à l'imagination. Selon Collot, il n'est pas question de reproduire ou de décrire le paysage, mais de le produire et de le redécrire. (Collot, 2005).

Chez Pierre Michon, le paysage semble plutôt un lieu de souvenir ou de mémoire qu'un lieu géographique. Le paysage donne naissance à l'espace où on se retrouve et on retrouve ses origines. À titre d'exemple, la maison de Mazirat des *Vies minuscules*, s'inscrit comme lieu de culte des ancêtres, qui préserve une mémoire hantée de « cadavres », « disparus » et « absents ». La maison « banale, crépie, perdue au cœur du village, bordant la modeste grand-route, face à l'école » (Michon, 1984, pp. 81-82) où « un absent en pleurerait un autre » (Michon, 1984, p. 83), est une « maison d'absences » qui abrite des archives et des photos du narrateur. C'est l'espace de la rencontre, de la « réunion spectrale » (Michon, 1984, p. 84) qui réveille dans la mémoire du narrateur les souvenirs d'enfance. Il se souvient de ses grands-parents paternels, de mains et de

regards plein de deuil et d'affection quand il se met à coucher dans « une chambre à l'odeur moisie, au couvrelit blanc et édredon rose crevette, la fenêtre exigüe et fraîche comme celle de Van Gogh dans Arles » (Michon, 1984, p. 85), des zinnias « peut-être », disposés par la grand-mère dans un « verre ébréché. » La fenêtre pareille à celle de Van Gogh dans Arles, participe à la construction d'un espace poétique. En littérature, la fenêtre apparaît comme un concept ; la fenêtre dans *Vies minuscules* est ouverte et donne l'impression de posséder le monde qui « venait à moi, vert ombreux et bleu, visible sur l'horizon d'or comme à Byzance une icône » (Michon, 1984, p. 86). De la fenêtre on aperçoit le soleil magistral, un vrai tableau ouvert en profondeur. Élément architectural commun, elle a des rôles essentiels dans la vie quotidienne : source de luminosité, communication et frontière entre deux espaces, du dehors et du dedans. (Pintican, 2017b, pp. 97-107).

Antoine Peluchet est un être de partance qui quitte sa terre natale. Il est le « fils perpétuel et perpétuellement inachevé, qui emporta au loin son nom et l'y perdit », il « s'évanouit et devint un rêve. » (Michon, 1984, p. 35). Son nom tombé en désuétude est porté en premier plan par la relique dont la dépositaire est la grand-mère maternelle, Élise. La relique des Peluchet est l'objet saint du « musée familial » (Michon, 1984, p. 23) du narrateur et représente « la petite Vierge à l'enfant en biscuit, souverainement inexpressive sous un boîtier de verre et de soie qui recèle, dans un double fond cacheté, les restes infimes d'un saint » (Michon, 1984, p. 36), grâce à laquelle Michon peut retracer le parcours d'Antoine Peluchet. Le paquet de café vert gardé dans l'armoire est « le précieux alibi » (Michon, 1984, p. 28) du souvenir d'André Dufourneau qui déclenche l'histoire racontée par Élise. La chambre de la mère est l'espace de souvenir où elle veille le narrateur lorsqu'il est malade et d'où, l'enfant découvre l'espace par

la fenêtre, « le poids du ciel au loin sur la route vers Ceyroux, le grand ciel pesant [...] de toits et de vivants derrière l'horizon ténébreux des forêts » (Michon, 1984, p. 226). Toujours dans la chambre de la mère, il découvre Arthur Rimbaud à travers l'*Almanach Vermot*, où il y a un article qui le surprend beaucoup, étant illustré d'une photo de fin d'enfance de Rimbaud. (Pintican, 2017b, pp. 97-107).

Dans « les terres saintes » (Michon, 1984, p. 235) des Cards dont Félix, le grand-père maternel, un homme « jovial, accueillant, bon prince et paysan médiocre (Michon, 1984, p. 86), confirme qu'il s'agit des champs « d'une autre nature », à « l'éclat des genêts » et « l'impatience des herbes », la maison dans « ses lilas », « son bosquet » et « son passé raconté » renferme entre ses murs le temps « rongeur ». Tout s'y défait, seul l'amour du narrateur pour le lieu natal reste entier : les érosions, des bruits brusques, des rats meurent et d'autres arrivent, les toiles d'araignée, les fenêtres cassées, « les anges miséricordieux » qui « passent dans un vol d'ardoise », s'écrasent et réapparaissent dans « l'air bleu » (Michon, 1984, p. 236).

L'onomastique et la toponymie sont révélatrices dans le traitement de la description. Les noms de lieux sont souvent identifiés à des lieux de naissance et de mort : Arrènes, Marsac, Cards, Le Châtain. Les patronymes et les toponymes sont unis dans *Abbés* : « La vieille Gaule est un fatras de noms enclavés à des terres qui sont elles-mêmes des noms » (Michon, 2002, p. 9) ou dans *La Grande Beune* : « Entre Les Martres et Saint-Armand-le-Petit, il y a le bourg de Castelnau, sur la Grande Beune » (Michon, 1996a, p. 11), dont l'*incipit* marque la prédominance du paysage sur le personnage. Les noms des gens que le narrateur a personnellement connus ou qu'il a entendus de la bouche de sa grand-mère Élise, sont attestés sur les «

stèles des cimetières » : Antoine Peluchet, André Dufourneau, Gayaudon ou Pallade.

Les paysages terrestres nourrissent la rêverie : les sous-bois, les « vibrants tilleuls » (Michon, 1984, p. 153), la voûte des arbres qui limite le regard. Les paysages intimes souffrent du trouble ou du malaise à cause des images d'un ciel gris ou bleu, désert et grand – « le ciel pur était rigide » (Michon, 1996b, p. 37), « ciel de poussière » (Michon, 1988, p. 20), « le poids du ciel », « le ciel comme un trou » (Michon, 1996b, p. 9), et la « douloureuse vacuité des cieux » – et à cause de la terre aride : « des pentes raides de sable plus fin que la farine » (Michon, 1996b, p. 25) ou « ils préféraient souvent l'autre côté, les Cascatelles, les beaux rocs inutiles où rien ne pousse » (Michon, 1996b, p. 36). Le paysage rural est souvent perturbé par l'apparition des machines forestiers et agricoles, les moissonneuses-batteuses : « Il y avait dans la grange, emplissant tout l'espace de ses incompréhensibles rouages, une moissonneuse-batteuse verte de la marque John Deere » (Michon, 1996a, p. 59).

L'œuvre michonienne s'avère un voyage, un retour à l'Histoire et dans le passé à travers des paysages ruraux, religieux, apocalyptiques, rieurs ou sereins qui relèvent les états d'âme de ceux qui vivent au rythme des saisons.

## **2.2 De l'image picturale à la description littéraire**

Le texte michonien est infusé d'érudition, on ne l'a que trop dit. À travers les éléments pris à la vie de grands peintres, Van Gogh, Claude Lorrain, Goya, Watteau, Lorentino d'Angelo et par les allusions littéraires et culturelles, l'auteur place ses descriptions dans le contexte de l'époque pour créer l'illusion référentielle.

On ne pourrait séparer la description de nature de la description de l'image ou de personnage. D'ailleurs, souvent il est pratiquement impossible de dissocier la

trame narrative même des images descriptives, ce que nous avons déjà mentionné dans les conclusions des préliminaires théoriques du descriptif. (Pintican, 2016, pp. 451-461).

Le *Roi du bois* exprime le goût de Michon pour l'Histoire, la campagne et la peinture. L'intrigue repose sur un témoignage d'un jeune peintre qui fait partie de l'atelier de Claude dit le Lorrain, cet artiste français qui fait carrière en Italie. Il se met au service du duc de Mantoue, il veut approcher les puissants et cela parce qu'à l'âge de dix-huit ans il assiste à une scène inoubliable. C'est dans les environs de Rome, au XVII<sup>e</sup> siècle, que se situe le décor de la nouvelle. La forêt permet à un jeune porcher d'observer les seigneurs qui hantent les alentours de Tivoli. La surprise de voir une jeune femme devant lui, renforce sa pensée sur la caste seigneuriale. Toute la scène est éclairée d'une lumière crue, aucun détail n'est laissé en ombre. L'écrivain use de figures pour décrire la scène mémorable : « le soleil se lève, et le ciel là-dessus comme un trou » (Michon, 1996b, p. 9) ou « De hautes fleurs blanches fleurissaient contre ma joue. Tout cela était plein de violence indifférente, comme les cieux à midi, comme la cime des forêts » (Michon, 1996b, p. 16). Les « fleurs blanches » confèrent à un détail une perspective élargie, vaste. La dame descend d'un carrosse et s'assoit devant lui « dans un soleil marbré de feuilles où flambèrent ses cheveux, ses jupes d'azur énorme, le blanc de ses mains et l'or de ses poignets [...] » (Michon, 1996b, p. 14). La technique est souvent impressionniste, réalisée par des touches de couleur : « le plein soleil frappait la route et j'étais là dans l'ombre à regarder cette route au soleil, pas plus haut que la terre, invisible. À dix pas de moi et de mes porcs dans la lumière d'été un carrosse s'arrêta, peint, chiffré, avec des bandes d'azur » (Michon, 1996b, p. 14). La représentation du geste de la jeune fille qui se soulage à l'écart est l'occasion de toute une série de figures aptes à

rendre une représentation sensuelle. Desiderii mémorise la scène en parcourant les lieux où elle est passée : « j'allai à l'endroit où le carrosse s'était arrêté [...] j'y regardai l'orée, l'arbre exact sous lequel la fille » (Michon, 1996b, p. 18) s'arrête. À chaque lieu de la scène une coloration est associée. Cela renvoie à la peinture (le rouge sang, le bleu, le blanc) en contraste avec la tonalité sombre du récit. La technique que l'écrivain y utilise est l'hypotypose.

Le texte de Pierre Michon se construit d'une juxtaposition de tableaux, de scènes et d'images chargées de métonymies et de métaphores qui réussissent à peindre les choses en mouvement et à animer le tableau de l'écriture. Attiré par le monde visible, la critique qualifie Pierre Michon, d'ailleurs d'homme d'image. (Pintican, 2016, pp. 451-461). Dans *Le Roi du bois*, dans la forêt, Desiderii croise des peintres, aussi, parmi d'autres bêtes. Claude Le Lorrain est présenté comme le premier artiste à intégrer l'astre du jour dans ses toiles d'une façon qui n'est pas très conventionnelle : il représente le soleil comme un « jet d'or » (Michon, 1996b, p. 15) en contraste avec les autres couleurs. Il propose au porcher de travailler avec lui. En quête de la gloire, Desiderii reste vingt ans au service de celui-ci, puis il se retire au service des seigneurs, où il conduit des chiens lors des chasses. Finalement, il revient à la terre, parmi les siens, pour devenir « le roi du bois ». Ainsi donc, l'aventure picturale trouve l'échec dans le discours du narrateur : « J'ai travaillé vingt ans avec ce vieux fou » (Michon, 1996b, p. 4).

Pierre Michon recherche dans le langage ce miracle de la présence réelle suscitée par les portraits des grands peintres. Van Gogh dans la *Vie de Joseph Roulin* [The Life Of Joseph Roulin], veut que le facteur Roulin se tienne devant le lecteur comme une apparition. Mot-clé de la poétique de Michon, cette stratégie gouverne des récits comme *La Grande Beune* : « Je ne crois guère aux beautés qui peu à peu se révèlent, pour peu qu'on les invente ;

seules m'empotent les apparitions » (Michon, 1996a, p. 20).

Dans *La Grande Beune*, le paysage renvoie sans cesse à la femme avec ses pluies qui se jettent aux fenêtres : « La pluie brusque dehors fouettait les vitres : je l'entendais crépiter sur cette chair intacte » (Michon, 1996a, p. 21), avec les « lèvres(s) de la falaise » (Michon, 1996a, p. 11), les trous sombres où plonge le regard des hommes.

Les récits michoniens sont riches en figures picturales, ce qui leur donne un air de blason. *Vie de Joseph Roulin* [The Life Of Joseph Roulin] raconte une vie, celle du facteur Roulin. Le tableau existe, il s'agit d'une *ekphrasis* narrative à la différence du *Roi du bois* qui ne suppose aucun rapport à un tableau, à une toile proprement dite – *ekphrasis* imaginaire – et aborde l'obsession de l'art. Pierre Michon y traite l'un des thèmes de sa prédilection : la peinture. On connaît son goût pour l'image qui envahit ses récits, d'où sa préférence pour l'hypotypose, la représentation du visible, fascinant le lecteur et suscitant l'émotion. En utilisant le portrait, cette espèce de description, l'écrivain ne veut que faire sortir de l'anonymat les êtres minuscule, modestes et leur donner vie et les rendre visibles. (Pintican, 2020, p.232). Cela vient comme une reconnaissance de sa part pour la mémoire des gens qui ont contribué, d'une part, à son devenir.

Dans les récits michoniens, la description apparaît plus qu'un décor, elle ne sert seulement à décrire, elle donne à voir, à sentir et encourage l'imagination. Les images descriptives qu'on rencontre au cours de son œuvre témoignent du passé, de l'origine, de l'enfance, des temps immémoriaux et de la mémoire des gens qu'il veut célébrer.

**Références:**

Barthes, R. (1982). *L'effet de réel*. [The Reality Effect]. *Communications n 11*, repris dans Roland Barthes et alii (1982). *Littérature et Réalité* [Literature and Reality]. Paris : Seuil, coll. Points.

Collot, M. (2005). *Paysage et poésie : Du romantisme à nos jours*. [Landscape and Poetry : From Romanticism To Nowadays]. Paris : José Corti.

Fontanier, P. (2009). *Les figures du discours*. [Figures Of Discourse]. Paris : Éditions Flammarion, coll. Champs Classiques.

Hamon, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. [Introduction To Descriptive Analysis]. Paris : Hachette.

Hamon, Ph. (1991). *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. [Literary Description. From Antiquity To Roland Barthes : an anthology]. Paris : Éditions Macula.

Hamon, Ph. (1993). *Du descriptif*. [The Description]. Paris : Hachette Supérieur.

Michon, P. (1984). *Vies minuscules*. [Small Lives]. Paris : Gallimard.

Michon, P. (1988). *Vie de Joseph Roulin*. [The Life Of Joseph Roulin]. Lagrasse : Éditions Verdier.

Michon, P. (1996a). *La Grande Beune*. [The Origin Of The World]. Gallimard, Paris, Collection « Folio ».

Michon, P. (1996b). *Roi du bois*. [The King Of The Wood]. Verdier, Lagrasse.

Michon, P. (2002). *Abbés*. [Abbots]. Verdier, Lagrasse.



Pintican, A. (2016). Le descriptif dans l'œuvre de Pierre Michon. [The description in Pierre Michon's work]. *Journal of Romanian Literary Studies*. 451-461.

Pintican, A. (2017a). Quelques aspects de l'*ekphrasis* michonien dans *Vie de Joseph Roulin* et *Le Roi du bois*. [Some aspects of the *ekphrasis* in *The Life of Joseph Roulin* and *The King of the Wood*]. *Des arts visuels à l'écriture romanesque dans l'œuvre de Pierre Michon*. 151-173.

Pintican, A. (2017b). Les mythes familiaux dans *Vies minuscules* de Pierre Michon. [Family myths in *Small Lives*]. *Réécrire les mythes*. 97-107.

Pintican Petriș, A. (2020). *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Pierre Michon*. [The Poetics Of Space In The Work Of Pierre Michon]. Paris : L'Harmattan.

Wollheim, R. (1987). *Les Cahiers du MNAM 21*. [The Notebooks of MNAM 21]. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

~~~~~  
Alina-Liana PINTICAN PETRIȘ. She graduated from the Faculty of Letters, University of Babeș-Bolyai, Cluj. With a PhD in Philology (Babeș-Bolyai, Cluj, 2019), her field of interest implies contemporary French literature. She authored one book, *La poétique de l'espace dans l'œuvre de Pierre Michon. Entre province et métropole*, L'Harmattan, 2020, Paris and several articles: *Intertextes culturels* (Editura Arhipelag XXI, 2018), *Espace de la métropole dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2017), *Quelques aspects de l'ekphrasis michonien dans Vie de Joseph Roulin et Le Roi du bois* (Editura Casa Cărții de Știință, 2017), *Les mythes familiaux dans Vies minuscules de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2017), *Le descriptif dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2016), *Les entretiens de Pierre Michon et la critique d'auteur* (Editura Casa Cărții de Știință, 2016), *L'espace du voyage chez Pierre Michon* (Editura Arhipelag XXI, 2015),

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Pierre Michon, l'historien (Editura Arhipelag XXI, 2015), *La question de la filiation dans l'œuvre de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2014), *L'espace dans les romans de Pierre Michon* (Editura Casa Cărții de Știință, 2014). At present, she is a teacher of the English and French languages and a translator and interpreter for both languages. She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as *Journal of Romanian Literary Studies*, *Vatra Veche*. She has participated in various scientific sessions, colloquia, symposiums in Alba Iulia, Galați, Tîrgu-Mureș, Cluj-Napoca.

*Mărci identitare
în realismul magic*

AT THE CROSSROADS OF THE REAL AND THE FANTASTIC: A COMPARATIVE STUDY OF IDENTITY, HISTORY, AND DESTINY IN SALMAN RUSHDIE'S *MIDNIGHT'S CHILDREN* AND ANGELA CARTER'S *WISE CHILDREN*¹

Petru Ștefan IONESCU²

¹ Decembrie 1918 University of Alba Iulia

E-mail: petru.ionescu@uab.ro

Abstract:

*This research paper provides an exploration of the complex and reciprocal relation between identity, history, and destiny in Salman Rushdie's *Midnight's Children* and Angela Carter's *Wise Children*. We regard these two works as exemplary in their use of magical realism, not merely as a stylistic device, but also as a powerful narrative tool that helps define the complexities of human existence. Through a comparative analysis, this paper examines how Rushdie and Carter blend the real with the fantastical to challenge conventional narratives, exploring the intricate nature of identity and the dynamic reciprocity between personal and collective histories.*

*In *Midnight's Children*, Rushdie blends the life of his protagonist, Saleem Sinai, with the historical reality of*

¹ Article History: Received: 21.08.2024. Revised: 22.10.2024. Accepted: 27.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: IONESCU, P.Ș. (2024). RUSHDIE'S *MIDNIGHT'S CHILDREN* AND ANGELA CARTER'S *WISE CHILDREN*. *Incurșiuni în imaginar 15. Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 191-212, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.7>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article

² <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57206724243>

postcolonial India, using magical realism to blur the boundaries between the personal and the national, the real and the imagined. The novel's non-linear structure and fragmented narration reflect the tumultuous and often contradictory nature of postcolonial identity, illustrating how personal and national histories are intertwined and constantly evolving. The midnight's children, born at the exact moment of India's independence, symbolize the nation's future potential but also its inherent complexities, their supernatural abilities serving as metaphors for the highly diverse and complex nature of Indian identity.

On the other hand, Angela Carter's Wise Children explores identity using performance and theatricality, focusing on the lives of Dora and Nora Chance, the illegitimate daughters of a famous Shakespearean actor. Carter's narrative style, characterized by its playfulness and subversive humor, uses magical realism to blur the lines between reality and performance, suggesting that identity is as much a construction and performance as any role played on stage. The Chance sisters' improbable survival and their lives filled with theatrical performances and fantastical elements highlight the fluidity of identity and the artificiality of social constructs such as legitimacy and lineage.

Children play an extremely important role in both novels, their symbolism lying at the core of both narratives. Opposing the reality of the adult world to the fantastic freedom of childhood, with its lack of imaginative boundaries, the novels question the nature of reality and our accepted worldview.

This study draws on the primary literature, analyzing the two mentioned works, but also on a wide range of secondary literature, including postcolonial theory, feminist criticism, and narrative theory, to situate the analysis within broader cultural and literary contexts. Homi K. Bhabha's concept of hybridity is particularly relevant in understanding the fragmented identities in Midnight's Children, while Judith Butler's theory of performativity offers insights into the fluid identities portrayed in Wise Children. By examining the symbolic roles of children in both novels, the research highlights how Rushdie and Carter use

magical realism to explore and critique the constructed nature of identity, history, and destiny.

*Ultimately, this study argues that magical realism in these novels is not simply a narrative style but a powerful tool for exploring the complexities of identity and history in postcolonial and feminist contexts. *Midnight's Children* and *Wise Children* both challenge the linear, teleological narratives of history and identity, offering instead a vision of reality that is many-sided, fluid, and constantly being rewritten. Through their use of magical realism, Rushdie and Carter create narratives that invite readers to question conventional understandings of the self, society, the present and the past, offering new possibilities for the ways in which we understand identity, history, and destiny.*

Keywords: magical realism; children; identity; history; destiny.

Introduction

Magical realism has emerged as a defining feature of 20th-century literature. It originates in Latin American literature, introduced by writers like Gabriel García Márquez and Alejo Carpentier. It has since been incorporated into world literature. Magical realism creates a unique type of narrative with boundaries between reality and fantasy becoming fluid, allowing writers to explore themes which are otherwise difficult to express within the traditional frame of literature. Latin American authors like Gabriel García Márquez and Jorge Luis Borges used magical realism to address complex social and political issues of their time and space, with a specific highlight on the inherent absurdities and contradictions of the realities depicted.

Magical realism integrates magical elements into a realistic narrative, blurring the distinction between reality and fantasy. Whereas in traditional fantasy the supernatural is usually set apart from the real world,

magical realism incorporates the fantastical as a natural part of everyday life (Faris, 2004, p. 1). According to this author: “magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them. Furthermore, that combination of realistic and fantastical narrative, together with the inclusion of different cultural traditions, means that magical realism reflects, in both its narrative mode and its cultural environment, the hybrid nature of much postcolonial society.” (Faris 2004, p. 1). An important outcome of this literary genre is that it enables authors to explore more freely controversial aspects of the human condition, addressing social, political, and cultural issues otherwise difficult to reveal within the limits imposed by conventional literary realism.

English literature has also taken on the opportunities allowed by this narrative genre, adapting it to its specificities, with writers like Salman Rushdie and Angela Carter using magical realism to discuss complex themes like identity, history, and cultural hybridity. In his celebrated novel *Midnight's Children* (1981), Rushdie employs magical realism as a narrative strategy, and this allows him to explore the fragmented nature of India's postcolonial identity construction as well as the interconnection between personal and national histories. In her last novel, *Wise Children* (1991), Angela Carter uses magical realism to a different goal. Following her previous literary achievements, her intention here is to subvert traditional gender roles and expose the performative aspects of identity. Both authors use this literary genre to question our everyday reality and our worldview and to blur the boundaries between reality and fantasy, offering the reader innovative and challenging perspectives on the constructed nature of reality and identity.

This research aims to investigate how Salman Rushdie and Angela Carter use magical realism both as a narrative technique and as a tool for interrogating and deconstructing traditional notions of identity and history. By focusing on the symbolic role of children in these novels, the paper seeks to uncover the ways in which Rushdie and Carter blur the boundaries between reality and fantasy to explore the fluid and constructed nature of identity. The paper adopts a comparative literary analysis approach, focusing on thematic and narrative elements in *Midnight's Children* and *Wise Children*. The methodology is designed to explore how Salman Rushdie and Angela Carter use magical realism to address issues of identity, history, and destiny, with particular emphasis on the symbolic role of children in these narratives.

The primary research questions guiding this study are:

- How do Rushdie and Carter employ magical realism to blur the boundaries between reality and fantasy, and what is the significance of this blurring in the context of their broader thematic concerns?
- In what ways do the child characters in *Midnight's Children* and *Wise Children* symbolize broader themes of identity, destiny, and the intersection of the personal and the collective?
- How do these novels reflect and critique their respective cultural and historical contexts, particularly in relation to postcolonial discourses?

The primary sources for this research are the original texts of Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981) and Angela Carter's *Wise Children* (1991). These novels serve as the foundation for the analysis, with

particular focus on their use of magical realism, narrative structure, and thematic content.

In addition to the primary texts, this study draws on a wide range of secondary sources, including scholarly articles, books, and literary critiques. Key secondary sources include Homi K. Bhabha's *The Location of Culture* (1994), which explores the concept of hybridity and its relevance to postcolonial identity and Wendy B. Faris's *Ordinary Enchantments* (2004), which offers a comprehensive analysis of the characteristics and functions of magical realism.

Bhabha's idea of hybridity, which is crucial to understanding the complexities of postcolonial identity, posits that “the colonial presence is always ambivalent, split between its appearance as original and authoritative and its articulation as repetition and difference” (Bhabha 1994, p. 107). This hybridity is a key theme in *Midnight's Children*.

The Supernatural as a Reflection of National Identity

The supernatural in *Midnight's Children* serves more than a means to blend the real and the fantastic to create magical realism; they also serve to emphasize the novel's exploration of identity. The protagonist, Saleem Sinai, born at the exact moment of India's independence on August 15, 1947, has supernatural abilities. All the other one thousand and one “midnight's children” born in the first hour of India's independence share similar powers. Each of their powers are unique, symbolizing thus the diverse and complex identity of the new-born independent state.

Saleem's telepathic abilities allow him to connect with the other midnight's children which serves as a

metaphor for the ability of the nation to interconnect, despite its plurality of cultures, languages, and religions.

These supernatural abilities are embedded perfectly with real historical events to create a narrative which suggests that the magical elements of the story are not actually separated from the real world. This type of narrative might be a little too much for a western audience but, placed in an Indian context, and exploiting the long-lived western fascination with oriental exoticism, the story becomes more credible, and the reader is led towards a suspension of disbelief and to accept that such magical elements might actually be deeply embedded in Indian culture, in India's history and identity. The reality in the novel accepts the fantastic as part of everyday life. In Rushdie's own words, "Midnight's children can be made to represent many things, according to your point of view: they can be seen as the last throw of everything antiquated and retrogressive in our myth-ridden nation, (...) or as the true hope of freedom" (Rushdie, 2006, p. 203).

Describing "Midnight's Children" as a "postmodern epic" Timothy Brennan suggested that Rushdie uses magical realism to mediate between the challenging present of the modern nation and its "mythical past" (Brennan, 1989, pp. 100-101).

Blurring the Boundaries Between Reality and Fantasy

"Reality can have metaphorical content; that does not make it less real. A thousand and one children were born; there were a thousand and one possibilities which had never been present in one place at one time before; and there were a thousand and one dead ends" (Rushdie, 2006, p. 203). The narrative technique is one of the most striking features of *Midnight's Children*. It blurs the fine lines between reality and fantasy, just like the fine lines

between night and day are blurry, challenging readers to question the nature of historical truth. Saleem Sinai is the unreliable narrator who admits freely to altering facts, blending reality with fantasy, and interweaving personal memories with historical events. This narrative reflects the constructed nature of history, suggesting that history is not a fixed narrative, but a fluid and malleable construct shaped by those who tell it, mixing different points of view and compiling sources from more than one culture:

Rushdie's novel, in fact, works to prevent any interpretation of its contradictions as simply the outer discontinuous signs of some repressed unity – such as Marxist 'History' or 'the Real.' In fact, a novel like *Midnight's Children* works to foreground the totalizing impulse of western imperialistic – modes of history-writing by confronting it with indigenous Indian models of history. Though Saleem Sinai narrates in English, in 'Anglepoised-lit writing,' his intertexts for both writing history and writing fiction are doubled: they are, on the one hand, from Indian legends, films, and literature and, on the other, from the west – *The Tin Drum*, *Tristram Shandy*, *One Hundred Years of Solitude*, and so on. (Hutcheon, 2001, p. 65).

Its structure is non-linear, there are frequent digressions, contradictions, and shifts in perspective. This fragmentation reflects the nature of postcolonial identity, with the past being often an inception of both pride and pain. The use of magical realism allows Rushdie to discuss such contradictions, introducing a narrative where the fantastical, beyond its acknowledged role as a means of escape, is also a way of engaging with the intricacies of history and identity.

The magical elements in the novel, for instance Saleem's telepathic connection with the other midnight's children, highlight the interconnection between individuals and collective identities: "Most of what matters in our lives takes place in our absence" (Rushdie, 2006, p. 421). This statement emphasizes the argument that personal and national histories and destinies are intertwined, and that the individual's sense of the self is being constantly shaped and reshaped by history's compelling forces.

Rushdie's blending of reality and fantasy in *Midnight's Children* contributes to the challenging of conventional narratives of history and identity, suggesting the reader a more nuanced approach and understanding while trying to present the complex imagery of postcolonial reality. Rushdie employs the genre of magical realism because it enables him to explore the multiple strata of identity, in a complex society and culture where the personal and the national identities are inextricably linked, and where real and the fantastic are mixed together until they become indistinguishable and interchangeable.

Angela Carter's *Wise Children* (1991) offers the reader a different approach to magical realism, focusing on the performative aspects of identity, highlighting the fine red lines between everyday reality and performance on a theatrical stage, and performance on the great stage of life. The novel follows the lives of Dora and Nora Chance, twin sisters and illegitimate daughters of the famous Shakespearean actor Melchior Hazard. Through their involvement in the theatrical world, Carter explores themes of legitimacy, identity, and the artificiality of social constructs, emphasizing the performative nature of reality (Sage, 1994, p. 55-57). Carter's novel is filled with Shakespearean themes and references. Melchior Hazard's

engagement and dedication to Shakespearean theatre, the ultimate symbol of British high culture, defines him up as a hallmark of English cultural tradition. His entire life is a series of continuous performances of Shakespeare, identifying him with this British cultural heritage. Another typical example of British culture is the continuous reference to class and social structure. The Hazard family represents the upper classes of Britain and high culture, the established cultural norms. Wealth and privilege represent their inherent condition. The illegitimate and therefore underprivileged characters in the novels are his daughters, the Chance sisters. Typical for classic British class rules, despite the biological connection, their social status is a marginal one. While Melchior shines stationary at the centre of the British social universe, Dora and Nora orbit around him on an elliptical trajectory at the periphery. It is a social class juxtaposition that defines and underlines the embedded rigid class and legitimacy structures of British society, with the Hazards representing the elite and the Chances embodying the lower classes and outcasts situated on the more marginal levels of society. This class delimitation is further enhanced by the setting, with the sisters living in Brixton, a typical working class and immigrant environment. English eccentricity adds to the cultural identity dimension of the novel. The personalities of the main characters, vibrant, whimsical and eccentric, with their flamboyant outfits and rejection and defying of societal norms reflect the ongoing tradition of different and unaligned English characters. English strong female characters who act as the pillars of their families are embodied by Grandma Chance, the stark unconventional personality who raises the Chance sisters in a quite untraditional way. London is highlighted in the novel as the defining English cultural hub. The culturally rich

South Bank, associated with theatre and culture, or the Old Vic theatre, with its performances of Shakespearean theatre are the quintessence of British cultural life, but at the same time a “privileged” space where, for once, high and low culture are allowed to intersect. The merging of Shakespearean theatrical experience with music hall underlines once more this blending of high and popular culture, illustrating once more how this mixture represents another defining aspect of British cultural identity.

The Symbolism of Children in *Midnight's Children* and *Wise Children*

One of the focus points of this research is the exploration of the symbolism of children in the two novels. The children are present in both titles, emphasizing thus their importance within the construction of the narrative. At the same time, the contextualisation of the children within the titles suggests already the challenging narratives of both novels and the unconventional, subversive approach both authors employ in their works. Both titles place the children in unconventional settings. In Rushdie's case we have the association between children and midnight. Although the explanation might be very simple at a first glance – it is about children that were born at midnight, in the exact moment when India was gaining independence from Great Britain – the fact that there are one thousand and one of them immediately sends the reader in the search for symbolism and hidden significations. We know now that the choice of midnight has to do more with the fantastic, then the politically and culturally spectacular but literary less significant historical real event that is described in the novel. The blend between the real and the fantastic, the

hallmark of magical realism, sets the tone of the novel from the start.

Firstly, children would not be associated with midnight. Children should be long asleep by midnight. The realistic key of reading the novel tells us that. But there is so much more than the real here. Midnight has had very special significations since the earliest forms of recorded literature. Its symbolism has been explored and employed extensively, with a special emphasis in fantastic literature. Midnight is the time when night fights the day, darkness meets the light and evil challenges the good. It is the time when the boundaries between reality and fantasy start to blur, and day-time conventions and realities lose their power and meaning. The magical moment of the night, with its different realities and representations, opens and reveals entire new and fantastic worlds populated by extraordinary creatures. Such worlds are governed by different laws, and all the impossible things from the real world become natural there. These are the worlds where the exceptional midnight children roam in Rushdie's novel.

The real world is the world of the adults, with all their rules and regulations of life they impose on their children. The fantasy world is the world of the children, where all the rules imposed by the adults disappear and the children can roam free and carelessly in their own worlds. But the freedom of the fantasy world comes with corresponding dangers. This is a theme that has been explored intensively in literature, from orally transmitted fairy tales to written literature, from *Peter Pan* to *The Lord of the Flies*.

The darkness and evil and dangers associated with the night, with midnight, transgress into the real world, bringing the dark creatures of the night, the ones that pollute our dreams and torment our psyche, into the light,

when conditions are proper. These are the dangers that our heroes must face and fight off. And the best way to blend the reality of the day with the fantasy of the night seems to be magical realism.

In *Wise Children*, Angela Carter challenges the reader in the same way as Rushdie, starting from the title, but a bit more explicitly. Wisdom is said to come with age. Since the oldest literary texts preserved, old age has been associated with wisdom. Therefore, to state from the title of a novel that children are wise is to challenge the traditional view of the world from the very start. Carter's playful narrative style continues throughout the novel as does the challenge of the conventional worldview. The reversed reality combined with the magical reveals a fantasy world constructed on the background of Shakespearean theatre that serves as a fantastic stage where the boundaries between real life and stage performance blur indistinctively to make place for an entirely new world where facts and fiction merge, where the real and the fantastic blend into each other, sometimes painfully, mostly colourfully, to release the reader into the magical reality of the dreamlike vision of a life experience masterfully shaped by Angela Carter to encourage new generations of readers into being constantly wise children.

The reversed reality of children being wise translates into the reversed reality of adults being not. The old theme of the purity of children versus the moral corruption of the adults is being reinterpreted here to highlight the theme of lost innocence and the challenging pursuit of it once again. In the real world, children are naïve, unexperienced, easily manipulated, and therefore need the protection and guidance of adults, to get them through the dangers of life. Adults, in the same real world, are the responsible ones, the experienced and wise ones,

who know right from wrong and act accordingly, in the best interest of their children. In a reversed twist of fate (or fiction), the roles are reversed in *Wise Children*. Melchior, the all-accomplished star-actor, acts all but wisely in relation to his unacknowledged daughters. The responsibly and wisely acting adult, his brother Peregrine, is actually a big child. He is the one who enables the fantastic dreams of the twin daughters. And the final family reunion to celebrate Melchior's one hundredth birthday is also the reunion of the two centenary twin brothers, Melchior and Peregrine, after a very long separation. The event symbolises the reunification of the child with the adult, of the real and the fantastic, the end of the pursuit for the lost innocence. Now, all the actors on Carter's fantastic stage become wise children.

Both novels use children and magical realism to challenge traditional forms of narratives and the generally accepted worldview on reality, fantasy, adult life and the lives of their offsprings. Playfulness and irony accompany the narratives to express the child perspective on the "serious" adult reality and magical realism completes the subversive nature of the novels. Childhood and adulthood are played against each other in an elegant performance meant to question the nature of our reality and the accepted worldview. It questions all the lessons we have been taught as children, and all the lessons we teach to our children as parents. The highly symbolical use of children in both novels is a lesson which, in the reversed play of reality and fantasy, is not taught to children, as lessons usually are, but to adults.

Children as Symbols of National Identity

In Rushdie's novel, the midnight's children symbolize the new nation of India, a country freed from foreign dominance and colonialism, at the dawn of a new

era and in the process of defining its new identity, an identity yet to be shaped in this newly created political, social and cultural construct. Each child born at midnight is endowed with a unique magical ability, which serves as a metaphor for the diversity and richness of India's cultural, religious, and linguistic heritage. As Ellen Boehmer notices: "post-independence narrative also has the capacity to establish new metaphors of nationhood: not only to rewrite history, but to create and to frame defining symbols for the purposes of imagining the nation. Perhaps most iconic amongst such narratives is Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981)" (Boehmer, 2005, p. 189). Saleem Sinai is the protagonist and acknowledged narrator: "there are so many stories to tell, -too many, such an excess of intertwined lives events miracles places rumours, so dense a commingling of the improbable and the mundane!" (Rushdie, 2006, p. 1). He is one of the midnight's children and his unique abilities – his telepathic powers – allow him to connect with the other midnight's children, as a symbol of the interconnectedness of the country's diverse population.

Saleem's telepathic abilities are much more than a fantastical element of the story; they represent the collective consciousness of a nation in transition. The above-mentioned interconnectedness enabled by Saleem Sinai allows Rushdie to explore the idea that the identity of the Indian nation is by no means singular but actually made up of multiple, often conflicting, voices.

The supernatural powers of the midnight's children also highlight the tension between tradition and modernity, a central theme in the novel. For instance, while some children, like Saleem, have powers that connect them to others, symbolizing unity and communication, others have abilities that represent more destructive forces, reflecting the darker aspects of the nation's history. This duality in the children's powers underscores the complexity of India's

postcolonial identity, which is both a source of potential and a site of conflict.

By blurring the lines between history and fantasy, Rushdie suggests that history is not a fixed narrative but a constantly evolving story that is shaped by those who have the power to tell it (Hutcheon, 2001, p. 65).

Illegitimacy and the Construction of Identity

One of the central themes in *Wise Children* is illegitimacy. It provides a key for the examination of the constructed nature of identity. Dora and Nora's illegitimacy turns them into outcasts, placing the twin sisters on a peripheral rotation at the margins of society. Yet, they live their lives with resilience and adaptability, constructing and reshaping their own particular personalities and challenging thus the traditional concepts of legitimacy and identity. Their involvement in the world of theater helps emphasizing the performative aspects of identity, as they adopt various roles both on and off the stage.

Carter uses the traditional concept of illegitimacy to critique social structures that privilege certain forms of identity over others. She employs here what Judith Butler called "a set of actions which disrupt the very borders of identity concepts, or which seek to accomplish precisely that disruption" (Butler, 2002, p. 21). The traditional view on legitimacy versus illegitimacy and on personal identity is challenged completely in Carter's novel. The concept of identity becomes more fluid, especially when dealt with the performative aspect of identity construction. Personal identity becomes more of a "self-identity", one that ensures the continuity of perception and performance in time: "personal identity' within philosophical accounts almost always centers on the question of what internal feature of the person establishes the continuity or self-

identity of the person through time” (Butler, 2002, pp. 22-23).

Dora and Nora Chance, instead of compliance in the roles of victims of rigid and archaic social structures, embrace their status as outsiders thus subverting traditional narratives of legitimacy and inheritance. The idea that unfolds is that identity is not something that is given or inherited, but something that is created and performed. The novel’s exploration of identity is thus closely tied to its use of magical realism, which allows Carter to blur the lines between reality and performance, truth and fiction (Peach, 2009, p. 69).

The lives of the wise children are filled with improbable coincidences, miraculous survivals, and larger-than-life characters, all of which contribute to the novel’s magical realist atmosphere. These elements serve to emphasize the fluidity of identity and the artificiality of social constructs. Dora’s reflection “What a joy it is to dance and sing!” (Carter, 1991, p. 57), repeats like a refrain throughout the novel, becoming almost a leitmotif that highlights the novel’s celebration of life as a performance and thus the idea that performance is part of the construction of identity, something that is constantly being renegotiated.

By presenting a world where legitimacy is a matter of performance and where the boundaries between reality and artifice are constantly shifting, Carter challenges traditional narratives of identity and offers alternative possibilities for identity formation (Warner, 1994, p. 194).

In Rushdie’s *Midnight’s Children*, children are more than simple characters in the story; they represent pivotal symbols that define the novel’s exploration of postcolonial identity, history, and destiny. In such confusing times, identity is lost and searched for, constructed and

reconstructed, shaped and reshaped, while uncertainty remains the only constant:

So among the midnight children were infants with powers of transmutation, flight, prophecy and wizardry... but two of us were born on the stroke of midnight. Saleem and Shiva, Shiva and Saleem, nose and knees and knees and nose... to Shiva, the hour had given the gifts of war (...) and to me, the greatest talent of all-the ability to look into the hearts and minds of men.

But it is Kali-Yuga; the children of the hour of darkness were born, I'm afraid, in the midst of the age of darkness; so that although we found it easy to be brilliant, we were always confused about being good (Rushdie, 2006, p. 202).

The notion of identity, be it personal, group, or national identity is by presenting fluid and very different, contrastive, alternate identities that are forced to blend within the central ones. And even among their group identity – the midnight children – they are not sure of what they are. The thin line between good and evil seems to be blurred again, and the perception of reality and personal identity becomes very personal.

As personal as in Carter's *Wise Children*. In this novel, children and childhood play a central role in the exploration of identity, performance, and legitimacy. Distinct from the supernatural midnight's children in Rushdie's novel, the children in *Wise Children* must deal with a more down-to-earth, but equally complex, reality. Dora and Nora Chance fight against the harsh reality cast by their illegitimacy and their status as "unofficial" children. These elements are central in Carter's construction and definition of fluid identities and in her concept of the artificiality of such social constructs as

legitimacy and lineage. Fighting to build their own identity in contrast and opposition to the established social norms, rejected by their own father, being thus rejected their legitimacy, the twin sisters fluidize their identity construct and their acknowledgement and acceptance of the rigid social norms, bending them through performance, on and off stage. And even between the two twin sisters, personal identity is very important. "This is *my* room" (Carter, 1991, p. 2) tells Dora Chance in the beginning of the book, inviting readers to pay attention to the fact that they are twins but "not Siamese", underlining thus the importance of personal identity even at such a level of closeness, or maybe just because of that. The issue of personal identity becomes even more striking and important, extrapolated to a society that drives its members to imposed or suggested uniformization, even more so in the age of social media and of the tyranny of public opinion.

Conclusion

Magical realism is more than just another narrative technique in both *Midnight's Children* by Salman Rushdie and *Wise Children* by Angela Carter. It becomes a fundamental tool for the exploration of themes of identity, history, and destiny. Although the thematic concerns and cultural contexts are different in the two novels, they both share the daring challenge of conventional narratives, casting new perspectives on the human condition. Rushdie and Carter use magical realism in an innovative way, inviting the readers to reconsider the ways in which personal and collective histories are constructed and understood. Their narratives lead us to consider that identity and reality are social constructs which are constantly changing and reshaping, according to the perceived reality of each of us.

Rushdie's *Midnight's Children* provides a rich yet nuanced portrait of the complexities of postcolonial identity and the challenges of nation-building in the aftermath of colonialism. The novel's blending of the real and the fantastical and its fragmented narrative structure challenge readers to question the nature of historical truth and the intricate ways in which personal and national identities blend into each other.

Carter's *Wise Children* also plays with the notion and meaning of national identity, although in a rather different way. The social, cultural and political turmoil associated with the building of a new national identity in *Midnight's Children* is replaced by a different kind of tension and opposition; it builds its theme of identity while focusing on performance and theatricality in Britain, thus offering a complementary exploration of identity and reality. The entire novel is a playful subversion of traditional narratives which, combined with many intertextual references to Shakespearean drama and other cultural forms, creates a spectacular narrative that is both deeply rooted in tradition and radically innovative. Carter's use of magical realism allows her to critique patriarchal and other traditional systems, offering a vision of identity that questions and challenges the generally accepted notions of gender and legitimacy.

Rushdie and Carter dare us to reconsider our perceptions of identity, history, and reality, challenging the traditional understanding of these concepts as fixed and static, asking to view them as constantly changing, being shaped and reshaped by the stories we hear and tell about ourselves and the world around us.

In a broader cultural context, their novels can be regarded as part of a larger movement in literature that seeks to destabilize established narratives and offer alternative perspectives on identity, reality, and the human experience. By blurring the boundaries between

reality and fantasy, Rushdie and Carter create ambiguous and complex narratives, reflecting the complicated nature of human identity and the relativity of historical memory and perspective.

Midnight's Children and *Wise Children* use magical realism and the symbolism of children to explore the difficult themes of identity, history, and destiny. Their innovative narrative techniques and the blending of the fantastical with the real, challenge conventional understandings of self and society, presenting the reader with new and different perspectives on the ways in which personal and collective identities and histories are constructed and understood.

Their works remind us that identity, history, and destiny are not fixed or predetermined but are constantly being negotiated and reimagined in the ongoing process of human experience, urging us thus to reject fatalist perceptions of our reality, challenging us to constantly be an active part of those concepts and to help construct, shape and reshape them in our best interests.

References:

Primary Sources:

Carter, A. (1991). *Wise Children*. Vintage.

Rushdie, S. (2006). *Midnight's Children*. Random House.

Secondary Sources:

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Boehmer, E. (2005). *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford University Press.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Brennan, T. (1989). *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. St. Martin's Press.

Butler, J. (2002). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor&Francis e-Library.

Faris, W. B. (2004). *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Vanderbilt University Press.

Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. Taylor&Francis,

Peach, L. (2009). *Angela Carter*. Macmillan.

Sage, L. (1994). *Angela Carter*. Palgrave Macmillan.

Warner, M. (1994). *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Farrar, Straus and Giroux.

Additional Sources:

Carpentier, A. (1995). On the Marvelous Real in America. Zamora, L.P., Faris, W.B. (eds.) *Magical Realism: Theory, History, Community*. Duke University Press. 75-88.

García M.G. (1970). *One Hundred Years of Solitude*. Harper & Row.

~~~~~  
**Petru Ștefan IONESCU** has lectured on English and American literature and culture at the *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia, Romania, for several years. His primary research covers literature, culture, and European civilization, explicitly focusing on English and American modernism, Decadence, dandyism, and the evolution of European cultural concepts.

**REPREZENTAREA REALITĂȚII URBANE  
MOSCOVITE ÎN ROMANUL MAESTRUL ȘI  
MARGARETA DE MIHAIL BULGAKOV.  
MAGICUL CU ROL CORECTIV<sup>1</sup>**

**THE REPRESENTATION OF MOSCOW URBAN  
REALITY IN THE NOVEL *THE MASTER AND  
MARGARITA* BY MIHAIL BULGAKOV. THE  
MAGIC HAVING A CORECTIVE ROL**

**Maria HOLHOȘ**

Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”  
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia /  
*Speculum* Center for the Study of the Imaginary  
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

E-mail: [holhos\\_maria@yahoo.com](mailto:holhos_maria@yahoo.com)

**Andra Gabriela HOLHOȘ**

Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”  
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia /  
*Speculum* Center for the Study of the Imaginary  
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia

E-mail: [andra\\_g\\_avram@yahoo.com](mailto:andra_g_avram@yahoo.com)

---

<sup>1</sup> Article History: Received: 20.09.2024. Revised: 24.10.2024. Accepted: 26.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: HOLHOȘ, M., HOLHOȘ A.G. (2024). REPREZENTAREA REALITĂȚII URBANE MOSCOVITE ÎN ROMANUL MAESTRUL ȘI MARGARETA DE MIHAIL BULGAKOV. MAGICUL CU ROL CORECTIV. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 213-240, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.8>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

**Abstract:**

*The inclusion of the supernatural in Moscow's urban spaces (flats, restaurants, theater halls, the writer's house, office) is meant to enhance the understanding of reality in its paradoxical nature. The boundary between the real and the unreal blurs due to the integration of opposing categories within the novel, aiming to reveal the complexity of the contemporary world. The inclusion of magic within real spaces, the sudden shifts between reality and imagination, and the metamorphosis of elements from one state to another support the syncretic nature of *The Master and Margarita* and Mikhail Bulgakov's approach of maintaining a make-believe tone in recounting events through authorial reluctance. The text's subtleties allow the author to express both personal and social critiques.*

**Keywords:** supernatural; urban spaces; real; unreal; magic.

**Cuvinte cheie:** supranatural; spații urbane; real; ireal; magic.

Realismul magic, apărut ca o tendință în pictura anilor '20, cu manifestări mai pregnante în Germania, Olanda, Italia, Franța, Statele Unite, va fi folosit și în literatură. Termenul *realism magic* a fost folosit pentru prima dată de criticul de artă Franz Roh<sup>2</sup>. Rodica Grigore

---

<sup>2</sup> Franz Roh (n.1890, Apolda, Imperiul German – d.1965, München, Germania de Vest) – istoric, fotograf, critic de artă german. El a inventat termenul *realismul magic*, folosit într-un eseu (1923) reluat într-un studiu dedicat picturii postexpresioniste (Leipzig, 1925) cu titlul *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Un termen aproape sinonim, vizând lucrări de artă cu tematică asemănătoare celor indicate de Franz Roh, fusese folosit de Gustav Hartlaub cu doi ani înainte, dominând prin frecvența utilizării în epocă: Neue Sachlichkeit. Termenul propus de Franz Roh s-a păstrat totuși în unele cercuri artistice. (Lersch, T. (2003). "Roh, Franz". *Neue Deutsche Biographie* 21, pp. 758-60. Disponibil pe <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118602152.html#ndbcontent> accesat în 1.08.2024 și Grigore, 2015, p. 14).

susține că în viziunea acestuia „realismul magic ar fi, astfel, o categorie a artei, desemnând o cale de a reprezenta realitatea, precum și de a descrie enigmele ei.” (Grigore, 2015, p. 14) Scriitorul italian Massimo Bontempelli a fost preocupat de conceptul realismul magic. În 1926 în revista sa „900. Novecento” a folosit termenul pentru lucrările de artă plastică și pentru textele literare. Rodica Grigore subliniază faptul că Bontempelli „e convins că tehnicile realismului pot fi aplicate la nivelul literaturii cu tendință fantastică” (Grigore, 2015, p. 17), ceea ce l-a distanțat pe acesta față de Franz Roh. Acest concept a fost preluat de prietenul lui Bontempelli, venezueleanul Uslar Pietri considerat „cel care a aplicat pentru prima dată termenul literaturii sud-americane.” (Grigore, 2015, p. 17). Alejo Carpentier, în prefața romanului său *Împărăția lumii acesteia* (1949), s-a dovedit adeptul formulei *real miraculos*. Sigur că au fost nenumărate încercări de definire a textelor care tratau supranaturalul ca parte integrantă a realității, majoritatea părerilor acceptând forma oximoronică, o asociere mai puțin firească a realismului cu magicul. S-au conturat mai multe tendințe sud-americane de a defini și caracteriza realismul magic, păreri semnificative au avut Jorge Luis Borges, Erik Camayd-Freixas, Rodolfo Usigli, Alvaro Lins, José Antonio Portuondo, tentative de teoretizare care s-au dovedit parțial lacunare. O definiție complexă a realismului magic a fost formulată de către criticul literar american Seymour Menton (n. 1927, Bronx, New York – d. 2014, Irvine, California), punctând esența acestei poetici. Viorel Rujea susține că Seymour Menton consideră importantă pentru această orientare literară existența „unei lumi miraculoase, situată nu undeva deasupra sau înafara lumii noastre ci chiar în interiorul ei, o lume ce ne înconjoară în viața de zi cu zi. Scopul ei nu este frica sau oroarea, ci uimirea, *el asombro* cititorului.” (Rujea, 2004, p. 21). Altfel spus,

supranaturalul devine parte integrantă a cotidianului, iar realismul magic reprezintă „o modalitate narativă în stare să facă supranaturalul să pară (să fie?) absolut normal și obișnuit.” (Grigore, 2015, p. 6) Disputele în caracterizarea conceptului de realism magic în literatura universală au fost nenumărate. Cercetând studiul semnat de Erik Camayd-Freixas, *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. University Press of America, Lanham, New Zark, Oxford, 1998, Rodica Grigore remarcă faptul că universitarul cubanez e convins că „doar pornind de la marile romane apărute în acest spațiu cultural pot fi înțelese în mod adecvat caracteristicile principale ale realismului magic.” (Grigore, 2015, p. 7). Deducem că analiza complexă a acestui concept poate fi sistematizată urmând un singur parcurs: „numai pornind din America Latină se poate trece, dar abia ulterior, la analiza altor creații, provenite din alte universuri culturale și geografice, fiind imposibil să se nege rădăcinile specific latino-americane ale realismului magic...” (Grigore, 2015, pp. 7-8) Alți cercetători nu sunt de acord cu această abordare antropologică. Rodica Grigore precizează că o perspectivă globală asupra realismului magic a fost adoptată la începutul mileniului al treilea de Wendy B. Faris (*Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004), Maggie Ann Bowers (2004) și Anne C. Hegerfeldt (*Lies That Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, New York, Rodopi, 2005) (Grigore, 2015, p. 8). Criticul Christopher Warnes, în studiul intitulat *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence* (2009) face aprecieri atât asupra părerii lui Camayd-Freixas cât și asupra ideii promovate de Wendy B. Faris și adoptă o nouă definiție a realismului magic. Analizând această definiție Rodica

Grigore precizează următoarele aspecte: „elementul natural, cel supranatural, realul și fantasticul depind, în ceea ce privește stabilirea sensului pe care îl pot primi în anumite contexte, de perspectiva din care sunt evaluate și de modul în care se face raportarea, întotdeauna necesară, la realitate.” (Grigore, 2015, p. 8)

Realismul magic a atins interesante forme de manifestare în spațiul cultural latino-american, ai cărui reprezentanți de seamă trebuie amintiți: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Márquez, Julio Cartázar, Adolfo Bioy Casares, Carlos Fuentes Marcías, Isabel Allende Liona. Contribuția acestor talentați scriitori pentru înzestrarea literaturii universale este hotărâtoare deoarece realismul magic se manifestă ca „un fenomen viu, care își găsește mijloacele cele mai adecvate de manifestare în spațiul cultural latino-american.” (Grigore, 2015, p. 11). Lista scriitorilor considerați adepții conceptului de realism magic se cuvine a fi completată cu alte nume de referință din literatura universală: scriitorul rus de etnie ucraineană Mihail Bulgakov, scriitorul englez John Fowles, scriitorul italian Italo Calvini, scriitorul german Günter Grass, scriitoarea americană Toni Morrison, scriitoarea engleză Angela Carter, scriitorul englez de etnie indiană Sir Ahmed Salaman Rushdie, scriitorul japonez Haruki Murakami, scriitoarea poloneză Olga Tokarczuk. Prin lucrările lor „ei conturează imaginea de ansamblu a unui fenomen prin excelență global.” (Cadaru, 13 august 2012).

În literatura română, în opinia universitarului Eugen Cadaru, scriitorii, în ale căror opere pot fi identificate elemente caracteristice realismului magic, pot fi grupați în două categorii. Din prima grupare fac parte unii scriitori clasici în ale căror opere se pot identifica elemente comune cu cele din lucrările autorilor sud-americieni. Elementul predominant este fabulosul, care

decurge din cultura tradițională. În această categorie se pot menționa: Ion Creangă (*Ivan Turbincă, Povestea lui Stan Pățitul, Dănilă Prepeleac*), I. L. Caragiale (*La hanul lui Mânjoală, La conac, Calul dracului, Kir Ianulea*), Vasile Voiculescu (*Lostrîța, Pescarul Amin, Căprioara din vis, Ultimul Berevoi, Iubire magică*), Mihail Sadoveanu (*Zâna lacului, Ochi de urs, Crâșma lui Moș Petcu, Hanu-Ancuței, Dumbrava minunată*). Din a doua categorie fac parte scriitorii „ale căror lucrări, aparținând genului realismul magic, își află sursa de inspirație în marile teme ale culturii europene și internaționale ale timpului în care au trăit.” (Cadaru, 2023). Nume de prestigiu din literatura română fac parte din această a doua grupare: Mihai Eminescu (*Sărmanul Dionis, Avatarii Faraonului Tlá*), Liviu Rebreanu (*Adam și Eva*), Mircea Eliade (*Pe strada Mântuleasa, Domnișoara Christina, Șarpele, Secretul doctorului Honigberger, Noapte de Sânziene*), Ioan Petru Culianu (*Jocul de smarald, Pergamentul diafan, Tozgrec*). Această propunere solitară poate determina o analiză a specialiștilor români din domeniul realismului magic. Nesiguranța terminologică și conceptuală precum și diferențele existente între interpretările realismului magic care se mențin în prezent ne determină să avem o firească reținere.

În literatura rusă, scriitorul Mihail Bulgakov se remarcă printr-o noutate a viziunii, după cum susține Elena Abrudan: „renunțând la motivarea realistă a imaginilor fantastice, supranaturale, el apropia visul și realitatea, realul de ireal sau acorda drepturi egale forțelor supranaturale și realității, în universul artistic al operelor sale.” (Abrudan, 2005, p. 18). Reprezentativ pentru această complexitate structurală și stilistică este romanul *Maestrul și Margareta*.

Scriitorul Mihail Bulgakov a revenit până în ultimele clipe ale vieții asupra manuscrisului ultimului său



roman, *Maestrul și Margareta*<sup>3</sup>, considerându-l nedefinitivat. Deși în jurul anului 1930 a finalizat o primă variantă a acestei opere, scriitorul, determinat de împrejurări ostile, arde manuscrisul. Reușește să folosească niște ciorne rămase, dar abia în a noua versiune opera este definitivată, confirmând aforismul *Manuscrisele nu ard*. Opera s-a dovedit a fi o multitudine de planuri, iar prin structura sa complexă alternează episoade contemporane autorului, desfășurate în Moscova anilor '30, cu episoade de inspirație biblică, dialogul dintre Yeshua și Pilat în orașul antic Yeushalayim, dialog pătruns de „fiorul metafizic” (Abrudan, 2004, p. 140), ceea ce îl diferențiază pe M. Bulgakov față de alți scriitori ruși prin prezentarea în literatura contemporană a secvențelor inspirate din istoria sacră. Deși numărul episoadelor al căror conținut fac trimitere la textul biblic este restrâns, amprenta religioasă este foarte intensă în întregul roman. Această caracteristică este în atenția criticului literar Ion Vartic care susține că „*Maestrul și Margareta* reprezintă un roman despre coborârea și revărsarea sacralului.” (Vartic, 2004, p. 109) Mulți critici literari sunt preocupați de

---

<sup>3</sup> O ecranizare a romanului s-a realizat în 1994 în regia lui Iuri Kara, iar în 2005 în serial sub regia lui Vladimir Bortko. În 2017 un nou proiect al ecranizării romanului a fost inițiat de compania rusă de producție Mars Media. Aceasta renunță din cauza unor neînțelegeri cu deținătorii drepturilor de autor, Serghei și Daria Silovski (moștenitorii lui Mihail Bulgakov). În 2018 filmul a fost inclus în lista proiectelor de film susținute financiar de Fondul Cinematografic Rus. După ce s-au schimbat mai mulți regizori și producători, proiectul este finalizat de Mihail Lokșin, având premiera în 25 ianuarie 2024. Criticul de film Anton Dolin a scris: „este aproape imposibil de crezut: în sfârșit, un roman despre care s-a afirmat că este atât de rezistent la a fi adaptat cinematografic încât s-a vorbit că ar fi chiar un blestem, a găsit nu doar o interpretare de film demnă, dar și de succes, complet neașteptată”. Filmul s-a bucurat în mare parte de recenzii pozitive în presa rusă. Au fost aduse și critici, în special pentru faptul că filmul s-a abătut de la textul original al romanului. Disponibil pe [http://ro.wikipedia.org/wiki/Maestrul\\_si\\_Margareta\\_\(film\\_din\\_2024\)](http://ro.wikipedia.org/wiki/Maestrul_si_Margareta_(film_din_2024)), accesat în 2.08.2024.

„hermeneutica celor două straturi narrative din care se compune *Maestrul și Margareta*.” (Borbély, 2011, p. 212)

În analiza romanului pot fi recunoscute cele trei planuri specifice literaturii moderne, și anume „planul spiritului magic, planul inteligenței pure și planul intuiției poetice.” (Pauwels și Bergier, 1994, p. 354) Valorificând cu deosebit talent cele trei coordonate, opera bulgakoviană s-a consacrat a fi una dintre capodoperele literare ale secolului trecut. Prin conținutul de tipul realismului magic autorul „satirizează contextul social în care se desfășoară acțiunea (societatea sovietică și establishment-ul literar al acesteia) descriind în mod acut corupția, lăcomia, viziunea îngustă și paranoia acelei epoci.” (Cadaru, 26 august 2021). Ruxandra Cesereanu a identificat motivul acestei atitudini manifestată de romancier: „Pervertirea propriului său popor (sub pecetea bolșevică) îl amărește.” (Cesereanu, 2007). Urmărind parcursul narativ al acestui roman se pot identifica atât spațiile transformate în mod straniu până la alterare cât și personajele care primesc trăsături absurde, determinate de maniera magică în care a fost privită realitatea.

**Spațiul colectiv terestru.** Mihail Bulgakov include miraculosul în realitatea cotidiană încât cititorul are impresia că este o simbioză între elementele veridice și cele supranatural-miraculoase. Casa Griboedov (Casa Scriitorilor) folosită de membrii Massolitului este descrisă prin spectrul avantajelor obținute de scriitorii contemporani: de la legitimația de scriitor „un carnet maro, cu chenar auriu, mirosind a piele scumpă” (Bulgakov, 2014, p. 70), la concediile de creație care variau ca durată de la două săptămâni la un an, petrecute în cele mai renumite stațiuni sau destinații de creație: Ialta, Suuk-Su, Borovoe, Țihisdziri, Mahindjauri, Leningrad (Palatul de iarnă). Despre spațiile locative acordate scriitorilor (în

număr de trei mii o sută unsprezece) se recunoaște cu amărăciune: „-Nu trebuie să fim invidioși, tovarăși! Avem numai douăzeci de vile și se mai construiesc doar șapte...” (Bulgakov, 2014, p. 74). Beskudnikov, care iese din sala de ședințe simulând un căscat, este criticat de colegi că ocupă singur o vilă cu cinci camere, la fel și Lavrovici este criticat pentru pretenția de a obține șase camere, „cu pereții sufrageriei lambrisați cu lemn de stejar.” (Bulgakov, 2014, p. 74) Restaurantul de la Griboedov era considerat cel mai elegant din capitală, meniul rafinat, iar prețurile foarte accesibile. În dialogul purtat de doi scriitori ale căror nume sugerează o subtilă ironie, Ambrozie (numele face trimitere la hrana zeilor care le conferă nemurire și tinerețe veșnică) și Foka (personaj pofticios dintr-o fabulă rusească) sunt amintite cele mai apetisante mâncăruri servite la acest restaurant: „Ce-e șalău rasol? E o banalitate, Ambrozie dragă! Dar cega, cega în caserole de argint, cega bucăți, rânduri, alternate cu cozi de raci și caviar proaspăt?” (Bulgakov, 2014, p. 72) Și lista bucatelor alese continuă spre uimirea cititorului în imaginația căruia scriitorul este mereu captivat de probleme literare care nu suportă amânare. Alte delicatose sunt reamintite spre deliciul interlocutorilor: „Dar ouăle la pahar umplute cu piure de ciuperci? Și fileurile de sturz nu vă plăceau? Dar trufele? Dar prepelița preparată după o rețetă genoveză? Nouă ruble și jumătate. Dar jazzul, dar serviciul ireproșabil?” (Bulgakov, 2014, p. 72) Subtilul gurmand Foka îl ironizează pe Ambrozie: „Văd după buzele dumitale că nu ai uitat; toate loștrițele și sălăiașii dumitale sunt fleacuri! Căci de becaținele, sitarii și becațele de pădure, când e sezonul lor, de prepelițe, de găinușele de baltă ce zici?” (Bulgakov, 2014, p. 72) Realul parcă se diluează pe nesimțite, granițele lui fiind străpunse de anumite detalii imagine care fac trimitere spre rafinate mese împărătești, deși conversau doi scriitori. Tonul

dialogului este o aluzie la registrul restrâns al discuției scriitorilor tineri, limitat doar la pledoarii gastronomice sau la râvnitul confort fizic. Enumerația prezentă în text (șalău, cega, rac, caviar, ouă, ciuperci, sturz, trufe, prepelița etc.) are rolul de a amplifica efectul de îndestulare. Prin repetiția lexicală („dar”) se susține funcția patetică a textului. Prezența interogației, a exclamației și a formelor de oralitate în acest fragment sporesc dinamismul conferind vioiciune dialogului. Așteptând pe directorul Massolitului, Mihail Alexandrovici Berlioz, pentru deschiderea ședinței de lucru anunțată pentru ora douăzeci și două, scriitorii își pierd răbdarea și se dezlănțuie în ritmul muzicii de jazz: „Fețele asudate ale clienților parcă se înseninară, caii pictați pe plafon prinseră viață, lustrele parcă-și sporiră lumina, și, deodată, ca scăpate din lanț, începură să dănțuiască ambele săli, iar mai apoi și terasa.” (Bulgakov, 2014, p. 76) Prezentarea satirică a petrecerii ca o realitate distructivă pentru artă, este un preambul al balului satanic la care va participa Margareta. Infernul dezvățului de la casa scriitorilor amuțește, curmat de vestea morții directorului Berlioz și de prezența poetului Ivan Nicolaevici Bezdomnii, în ținută neadecvată, cuprins de o criză de schizofrenie. Singurul care dovedește prezență de spirit este fostul corsar Arcibald Arcibaldovici, responsabilul restaurantului, care îl ceartă pe portar pentru imprudența de a primi în local un om cu o astfel de vestimentație. Sub presiunea momentului, amenințat că își va pierde serviciul, portarul își imaginează chipul înspăimântător al șefului său: „I se păru că părul negru al piratului, acum pieptănat cu cărare, e acoperit cu o mătase roșie ca focul. Dispăruseră plastronul și fracul, și din cingătoarea de piele se ivea mânerul unui pistol.” (Bulgakov, 2014, p. 82) Spaima declanșată de amenințarea superiorului se concretizează într-o imagine de coșmar, anticipând ultimele momente

din viață: „Portarul se și închipui spânzurat de vergeaua gabiei mici, își văzu cu ochii propria limbă scoasă afară și capul prăvălit fără viață pe umăr, ba auzi chiar plescăitul valurilor dincolo de bord. I se muiară genunchii...” (Bulgakov, 2014, p. 82) Trecerea de la real la imaginar și revenirea în lumea veridică se realizează cu măiestrie abia perceptibilă.

Numărul de magie neagră prezentat de Woland cu suita sa la teatrul de Varietăți din Moscova se diferențiază prin ritmul tot mai intens de pătrundere a magicului într-un spațiu real. De la identificarea cărților de pocher în diverse locuri sau chiar în buzunarele spectatorilor, se trece la identificarea bancnotelor noi plasate diferiților spectatori, culminând cu ploaia de bancnote căzute din cupola sălii de spectacol: „Se roteau, purtate în toate părțile, la galerie, peste capetele muzicanților, pe scenă. În câteva clipe, ploaia de bani, tot mai deasă, atinse fotoliile, și spectatorii începură să prindă bancnotele.” (Bulgakov, 2014, p. 157) Atitudinea spectatorilor se schimbă rapid de la uimire la nedumerire, curiozitate și apoi spre surescitare, încercând să strângă, evident, cât mai multe bancnote, verificând la lumina reflectoarelor autenticitatea filigranelor. Realul se volatilizează rapid, magicul dominând această secvență. Descrierea umoristică alternează cu descrierea satirică, iar figurile de stil conferă expresivitate textului epic. Sunt prezente metafore (mișcarea cărților de joc este denumită „panglică șerpuitoare” și „șarpele de atlas”), comparație („Fagot deschise gura ca un pui de pasăre”), epitete („era mirosul, incomparabil prin farmecul său, al banilor proaspăt tipăriți”), repetiție („-Așa-i! La el e! Aici, aici!”) Woland, însoțit de cei doi demoni, cadrilatul Koroviev-Fagot și motanul Behemot se răzbună crunt pe Bengalski, prezentatorul spectacolului, pentru neîncrederea lui în actele de magie ale necunoscuților. Se creează un intens

moment de spaimă și nedumerire între spectatori: motanul „se făcu ghem și, ca o panteră, sări drept în pieptul lui Bengalski, de unde se mută pe capul acestuia. Mârâind își înfipse labele grase în părul rar al prezentatorului și, cu un urlet sălbatic, după ce îl răsuci de două ori, smulse capul de pe gâtul lui durduluiu.” Secvența este completată cu alte detalii înspăimântătoare, ale corpului însângerat și ale capului deznădăjduit, țipând după un medic. Se continuă starea de ireal prin amenințarea adresată capului care plângea, îndemnându-l să nu mai flecărească. Abia perceptibil, capul se angajează să nu mai trăncănească niciodată. Treptat, ca la o secvență de teatru, se restabilește ordinea, nu înainte de a fi reamintite defectele și patimile oamenilor, vulnerabilități speculate cu succes de suita demonilor. Motanul se dovedește la fel de îndemânativ precum un chirurg estetician: „Ochind cu cât mai multă precizie, motanul arboră capul pe umeri, și acesta își reluu exact locul, ca și când nu s-ar fi desprins nici o clipă de trup. O cicatrice nu rămase pe grumaz.” (Bulgakov, 2014, p. 160) Retragerea prezentatorului în culise devine o scenă tragi-comică, dominată de detalii care surprind lumea reală cu stângăciile și improvizațiile ei, derutată sub presiunea neprevăzutului. Magicul încă persistă în primplan prin crearea, pe scena teatrului, a unui magazin cu cele mai variate ținute pariziene. Spectatoarele sunt provocate să-și înnoiască garderoba, doar pe baza schimbului dintre hainele vechi și cele noi. Oferta sporește, incluzând încălțăminte și accesoriile. Femeile dezlănțuite renunță la costumele îmbrăcate pentru spectacol, în favoarea unui capoțel de mătase, a unor ciorapi colorați, pentru parfum sau ruj. Dispariția magicului magazin este coordonată de cei trei demoni: „răsună un foc de pistol, oglinzile dispărură, vitrinele și taburetele se prăvăliră nu se știe unde, covorul se topi în văzduh, la fel și perdeaua. La urmă

de tot, dispăru și mormanul de rochii și ghete purtate, iar scena redeveni austeră, pustie și goală.” (Bulgakov, 2014, p. 164) Detaliile decorului, replicile personajelor, reacțiile acestora în momentele cele mai tensionate sunt valorificate de autor pentru a critica societatea moscovită amplificând în tușe izbitoare defectele intelectualilor. Mizanscenele bulgakoviene se bazează pe acceptarea supranaturalului, iar opera se înscrie realismului magic, a cărui tendință dominantă este prezentarea prin antonimie a „două perspective aflate în conflict, ambele având coerență proprie – una se bazează pe viziunea rațională asupra realității, iar cealaltă pe acceptarea supranaturalului ca și cum ar fi normal și cotidian.” (Grigore, 2015, p. 33)

Prezența demonilor, cadrilatul Koroviev-Fagot și motanul Behemot, în magazinul Torgsin din piața Smolenski declanșează alt moment de panică. Cei doi străni cumpărători iau o atitudine justițiară, criticând un cetățean, care, profitând de statutul social și bunăstarea dobândită, își etala pretențiile culinare unui tânăr vânzător, evitând să poarte un dialog firesc cu acesta. Neliniștii demoni provoacă un incendiu, iar cel afectat de busculada ivită este tocmai cetățeanul cu „palton liliachiu și mănuși roșcate din piele de căprioară” (Bulgakov, 2014, p. 435). În cele două raioane cuprinse de flăcări, cofetărie și pescărie, lumea se bulucește. Cumpărătorii, vânzătorii, paznicii și milițienii se străduiesc să se salveze deoarece se instalează haosul cu violențe și tendințe distructive. După stingerea incendiului, martorii oculari povestesc cum cei doi huligani (demonii), înălțați spre tavan, au devenit invizibil. Secvența debutează într-un magazin, dar primește caracteristici supranaturale deoarece și în această situație „neobișnuitul irumpe în contextul lumii reale.” (Cadaru, 2023).

**Spații convenționale (birouri, apartamente de serviciu).** Efectele spectacolului de magie se amplifică în rândul cetățenilor. Ahtiați după bilete, mulți curioși formează o coadă de un kilometru. Alți cetățeni sunt furioși că au primit bancnote false. În incinta Teatrului de Varietăți au loc evenimente stranii: directorul Rimski, directorul financiar și administratorul lipsesc, prezentatorul spectacolului este deja internat la psihiatrie, telefoanele nu mai funcționează. Contabilul Vasili Stepanovici găsește la birou doar costumul președintelui, personificat. Acesta aproba cererile înregistrate, preluând activitatea administrativă repartizată lui Prohor Petrovici. În această secvență este ironizată ordinea împietrită, reprezentată în acest caz de spațiul închis, de birocrăție, de confortul meschin. La filiala secției de varietăți, în urma repetiției corale organizată de Koroviev Fagot, mulți angajați cântă în continuare, parcă ar fi fost conduși de un dirijor nevăzut, iscându-se o totală neînțelegere. Nici Vasili Stepanovici Lastocikin nu scapă de încurcături deoarece constată la casierie că are în teancuri bancnote străine, motiv pentru care a fost arestat. Numeroase descinderi ale anchetatorilor au loc în apartamentul nr. 50, pe strada Sadovaia. Acesta este apartamentul de serviciu primit de familia lui Berlioz, redactorul-șef al unei reviste literare lunare și președintele grupării literare Massolit. În acest apartament locuiește și familia lui Steopa Lihodeev, directorul Teatrului de Varietăți. Apartamentul este cunoscut în rândul locatarilor din clădire pentru întâmplările stranii petrecute. Acest apartament este ocupat abuziv de Woland, Koroviev Fagot, motanul Behemot și Azazello. Bulgakov folosește descrierea sumară ca mod de expunere cu scopul de a suspenda temporar narațiunea, acordând prioritate apoi dialogului pentru a dinamiza discursul epic. Există o efervescentă în aceste secvențe epice care contribuie la caracterizarea indirectă a



personajelor demonice prin gesturi, mimică, replici, fapte, limbaj.

Capitolul *Mare bal la Satana* se diferențiază prin abundența detaliilor descriptive (prezența detaliilor spațiale, recurența substantivelor și adjectivelor, prezența verbelor la imperfect) conturând un înspăimântător decor infernal. După călătoria în zbor, pe o perie, a Margaretei Nikolaevna, urmată de o călătorie tot în zbor, dar într-un automobil decapotabil condus de un cioroi negru și cu plisc lung, nimeni altul decât Azazello, aterizarea are loc în spatele unui cimitir, apoi șoferul o salută pe Margareta și dispare călare pe o roată. Acest amestec de realism și fantastic anticipează balul, inițierea în lumea demonică. Acest bal are loc în apartamentul nr. 50, din stada Sadovaia. Având coordonate spațiale realiste, trecerea se face rapid spre o lume imaginară, detaliile de tip fantastic se revarsă asupra celor de tip realist creând iluzia unui spațiu infinit, le domină până la sufocare, încât cititorul, năucit de abundența lor, parcă simte nevoia de a acosta în lumea reală. Întregul capitol pare o pictură suprarealistă, în care ochiul obosit de incisivitatea culorilor și a formelor distorsionate caută cu disperare elemente realiste în speranța unei siguranțe. Este suficient să amintim de ritualul botezului cu sânge care a avut loc la miezul nopții, o noapte valpurgică în care evenimentele sunt coordonate de demoni cu chipuri negre și ciudate, cu copite, cu ochi sașii, păr roșu, coadă sau alte detalii demonice. Apariția și dispariția distrugătorului Abaddon (nume menționat în *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul*, 9: 11), pustiitorul din adâncuri, spontaneitatea și ubicuitatea demonilor Azazello, Koroviev Fagot și Behemot sunt năucitoare pentru Margareta. E cuprinsă de spaimă, încât hotărăște să-și pună capăt zilelor dacă va scăpa din acest apartament. Dar pactul cu diavolul fiind demult încheiat, ea este hotărâtă să ceară în schimb eliberarea Maestrului și

salvarea manuscrisului. Apelativele *regină* și *Margot* cu care KoroViev-Fagot se adresează Margaretei nu o liniștesc în acest decor infernal cu cadavre fără veșminte, corupți și ucigași, cu sufletele vândute, găzduiți de mult timp în cele mai ascunse unghere ale iadului. Finalul capitolului anticipează readucerea în scenă a elementelor specifice realismului, cu ecouri naturaliste, după ce „bărbații în frac, și femeile se transformau din nou în oseminte. Sub ochii Margaretei toată sala intra în putrefacție; în aer plutea un miros de cavou.” (Bulgakov, 2014, p. 347) De fapt se anunță trecerea la decorul normal al apartamentului, modestul salon al văduvei bijutierului, fosta proprietară a acestui spațiu locativ. Revenirea la cadrul real este ilustrativă și în epilogul romanului, elementele difuz fantastice fiind prezentate cu subtilă ironie.

Descrierea momentului în care miliția descinde să percheziționeze apartamentul în urma nenumăratelor reclamații pentru lucrurile suspecte petrecute aici conține detalii specifice realismului magic: motanul Behemot nu poate fi prins în plasa imensă, nu poate fi împușcat, deși a simulat rănirea, jocul năucitor al schimbului de focuri este finalizat fără niciun rănit și prinderea motanului cu arcanul este ratată. Acest motan-vorbitor incendiază apartamentul, se cațără pe burlanele clădirii, fără să fie nimerit de gloanțe. Odată cu Behemot dispar în văzduh și ceilalți demoni: „pe fereastra etajului patru ies în zbor trei siluete întunecate, după toate aparențele, de bărbați și silueta unei femei goale.” (Bulgakov, 2014, p. 432)

**Stigmatul demonic (personaje din suita lui Woland).** Realizarea personajelor arată o migăloasă preocupare de a îmbina caracteristici realiste ale unui om obișnuit cu alte trăsături care fac direct trimitere spre fantastic, trădându-i identitatea. Înfățișarea fiecărui demon atrage atenția prin însușirile bizare și detaliile

surpriză care au menirea de a atenționa cititorul, pregătindu-l să accepte că acesta aparține și altei lumi. Demonii conduși de Woland au un scop clar de a pedepsi și batjocori pe „scriitorii și criticii proletcultiști ori realist-socialiști, dușmanii înverșunați nu numai ai maestrului, ci și ai lui Bulgakov (Berlioz, Bezdomnii, Latunski, Riuhin) sau paraziți și impostori ce mișună pe teritoriul culturii (Lihodeev, Arkadi Apollonovici, Rimski, Bengalski, Varionuha etc.)” (Vartic, 2004, p. 39-40) Prin această misiune justițiară „își exercită în primul rând rolul punitiv asupra culturnicilor și a literaților imorali.” (Vartic, 2004, p. 39) Dar trebuie înțeleasă și cu rol corectiv pentru realitatea care se dovedește atât de diferită în raport cu aspirațiile romancierului. Din trupa zgomotoasă a demonilor, un rol aparte este conferit fostului dirijor de cor bisericesc și asta nu întâmplător, ci din dorința de a prezenta o ficțiune cu substanțială încărcătură politică: „Procedural, strict tehnic, ficționalizarea histrionică se realizează prin introducerea scriitorului însuși în text, printr-un *dublu fantasmagoric, maestrul de cor Koroviev-Fagot ...*” (Borbély, 2011, p. 214). În acest roman identificăm situații care pleacă de la poziția pe care se știe că Bulgakov o manifesta față de Stalin, al cărui corespondent în roman ar putea fi identificat prin sadicul profesor de magie.

Cel care coordonează întreaga activitate a echipei demonice este Woland – *magul negru* – al cărui nume provine din limba germană și înseamnă *spirit rău* sau *drac*, determinante fiind următoarele caracteristici: „dușmănos, răuvoitor, pocit, ursuz, morocănos”. (Vartic, 2004, p. 41) Străinul cu fața batjocoritoare este descris de diferite instituții cu trăsături fizice schimbate, cu mersul șchiopătat și având coroane pentru dantură din platină și aur. Perceput inițial ca turist străin, Woland comunică în limba rusă cu cei doi, intervenind în disputa pe temă teologică. Încă de la primele replici, cei doi literați au

impresia că străinul ciudat intuiește gândurile interlocutorilor, le cunoaște numele și sfera preocupărilor, anticipează unele evenimente și are o cunoaștere fabuloasă pe care ei nu o pot înțelege: a asistat la dejunul luat de Imanuel Kant, a fost în balconul lui Pilat din Pont și în grădină când vorbea cu Caiafa. Străinul are o statură înaltă și duce „sub braț un baston cu măciulie neagră, înfățișând un cap de pudel.” (Bulgakov, 2014, p. 11). Mai surprinzătoare este prezența „triunghiului de briliante pe portțigaretul de aur, în care se poate recunoaște fantezistul triunghi magic al pactelor.” (Bulgakov, 1996, p. 12) Culoarea neagră apare cu insistență în descrierile demonilor din proza bulgakoviană și a componentelor decorului infernal. Alte detalii anunță trăsături neașteptate: „proaspăt bărberit, brunet, cu gura cam strâmbă. Ochiul drept – negru, stângul – verde. Sprâncenele – negre, una mai pronunțat arcuită decât cealaltă. Într-un cuvânt, un străin, un om de pe alte meleaguri.” (Bulgakov, 2014, p. 12) Această concluzie laconică are rolul de a atrage atenția asupra acestui personaj care ar fi sosit dintr-o altă lume. Un detaliu insinuează proveniența lui Woland: este șchiop. Potrivit mitologiei populare este o caracteristică specifică demonilor, amintind de momentul aruncării din rai. Bastonul purtat de Woland și faptul că șchiopătează îl apropie de Mefistofel din tragedia *Faust* de J.W. von Goethe. Înfățișarea schimbătoare, ubicuitatea, informațiile ca martor ocular în diferite etape ale evoluției umane, prezicerile de rău augur depășesc sfera umanului. În finalul romanului chipul lui Woland se schimbă, la fel și glasul „îngroșat se revarsă peste stânci” (Bulgakov, 2014, p. 477), se modifică și înfățișarea calului: „un bloc rupt din beznă, coama calului – un nor, iar pintenii călărețului – petele albe ale stelelor.” (Bulgakov, 2014, p. 474) Toate acestea anunță disoluția personajului demonic care

dispare împreună cu ajutoarele: „fără să țină seama de nici un drum, Woland cel negru se aruncă într-o surpătură și, în urmă-i, se prăvăli cu zgomot întreaga suită.” (Bulgakov, 2014, p. 478)

Azazello este personajul al cărui nume pare de inspirație ebraică<sup>4</sup>, cunoscut sub numele *Puternicul lui Dumnezeu*, imaginat de Colin de Plancy lângă un țap, reprezentat la începutul secolului al XIX-lea în *Dictionnaire Infernal* (Paris, 1825). În romanul bulgakovian este prezentat „un ins mic, dar neobișnuit de lat în umeri, cu gambetă pe cap și cu un colț, care ieșindu-i din gură, îi slucea mutra – și așa neînchipuit de hidoasă și respingătoare. Pe deasupra, avea și părul roșu ca para focului.” (Bulgakov, 2014, p. 107) Culoarea roșie amintește de omul rău, în cazul acesta chiar demonul. În caracteristici asemănătoare este descris Azazello așezat pe bancă lângă zidul Kremlinului pentru a câștiga sufletul Margaretei: „mic de stat, roșu ca focul, cu un clonț uriaș ieșindu-i din gură; purta un costum în dungi, de calitate bună, cămașă scrobită, pantofi de lac și un melon pe cap. La gât avea o cravată țipătoare.” (Bulgakov, 2014, p. 281) Straniul trecător, care poartă un os de găină la buzunarul vestonului, intuiește gândurile Margaretei, a cărei identitate o cunoaște, cum de altfel îi cunoaște pe toți literații prezenți în convoiul mortuar care conduc pe

---

<sup>4</sup> Numele Azazel este menționat în textul apocrif Cartea lui Enoh 8: 1-3. Azazel este îngerul căzut, care i-a învățat pe oameni să facă arme și bijuterii. Tot din acest text se deduce că Domnul Dumnezeu îi poruncește îngerului Rafael să-l alunge pe Azazel în întuneric și să-l închidă în deșert. În *Leviticul* (16:8-10) țapul asupra căruia a căzut sorțul pentru Azazel urma să fie dus în pustie pentru ispășire, iar nelegiuirile să ajungă în pământ neumblat. În tradiția poporului evreu țapul ispășitor este dus în deșert în fiecare an pentru răscumpărarea neamului. Disponibil pe [http://cr.middlebury.edu/bulgakov/public\\_html/Azazello.html/](http://cr.middlebury.edu/bulgakov/public_html/Azazello.html/), accesate în 4.09.2024.

ultimul drum trupul lui Berlioz, de asemenea știe conținutul manuscriselor arse de Maestrul. După ce o convinge pe Margareta să accepte invitația misterioasă, oferindu-i cutia de aur cu crema miraculoasă, Azazello dispăre din parcul Alexandrovski. Azazello este cel care dă foc apartamentului în care au stat Margareta și Maestrul, însoțindu-i în ultima lor călătorie. Universul preocupărilor lui Azazello se aseamănă cu tărâmul infernului, fiind frate geamăn cu Zazelo (demon care roade oase). Din corespondențele mitologice ale acestui înger damnat, rivalul lui Yahweh, sunt prezente în roman câteva aspecte: păstrează în buzunarul hainei un **os** de găină, oferă **crema** miraculoasă Margaretei prin intermediul căreia aceasta poate zbura, devenind mai frumoasă și invizibilă, intră prin **oglinză** la balul satanic, **ucide** pe contele Meigel, confirmând statutul de: devorator de cadavre, făuritor al oglinzilor, ispititor prin folosirea produselor care modifică înfățișarea, ucigaș. Finalul romanului îl prezintă în armura scânteietoare de oțel, cu chipul schimbat sub strălucirea lunii, semn că misiunea pământeană ia sfârșit: „Clonțul stupid și hidos dispăruse fără urmă, iar privirea sașie se corectase și ea. Ochii erau acum simetrici, goi și negri, iar chipul alb și rece. Zbura sub înfățișarea lui adevărată – un demon al pustiului arid, un demon-ucigaș.” (Bulgakov, 2014, p. 473)

Koroviev-Fagot, la fel ca celelalte personaje demonice ale romanului se ivește sau dispăre pe neașteptate. Prezența misterioasă a lui Koroviev-Fagot în parcul *Patriarșie prudi*, asemeni unui vârcolac schimbă vremea în percepția lui Berlioz, cuprins de neliniște: „Deodată, văzduhul dogoritor din fața lui se îngroșă, și din pâcla deasă se înfiripă un cetățean străveziu, cu o înfățișare nespuse de ciudată.” (Bulgakov, 2014, p. 9) După câțva timp Koroviev-Fagot se arată redactorului-șef Berlioz: „acum nu mai era străveziu, aerian, ci un individ

obișnuit, din carne și oase, și, în întunericul ce se lăsa, Berlioz îi văzu bine mustățile ca niște pene de găină, ochii mici, ironici, de om băut, și pantalonii cadrilați, trași în sus, lăsând la vedere ciorapii albi, jegoși.” (Bulgakov, 2014, p. 56) Întâlnirea fatidică a celor doi este prilejul de prezentare a lui Koroviev-Fagot: fost dirijor de cor bisericesc. Lui Berlioz îi repugnă câteva detalii, fostul dirijor poartă șepcuță de jocheu, se milogește și se scâlâmbăie. Acesta se dovedește ultimul moment de nemulțumire pentru literatul condus de demonul cadrilat spre moarte. În capitolul 32 Koroviev apare transformat într-un „cavaler violet, sumbru, cu chipul mohorât care nu zâmbea niciodată.” (Bulgakov, 2014, p. 473) Armura de culoare violet purtată de Koroviev în ultimul capitol sugerează moartea îndrăgostiților (Maestrul și Margareta) și trecerea lor spre o altă lume.

Behemot este un personaj straniu, un motan personificat care se alătură lui Woland și Koroviev-Fagot imediat după moartea lui Berlioz: „Al treilea din grup, răsărit nu se știe de unde, era un motan uriaș, gras cât un porc, negru ca tăciunile, cu niște mustăți de cavalerist date dracului. Cei trei porniră pe străduță, motanul ridicat doar pe labelle dinapoi.” (Bulgakov, 2014, p. 62) Cuvântul rus *begemot* înseamnă hipopotam, dar numele lui se referă la unul din legendarii monștri biblici. Cu înfățișarea mereu schimbătoare are uneori dimensiuni uriașe și înfricoșătoare, alteleori înfățișarea unui motănel pricăjit sau în altă situație se metamorfozează în beretă de catifea cu o pană ciufulită de cocoș, tot un simbol infernal, în unele ipostaze cu trăsături hiperbolizate până la absurd. Acest personaj este caracterizat de apariții neașteptate sau metamorfozări insolite, transformări fantastice cu scopul de admonestare sau pedepsire. Bulgakov reușește să pună în lumină cele patru sensuri ale *discursului dialogic* propuse de M. Bahtin (Vasile, 2001, p. 131), conferind

prioritate sensului filosofic, cum este în cazul unei replici date de motan: „Vorbele mele nu reprezintă deloc o mângălitură verbală, cum ați binevoit să vă exprimați în fața unei doamne, ci un lanț de silogisme strâns împachetate, pe care le-ar fi apreciat la justa lor valoare, cunoscători ca Sextus Empiricus, Marțian Capella și poate însuși Aristotel.” (Bulgakov, 2014, p. 321). Finalul romanului elucidează identitatea acestui demon după căderea măștilor: „Noaptea îi smulse și lui Behemot coada stufoasă, îl lăsase fără blană, împrăștiind-o smocuri-smocuri prin mlaștini. Cel ce fusese motan și mare meșter în a-l înveseli pe prințul întunericului se dovedi a fi un adolescent subțirel, un demon-paj, cel mai grozav bufon din cărți...” (Bulgakov, 2014, p. 473). Frecvent apar în roman câteva indicii cu ajutorul cărora pot fi remarcate, uneori mai voalat, forțele demonice care fac posibil transferul din imperiul realității: obsedanta culoare neagră, ochii de nuanță diferită, privirea sașie, picioarele terminate cu copită, luna plină, mirosul de pucioasă, negurile, mlaștina, ploaia, furtuna, focul purificator etc., folosite de autor pentru descrierea personajelor sau pentru crearea decorului miraculos. Prezentarea alegorică a personajelor este decisivă în construcția romanului, a cărui rol preponderent este cel al „demascării oricărei convenționalități, a convenționalității viciate și false din cadrul tuturor relațiilor umane.” (Bahtin, 1982, p. 383).

Margareta, făcând pact cu diavolul, primește de la Azazello crema miraculoasă și acceptă suspecta invitație, concretizată într-o participare la balul satanic. Speră, sacrificându-și sufletul, să-și salveze iubitul și să-l răzbune. Transformările suferite de aceasta sunt dincolo de limitele umanului: zboară ajutată de o perie, devine o vrăjitoare invizibilă, distruge din zbor apartamentul lui Latunski și devastează apartamentele Dramlitului (Casa dramaturgului și a literatului). Dezastrul instalat în



apartamentele din Arbat este descris printr-o interesantă alternare a elementelor realiste invadate de acțiuni miraculoase. Vladimir Bulat propune să fie folosit numele *Margarita* pentru „superba moscovită, magică, iubitoare și zburătoare” (2007), considerându-l mai adecvat, motivând că cele două vocabule *Marga* și *Rita*, asociate ar însemna *Ritualul Drumului*.

Natașa (Natalia Prokofievna), din dorința de a-și imita stăpâna folosește aceeași cremă magică. Mai mult, îl face cu cremă și pe Nikolai Ivanovici. Chipul locatarului s-a metamorfozat: „se strânsese într-un rât, iar la mâini și la picioare se pomenise cu niște copite mititele.” (Bulgakov, 2014, p. 305) O secvență tragi-comică este călătoria fictională a Natașei împreună cu Nikolai Ivanovici: „goală, cu părul răvășit și fluturându-i în vânt, zbură călare pe un vier gras.” (Bulgakov, 2014, p. 304). Natașa, animată de gândul că ar putea deveni vrăjitoare, participă la balul satanic și se alătură altor femei căzute pradă ispitelor demonice (Margareta, Hella, Tofana, Frida etc.).

### Concluzie

Romanul *Maestrul și Margareta* este structurat pe nenumărate fire, îmbinând realul cu miraculosul pentru a crea decorul și atmosfera Moscovei bolșevizată, o lume lipsită de morală într-o epocă a deicidului. „Interferențele dintre real și ireal” (Bulgakov, 1999, p. 11), susține Ana-Maria Brezuleanu în prefața romanului, primesc forme multiple și variate în acest roman bulgakovian, amplificarea fantasticului determinând o dizolvare insesizabilă a planului real. Planurile romanului se împletesc nestingherit, mijlocind întâlniri neașteptate (Woland cu suita sa, Maestrul, Margareta, Pontiu Pilat, Ha-Nozri în capitolul *Iertarea și eternul refugiu*), confirmând, în opinia lui Albert Kovács consemnată în postfața volumului de teatru bulgakovian, că „miraculosul

oricând poate trece în real și invers”. (Bulgakov, 1986, p. 651) Impresionantă este tehnica bulgakoviană de a imprima dinamism romanului prin ficționalizarea histrionică, introducând personajele demonice în spațiul real al orașului încât: „Miraculosul ce pătrunde în cotidian dă naștere unei adevărate cavalcade a gagurilor prin realizarea anecdotică, în genul unora din tablourile lui Brueghel” (Bulgakov, 1996, p. 15), după afirmația lui Alexandru Sincu în prefața romanului *Garda albă*, sau par clădite pe subtile ecouri morale ale proverbelor sau basmelor folclorice despre demoni. Preocuparea autorului pentru „tema pactului faustic și pentru demonologie...” (Bulgakov, 2015, p. 97), menționată de Nicolae Bosbiciuc în studiul introductiv al volumului, poate fi înțeleasă ca o tehnică de amendare a ideologiei comuniste al cărei scop se contura în pregătirea unei societăți fără dimensiune spirituală. Acest roman bulgakovian are o anumită particularitate, „această fuziune de realitate și fantastic a permis o reflectare inedită a vieții, deschizând noi căi de cunoaștere, prin artă, a existenței noastre de astăzi.” (Vîrstă, 1989, p. 241) Mihail Bulgakov, pornind de la realitatea moscovită, construiește un spațiu ficțional populat cu imagini care par palpabile, reușește să individualizeze personajele și să le diferențieze prin mijloace artistice, valorificând rolul lor justițiar. Demersul nostru are scopul de a sublinia caracteristicile complexului romanul bulgakovian specifice conceptului realism magic și prezintă în același timp o propunere de lectură.

**Referințe:**

Abrudan, E. (2004). *Mit și semnificație în proza rusă* [Myth and Significance in Russian Prose]. Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință

Abrudan, E. (2005.) *Cinghiz Aitmatov sau adevărul vieții* [Cinghiz Aitmatov or the truth of life]. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință

Bahtin, M. (1982). *Probleme de literatură și estetică* [Issues of aesthetic poetics]. Traducere de Nicolae Iliescu. București: Editura Univers

Borbély, Ș. (2011). *Existența diafană* [The Ethereal Existence]. București: Ideea Europeană

Bulgakov, M. (1999). *Diavoliada* [The Devil's Country]. În românește de Alexandru Calais, Paraschiva Bădescu și George Potra, Tatiana Nicolescu, Izolda Vîrsta. Bucureșt: Editura Univers

Bulgakov, M. (1996). *Garda albă* [The White Guard]. În românește de Alexandru Calais. București: Editura Univers

Bulgakov, M. (2015). *Batum* [Batum]. Piesă în 4 acte. Traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Bosbiciuc, Cluj-Napoca: Editura Eikon

Bulgakov, M. (2014). *Maestrul și Margareta* [The Master and Margarita]. Traducere din limba rusă: Natalia Radovici. București: Editura Litera

Bulgakov, M. (1986). *Teatru* [Plays]. Traducerea versurilor de Mircea Dinescu. București: Editura Univers

Grigore, R. (2015). *Realismul magic în proza latino-americană a secolului XX. (Re)configurări formale și de conținut: Alejo*

## REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

*Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Márquez* [Magic realism in the Latin-American prose of the 20th century. Form and content (re)configurations: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Márquez]. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință

Pauwels, L., Bergier, J. (1994). *Dimineața magicienilor. Introducere în realismul fantastic* [The magicians' morning. Introduction in the fantastic realism]. Traducere de Dan Petrescu. București, Editura Nemira

Rujea, V. (2004). *Lumea ca proiecție mentală. Proza fantastică hispano-americană* [The world as mental projection. Hispanic-American fantastic prose]. Cluj-Napoca: Editura Limes

Vasile, M. (2001). *M. Bahtin: discursul dialogic* [M. Bahtin: The Dialogic Discourse]. București: Editura Atos

Vartic, I. (2004). *Bulgakov și secretul lui Koroviev* [Bulgakov and Koroviev' secret]. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof

Vartic, I. (2006). *Bulgakov și secretul lui Koroviev* [Bulgakov and Koroviev' secret]. Iași: Editura Polirom

Vîsta, I. (1989). *Mihail Bulgakov*. București: Editura Univers

### Surse Web:

Cadaru, E. (13.08.2021). Realismul magic (I)- Scurtă teorie generală [Magic realism I. Short general theory]. Disponibil pe <http://observatorcultural.ro/articol/realismul-magic-i/> , accesat în 2.08.2024

Cadaru, E. (26.08.2021). Realismul magic (II)- Chestiunea politică [Magic realism II. Political issue]. Disponibil pe <http://observatorcultural.ro/articol/realismul-magic-ii/>, accesat în 2.08.2024

Cadaru, E. (decembrie 2023). Realismul magic în literatura română (clasică) [Magic realism in Romanian literature (classical)]. Disponibil pe <http://fantastica.ro/realismul-magic-in-literatura-romana-clasica->, accesat în 2.08.2024.

Cesereanu, R. (2007). „Sfântul” Mihail și demonii [„Saint” Michael and the Demons]. *Observator Cultural*, 7, nr. 101, 2007, pp. 16-17. Disponibil pe <http://observatorcultural.ro/articol/sfintul-mihail-si-demonii-2>, accesat în 3.08.2024.

Bulat, V. (08 februarie 2007). *Margarita vs. Margareta*. Disponibil pe <http://observatorcultural.ro/articol/margarita-vs-margareta-2/>, accesat în 5.08.2024

\*\*\* Azazello. Disponibil pe [http://cr.middlebury.edu/bulgakov/public\\_html/Azazello.html/](http://cr.middlebury.edu/bulgakov/public_html/Azazello.html/), accesate în 4.09.2024.

\*\*\* Maestrul și Margareta (film). Disponibil pe [http://ro.wikipedia.org/wiki/Maestrul\\_si\\_Margareta\\_\(film\\_din\\_2024\)](http://ro.wikipedia.org/wiki/Maestrul_si_Margareta_(film_din_2024)), accesat în 2.08.2024

~~~~~  
Maria HOLHOȘ holds 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 (*Incursions into the Imaginary*, 2007-2011, 2017, 2018, 2020-2023; *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. She graduated from the Faculty of Letters in Cluj Napoca (2010), master degree (2012). She is a

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

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, 2020-2023; *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-autor *Lecturi sumare* (2020).

Varia

FAȚETE ALE UNOR NAUFRAGII: CIVILIZAȚIA SALVATOARE¹

FACETS OF SOME WRECKS: THE SAVING CIVILIZATION

Lucian Vasile BĂGIU²

¹ Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

E-mail: lucian_bagiu@yahoo.com

Abstract:

The essay is a comparative analysis of the way in which salvation is presented into three novels dealing with shipwrecks and outcasts: Golding's Lord of the Flies (1954), Tournier's Friday, or The Other Island (1967), and Coetzee's Foe (1986). Through the comparative analysis of three novels of the 20th century, the essay highlights how the shipwreck of the representatives of European civilization on an exotic, deserted and uninhabited island leads to a similar solution, of the impossibility of salvation in the framework of the same civilization. The difference in vision from the happy end feature of the Robinson myth established by Daniel Defoe is self-imposed and proves an acute crisis of modern man's consciousness, but also an aesthetic awareness of the fact that, a few hundred years away from the establishment of the modern

¹ Article History: Received: 25.07.2024. Revised: 14.10.2024. Accepted: 19.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: Băgiu, L.V. (2024). FAȚETE ALE UNOR NAUFRAGII: CIVILIZAȚIA SALVATOARE. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 243-270, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.9>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article

²<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=33667451800>

myth, European civilization can no longer feed on its own illusions.

Keywords: outcast; island; civilization; savagery; salvation.

Cuvinte cheie: proscris; insulă; civilizație; sălbăticie; salvare.

Scurtă introducere

În studiul de față vom urmări cum este prezentată salvarea omului european din mitul modern al naufragiului și al supraviețuirii pe o insulă exotică și nelocuită, la câteva sute de ani distanță de momentul instituirii acestui mit. Vom lua ca referință trei romane referențiale ale secolului XX (William Golding, *Împăratul muștelor*, 1954, Michel Tournier, *Vineri sau limburile Pacificului*, 1967, J.M. Coetzee, *Foe*, 1986) fiecare fiind o rescriere problematizantă a aceluiași mit, de la un roman la altul putând fi observată o atenuare a proceselor de alterizare. Menționăm că rescrierile romanului lui Defoe nu sunt determinate în primul rând de factorul estetic, ci dimpotrivă, ating probleme revendicate de critica și/sau ficțiunea postcolonială (exemplar în acest sens e romanul lui Coetzee) și, într-o oarecare măsură, de critica și/sau ficțiunea feministă (cum ar fi *The Female American*, o rescriere a romanului lui Defoe, publicată în 1767).

Alexander Selkirk petrece patru ani și patru luni pe o insulă pustie în Arhipelagul Juan Fernandez din Oceanul Pacific până când este salvat de o navă engleză în 2 februarie 1709. Căpitanul care îl redă civilizației europene se numește Woodes Rogers (Rogers, 1712) și dincolo de aceasta are marele merit de a-i fi consemnat în scris istoria și de a o fi publicat în 1712. Aflăm, astfel, printre altele, că Selkirk a fost recuperat într-o stare fizică și psihică excepțională și că, desigur, a întâmpinat pozitiv salvarea.

Cu toate acestea trebuie să menționăm că Alexander Selkirk nu a petrecut prea multă vreme pe tărâmurile natale, cea mai mare parte a vieții dedicându-și-o, în continuare, navigării pe întreaga planetă, neobosit, până când a murit de febră galbenă, pe mare, la 13 decembrie 1721, în largul coastelor africane, la vârsta de patruzeci și cinci de ani. Putem doar specula cum și cât ar mai fi trăit pe insula sa pustie dacă nu ar fi fost salvat. Această experiență pare a fi principalul punct de plecare pentru jurnalistul Daniel Defoe care, în 1719, publică *Robinson Crusoe*, ceea ce instituie nu doar romanul englez de real succes literar și debutul romanului modern, după multe dintre vocile critice europene, ci și mitul modern al supraviețuirii omului european pe o insulă exotica și nelocuită. Printre multele aspecte inedite introduse de Defoe se numără și perioada îndelungată petrecută de naufragiat pe insulă, douăzeci și opt de ani, două luni și nouăsprezece zile, precum și faptul că, odată salvat (la vârsta de cincizeci și patru de ani), Robinson își va recupera averea din Brazilia, o va transporta cu emoții prin Pirinei (ajutat de Vineri) pentru a se (re)stabili organizat în Anglia natală. Totul revine la normalitate... Se instituie astfel un mit emblematic pentru Epoca Luminilor și pentru relația Occidentului cu alteritatea.

Vom utiliza metodologia de abordare comparatistă în analiza celor trei romane menționate. Ca palier de analiză comparatistă, relevăm ca punct de convergență în problematica romanelor aspectul recurent al salvării. Direcția de interes pe care s-a situat lectura comparativă a problematicii romanelor urmărește ca o consecință efectul alterității: salvarea ca absență pronunțată, înstrăinarea; salvarea abandonată treptat, regăsirea sinelui autentic; salvarea principial refuzată, neînțelegerea existenței.

1. William Golding, *Împăratul muștelor*, 1954: salvarea ca absență pronunțată, înstrăinarea

În principiu toți copiii naufragiați pe insulă (se) așteaptă să fie salvați. Modul în care se raportează însă la ipotetica salvare comportă anumite nuanțe și involuții. Le vom urmări în cazul protagoniștilor exponențiali.

Inițial pe Ralph nu îl preocupă în mod deosebit problema salvării. Delectându-se cu înotul în bazinul lagunar de pe plajă, îi explică lui Piggy că știe să înoate atât de bine întrucât l-a învățat „tăticul” lui comandor în marină, adăugând nonșalant: „Când o să între în concediu, o să vină să ne salveze.” (Golding, 2017, p. 14). La insistențele lui Piggy de a-i preciza mai exact când anume se va întâmpla aceasta, Ralph încearcă să închidă subiectul: „De îndată ce-o să poată.” (Golding, 2017, p. 14). Ralph este, la început, un copil inocent, lipsit de griji, înclinat înspre micile plăceri ale jocului specific vârstei, lăsând în seama unor virtual omniprezenți și omnipotenți oameni mari, părinții, responsabilitățile serioase, începând cu atenția protectoare – și salvatoare – acordată celor mici. Prin aceasta este ilustrativ și exemplificator pentru întreg grupul de copii. În ceea ce îl privește, se va metamorfoza foarte repede.

Fără să își dorească în mod deosebit, Ralph este ales, în mod spontan și firesc, șef al tuturor copiilor, fiind astfel providențial (este cel care deține cochilia și suflă în ea). Își asumă definitiv statutul și responsabilitatea, începând prin a le comunica băieților, fără menajamente, realist, situația deloc optimistă în care se află: „Nimeni nu știe unde suntem. Am putea să rămânem aici vreme îndelungată. (...) Așa că s-ar putea să rămânem aici vreme îndelungată.” (Golding, 2017, p. 38). Tot el are însă intuiția/precauția/tactul de a se raporta imediat la ipotetica apariție izbăvitoare a oamenilor mari, a

civilizației³: „Până vin oamenii mari să ne ia de aici, ne putem distra.” (Golding, 2017, p. 39). Ralph asigură un echilibru deloc facil între conștientizarea realității fruste potrivnice și evocarea permanentă a încredințării în salvare depunând eforturi statornice de a-i responsabiliza pe copii, dar și de a le oferi un confort psihologic.

Inițial Ralph emite enunțuri ferme, persuasive: „Uite la ce m-am gândit. Trebuie să ne distrăm. Și trebuie să fim salvați. (...) Trebuie să fim salvați; și, firește, vom fi salvați. (...) Și, într-o bună zi, au să trimită aici un vapor. S-ar putea să fie chiar vaporul lui tăticu’. Așa că vedeți, într-o bună zi tot o să fim salvați.” (Golding, 2017, p. 42); „Am mai spus că-ntr-o bună zi vom fi salvați. Trebuie doar să așteptăm, asta-i tot.” (Golding, 2017, p. 49); „Cel mai bun lucru e să fim salvați.” (Golding, 2017, p. 60). Destul de curând însă desenul din covor începe să își piardă din contur: „Nu vrei să fii salvat? Nu știi să vorbești decât de porci, porci și iar porci!” (Golding, 2017, p. 61). Tocmai când își permite el însuși să se relaxeze, înotând din nou și desconsiderând fidelitatea față de idee („astăzi însă, agasat de faptul că se pomenise de salvare – inutila și caraghioasa lor salvare” (Golding, 2017, p. 73), fumul unui vapor se ivește la orizont, doar pentru a dispărea curând, lăsându-l pe un Ralph deznădăjduit să strige frenetic ; „Întoarce-te! Întoarce-te! (...) – Întoarce-te! Întoarce-te!” (Golding, 2017, p. 76) și apoi să conchidă cu amară imputare: „Am fi putut să ne întoarcem acasă...” (Golding, 2017, p. 79). Acum

³ Termenul „civilizație” e folosit statornic, canonic, în studiile literare pentru a discuta romanul lui Golding; odată cu dezbaterile postcoloniale, îi este recunoscut caracterul eurocentric; menținem utilizarea termenului „civilizație” întrucât, la momentul publicării romanului, 1954, atât pentru autor, cât și pentru cititor (amator sau profesionist) conceptul, în accepțiunea sa eurocentrică, nu era problematizat: civilizația presupunea civilizația europeană și atât; în secțiunile următoare se va putea observa, pe baza analizei de texte ulterioare, o problematizare a relațiilor de putere dintre colonizator și subaltern.

Ralph e mai încredințat decât oricând nu doar în necesitatea, ci și în fezabilitatea salvării, însă din acest moment intervine o ruptură iremediabilă între viziunea lui și preocupările, așteptările aproape tuturor celorlalți.

Treptat, apelul lui Ralph la orizontul de așteptare al civilizației salvatoare devine, din ce în ce mai pregnant, o rugăciune disperată înălțată în haosul unei jungle umane: „Lumea, lumea dominată de legi și de rațiune se ducea de râpă.” (Golding, 2017, p. 103); „Regulile sunt singurul lucru pe care-l avem!” (Golding, 2017, p. 104); „O să fim ca animalele. N-o să fim salvați niciodată.” (Golding, 2017, p. 104); „Nu vreți să fiți salvați? / Se întoarse spre adunare. / – Nu vreți cu toții să fiți salvați? (...) Sau nu vreți niciunul să fiți salvați? / Ba da, voiau să fie salvați, nu încăpea îndoială.” (Golding, 2017, p. 116); „Făptura aia stă ghemuită lângă foc, de parcă n-ar vrea să ne lase să fim salvați...” (Golding, 2017, p. 142); „la urma urmei nu suntem niște sălbatici, și cu salvarea noastră nu-i de glumit...” (Golding, 2017, p. 194); „- Ce vreți, să respectăm legile și să fim salvați, sau să vânăm și să distrugem totul?” (Golding, 2017, p. 205); „Nu mai exista nici o șansă de a-i salva” (Golding, 2017, p. 212); „...și-am vrut să ne salvăm...” (Golding, 2017, p. 214). Vocea auctorială e pregnantă aici, William Golding făcând o strălucită pledoarie pentru izbăvirea speciei umane în fața ororilor create tot de ea însăși.

De două ori istorisirea consemnează cum Ralph visează, deopotrivă ziua și noaptea, despre un univers îndepărtat, feeric, ideal și idealizat, care e căsuța lui de acasă, din copilărie, unde „totul era perfect” (Golding, 2017, p. 127); „Gândurile îi alunecară spre un oraș liniștit, unde nu putea domni sălbăticia” (Golding, 2017, p. 187). Compensatoriu, oniric, Ralph își caută o cale de evadare din haosul sălbatic în care s-a transformat naufragiul insular, în fața căruia exclamă deznădăjduit: „Vreau să

merg acasă. O, Dumnezeule, vreau să merg acasă.” (Golding, 2017, p. 178). O singură dată Ralph pare pe punctul de a abdică, de a abandona lupta vigilentă și statornică, fiind la rându-i în pragul abrutizării: „- În plus, uneori nici mie nu-mi pasă. Să presupunem că ajung ca și ceilalți... să nu-mi mai pese. Ce-o să se întâmple cu noi?” (Golding, 2017, p. 158). Întrebarea, retorică (prin care se distinge în mod evident vocea auctorială adresându-se cititorului), exprimă ideea că e necesar să existe, mereu, până în pânzele albe, o conștiință vie, trează, care să se opună, fără odihnă, obscurității, ignoranței, răului. Și, când Ralph obosește, Piggy nu o face, niciodată.

Piggy este, în cea mai mare măsură, vocea rațiunii, anticipând adeseori ceea ce urmează să spună Ralph, reluând uneori spusele lui, ca un ecou, pentru a le întări, într-o luptă în care se regăsesc tot mai singuri. Adeseori surprinde sau anticipează mult mai clar situația în care se află. Dacă Ralph e liderul providențial, Piggy e sfetnicul său indispensabil. De la bun început el este cel care îl determină pe un Ralph oarecum detașat, indiferent să înțeleagă postura dramatică, reală, în care se regăsesc: „Au murit toți și suntem pe o insulă, zise Piggy. Nici dracu’ nu știe că suntem aici. Tăticu’ tău nu știe, nimeni nu știe... (...) S-ar putea să rămânem aici până murim.” (Golding, 2017, p. 15). Este o primă anticipare diegetică a propriei morți. Va relua ideea, primul, în fața întregului grup de copii adunați la chemarea cochiliei, sugerându-i astfel lui Ralph care anume trebuie să fie sensul discuției, întrunirii, „lucrul cel mai important”: „Cine știe că suntem aici? Ia spuneți! (...) Nimeni nu știe unde suntem.” (Golding, 2017, p. 38). Apoi, în contextul în care copiii abandonează înălțarea de adăposturi pe plajă pentru a aprinde un uriaș foc de tabără inutil, Piggy este cel se străduiește – și reușește – să le atragă atenția că se comportă dezorganizat, dând expresie anticipativ haosului care se va

institui în comunitatea lor: „Cum credeți c-o să fiți salvați dacă nu vă ocupați de lucrurile importante și nu vă purtați civilizată?” (Golding, 2017, p. 51) Prin întrebarea personajului se percepe în mod clar vocea autorului, rezumând, deja, chintesența problematicii romanului. În contextul în care singura preocupare a tuturor copiilor, inclusiv a lui Ralph, este aceea de a se distra, Piggy rămâne singurul interesat de a afla o îndeletnicire utilă, constructivă și propune întocmirea unui ceas, a unui cadran solar, explicând și tehnica de realizare a lui. Persiflat de Ralph, Piggy oferă o replică de bun simț: „Ai zis că vrei să faci ceva. Ca să fim salvați.” (Golding, 2017, p. 73). După ce este ratată șansa de a fi salvați, prin apariția și dispariția unui vapor la orizont, Piggy e singurul care împărtășește disperarea și frustrarea lui Ralph, mergând până acolo încât îi și impută direct lui Jack culpa neglijării întreținerii focului semnalizator sus pe munte: „Tu și animalele tale ucise, Jack Merridew! Tu și vânătoarea ta. Am fi putut să mergem acasă!” (Golding, 2017, p. 79). Când intervine o nouă criză, aceea a presupusei existențe a unei fiare pe insulă, este convocată o nouă adunare, care la rândul-i degenerează în haos prin evocarea convingătoare a unor stafii, iar cel care ia inițiativa și încearcă să restabilească ordinea este Piggy: „S-o țineți minte cu toții, continuă el și bătu din picior. Ce suntem noi? Oameni? Animale? Sălbatici? Ce-au să-și închipuie oamenii mari? Nu ne facem datoria, vânăm porci, lăsăm focul să se stingă, iar acum...” (Golding, 2017, p. 103). Piggy luptă pe două fronturi, deopotrivă cu înclinația instinctuală, naturală a băieților înspre sălbăticiune, dar și cu trecătoarele semne de indecizie, de slăbiciune ale lui Ralph, ale cărui reazem și conștiință vie nu obosește niciodată a fi: „Dacă nu suflă, o să ajungem și mai repede ca animalele. Nu văd ce fac, dar îi aud.” (Golding, 2017, p. 104). Când Ralph ia în considerare ideea de a renunța la șefie, Piggy îl imploră

deznădăjduit să nu o facă, cu un argument premonitoriu imbatabil: „Dacă ar fi Jack șeful, nu ne-am ocupa decât cu vânătoarea, și nu cu focul. Am rămâne aici până la moarte.” (Golding, 2017, p. 105). Este a doua prolepsă, rostită de el însuși, a propriei morți.

După ce majoritatea băieților abandonează comunitatea, plecând la tribul lui Jack, Ralph revine indiferent, resemnat, detașat la înotatul în apă, dar Piggy rămâne mereu vigilent, cerebral, cu inițiativa pașilor logici de urmat. „Aș vrea să plecăm acasă” (Golding, 2017, p. 168). Este punctul de plecare al unui silogism incomod, mai degrabă nerostit, la capătul căruia conchide: „Poate c-ar trebui să mergem și noi. (...) doar ca să fim siguri că nu se întâmplă nimic.” (Golding, 2017, pp. 168-169). Ceea ce îl preocupă pe Piggy este nu perspectiva consumului de carne friptă de porc, care poate fi aflată la petrecerea tribului, ci asigurarea perspectivei de a fi salvați. El înțelege, intuiește că lucrurile pot degenera iremediabil și știe că e necesară prezența sa și a lui Ralph alături de tribul semi-sălbăticit pentru a menține reperele minimale, fundamentale ale civilizației. Într-un fel, exprimă, pentru a treia oară, anticiparea propriei morți, pentru că temerea sa este îndreptățită, „ceva” se va întâmpla într-adevăr, Simon va fi ucis, el va fi ucis, Ralph va fi vânat pentru a fi ucis. Din acest moment Piggy înțelege, pe undeva, că nu mai există nicio ieșire, sunt prizonieri ai unui cerc vicios, dar nu va abandona, niciodată, lupta. Penultimul apel al lui Piggy la necesitatea salvării se petrece în noaptea în care îi vor fi furați ochelarii de către copiii sălbatici: „Trebuie să scăpăm. (...) Să fim salvați. (...) Dacă nu ne întoarcem repede acasă, o să-nnebunim cu toții.” (Golding, 2017, p. 188). Imediat Jack și băieții mascați, „înnebuniți”, năvălesc peste Ralph, Piggy și gemeni, are loc o încleștare fizică oarbă la finalul căreia Piggy, rămas fără ochelari, este condamnat la peire. Chiar și astfel, tot el este cel care îi

convinge pe ceilalți, reticenți, că *trebuie* să meargă, iar, la tribul de sălbatici, pentru a le cere înapoi ochelarii, nu ca pe o favoare, ci pentru că astfel e drept. Pledoaria lui, de o candoare ireală, marchează eșecul speciei umane în general: „Ce poate să-mi mai facă?” (Golding, 2017, p. 194). Ultimele sale cuvinte, rostite orbește în fața unui trib de sălbatici surzi, sunt vocea lui William Golding adresând un avertisment/o implorare (zadarnice?) cititorilor: „Ce vreți să fiți, o bandă de negri vopsiți, ca acum, sau inteligenți ca Ralph? (...) Ce vreți, să avem reguli și să ajungem la o înțelegere, sau să vânăm și să ucidem?” (Golding, 2017, p. 205). Ca răspuns imediat, Piggy va fi ucis, brutal, cu cochilia sfărâmându-i-se în brațe. Umanitatea este sortită pieirii, în pofida celor mai bune intenții și a eforturilor statornice de a afla o cale rațională, etică, pentru toți semenii.

Dacă Ralph și, îndeosebi, Piggy, sunt personajele cele mai dramatice prin raportarea perseverentă la tema civilizației, a salvării, Jack e personajul cel mai complex. Și aceasta deoarece nu este uniform, ci involuează. De la bun început este preocupat de problema (absenței) civilizației și a perspectivelor ce decurg din aceasta, cel puțin în aceeași măsură ca Ralph și Piggy, așadar, pe undeva, aparent, pleacă de la aceleași trăsături definitorii: „Deci nu-i nici un vapor? (...) Nu-i nici un om mare pe aici? (...) Nu-i nici un om mare pe aici? (...) Atunci o să trebuiască să avem singuri grijă de noi.” (Golding, 2017, pp. 22-23). Pornind de la aceste premise exprimate concis, în concordie cu ale celorlalți doi băieți, ar fi fost de așteptat ca totul să decurgă în armonie. O vreme atitudinea, intențiile și declarațiile lui Jack nu diferă absolut cu nimic față de cele ale lui Ralph și Piggy: „Trebuie să hotărâm cum vom fi salvați” (Golding, 2017, p. 24); „pân-au să vină să ne ia de-aici” (Golding, 2017, p. 33); „De acord cu Ralph. Trebuie să fixăm reguli și să le respectăm. La urma urmei,

nu suntem sălbatici. Suntem englezi; iar englezii sunt cei mai buni la toate. Așa că trebuie să ne purtăm civilizată.” (Golding, 2017, p. 48). Foarte repede însă Jack devine absorbit de o cu totul altă îndeletnicire, pentru care neglijează principiul de la care a plecat: „Jack trebuie să reflecteze o clipă, înainte de a-și aminti ce înseamnă salvarea. / - Salvați? Ah, da, desigur. Deși aș vrea să prind mai întâi un porc...” (Golding, 2017, p. 60). În Jack se ivește și se dezvoltă instinctul de vânător de dragul vânătorii, care ajunge să oblitereze orice altceva, începând cu raportarea la civilizația salvatoare. Aproape de jumătatea diegezei, în contextul în care se discută problema fiarei prezumate a exista pe insulă, Jack îl desconsideră brutal pe Piggy, îl sfidează frontal pe Ralph și enunță înflăcărat, fioros, convins și convingător: „Dă-le dracului de reguli! Suntem puternici, vânăm! Dacă există o fiară, o s-o vânăm! O s-o înconjurăm, o s-o lovim, o s-o lovim, o s-o lovim!... / Scoase un țipăt sălbatic și sări...” (Golding, 2017, p. 104). Din acest moment Jack rămâne un personaj liniar, a cărui singură preocupare va fi aceea de a lovi, repetat, orice și pe oricine, de dragul de a lovi. Nu va mai pomeni niciodată nimic despre salvare, întrucât, pentru el, aceasta nu mai constituie un subiect.

Jack nu este, însă, un personaj patologic rău. E mai degrabă o ilustrare a ceea ce poate deveni un om, altfel cu certe calități de lider, atunci când i se oferă oportunitatea unei puteri absolute, discreționare, într-o situație limită. E cel care crede că poate fi șef și care își dorește foarte mult acest lucru. E tipul războinicului care inerent va aluneca pe panta autoritarismului, cruzimii, cu atât mai mult cu cât este contrazis de existența unei alternative pacifiste, democratice, raționale, etice, aflate la putere. E o exemplificare a pervertirii personalității umane, oricând posibilă. E răul latent.

Răul absolut este întruchipat de Roger. În contextul în care toți băieții se organizează în vederea întreținerii unui foc salvator, responsabilitate pe care și-o asumă Jack și vânătorii săi, Roger e cel care, distonant intervine pentru a enunța contrariul: „M-am uitat pe mare. Nici urmă de vapor. Poate că n-o să fim niciodată salvați.” (Golding, 2017, p. 49). Fără a o spune explicit, ceea ce Roger sugerează mai ales în lumina actelor sale ulterioare, este că nu își dorește să fie salvați. Motivul său e relevat aluziv printr-un episod aparent banal, după doar douăzeci de pagini. Coborând de la corvoada întreținerii focului salvator sus pe munte, Roger distruge călcând în picioare, într-un gest de cruzime gratuită, castelele de nisip ale puștilor; apoi îl urmărește pe unul dintre puști, Henry, când acesta se îndepărtează singur de grup, îl pândește ascuns ca un prădător și începe să arunce cu pietre în direcția acestuia, fără a-l lovi, însă. Deocamdată: „Invizibile și puternice, legile necruțătoare ale vieții de mai înainte domneau și aici. În jurul copilului ghemuit se afla protecția părinților, a școlii, a poliției și a legii. Brațul lui Roger era dirijat de o civilizație distrusă, care nu știa nimic despre el.” (Golding, 2017, pp. 69-70). Roger e cel care va juca rolul porcului sălbatic vânat, într-un ritual sacrificial care, într-o noapte confuză, demonică, a furtunii dezlănțuite, a instinctelor întunecate neînfrânate, se va sfârși prin uciderea lui Simon, venit din pădure pentru a-i anunța că nu există nicio fiară pe insulă... Roger e cel care va prăvăli stânca ce îl va ucide pe Piggy, ca un răspuns neechivoc la pledoaria ardentă a acestuia pentru bunăînțelegere. Roger e cel care va asuți parul la ambele capete, înaintea vânătorii finale a lui Ralph. Roger e cel care îl torturează pe unul dintre gemeni, pentru a afla unde se ascunde Ralph. Roger e un sadic psihopat.

Există numeroase prolepse intratextuale ale uciderii celor trei copii. În cazul lui Piggy, al cărui nume

nu ne este niciodată dezvăluit, însăși porecla sa definitorie (Piggy=„Porcușor”) e o trimitere clară la porcul vânat obsesiv, ritualic, de-a lungul romanului, al cărui cap înfipt într-un par ascuțit la două capete (de Roger, p. 155) este oferit ofrandă fiarei insulei de către vânătorii sălbaticiți. Soarta finală a lui Piggy e o imagine în oglindă: „Țeasta i se sparge, iar creierii îi țâșniră, roșii. Brațele și picioarele îi zvâcniră slab, ca ale unui porc după tăiere.” (Golding, 2017, pp. 205-206). Postura lui Simon refugiat într-un luminiș cu fluturi dansând prin aerul fierbinte (p. 151) este reluată, după doar două pagini, de cea a scoafei hăituite, care își caută un ultim adăpost într-un luminiș cu fluturi dansând în aerul fierbinte (p. 153), înainte de a fi sacrificată cu sălbăticie pură. După alte trei pagini, locul fluturilor dansând este luat de muștele ghiftuindu-se din mațele scoafei ucise, care, sătule, îl descoperă pe Simon și i se strecoară în nări (p. 157), într-o sugestie anticipativă că el însuși nu va fi altceva decât tot un cadavru. După o îndelungată contemplare a capului-ofrandă și un monolog supranatural adresat de acesta lui Simon, printre ultimele cuvinte pe care Simon le aude, înainte de a leșina, se află un avertisment clar de a nu merge mai departe: „...Căci altfel, continuă Împăratul Muștelor, o să te omorâm. Pricepi? Jack, Robert, Maurice, Robert, Bill, Piggy și Ralph. O să te omorâm. Pricepi?” (Golding, 2017, p. 164). Înainte de toate acestea, pe când Ralph contempla imensitatea pustie a oceanului, Simon, apărut alături, îi încredințează o clarviziune: „Te întorci de unde-ai venit. (...) Și totuși, ai să te întorci cu bine. Cel puțin așa cred. (...) *Cred numai c-o să te întorci cu bine.*” (Golding, 2017, pp. 126-127). Despre el însuși, nu spune nimic. Simon, șamanul, a știut, întotdeauna, că el va muri. Cât despre Ralph, ultimele cuvinte adresate lui, pe ascuns, de gemenii deveniți la rândul-le membri ai tribului sunt un avertisment destul de clar, pe care însă el nu îl înțelege, sau refuză să îl înțeleagă.

„– Roger a ascuțit un par la amândouă capetele. / *Roger a ascuțit un par la amândouă capetele.* Ralph încercă să găsească un sens cuvintelor, dar nu reuși.” (Golding, 2017, p. 216). Următorul cap care avea să atârne drept ofrandă în vârful parului trebuia să fie al său.

Aproape de jumătatea istoriei romanului copiii țin o adunare, noaptea, în care dezbat problema existenței și naturii fiarei de pe insulă. Patru dintre ei emit enunțuri care exprimă chintesenta ideatică a romanului. Piggy combate ferm ideea existenței fizice a unei fiare pe insulă, iar, concludiv, amintind frica, emite o ipoteză inedită în privința naturii fiarei, ce stârnește hohote de râs din partea tuturor, dar care, desigur, introduce problematica reală: „Dacă nu cumva ne speriem de oameni.” (Golding, 2017, p. 95). Un puști, numit (probabil nu întâmplător) Percival propune în șoaptă o locație surprinzătoare pentru sălașul fiarei: „fiara iese din mare” (Golding, 2017, p. 99), apoi adoarme instantaneu. Marea este, prin excelență, tărâmul de unde așteaptă, cu toții, ipotetica apariție a civilizației salvatoare. Enunțul contradictoriu al lui Percival sugerează reversul medaliei: civilizația nu aduce doar izbăvirea, ci și osânda. Simon, inițiatul, intervine și, ezitant, invocă existența, totuși, a fiarei, fiind cât se poate de explicit: „...poate că fiara suntem noi.” (Golding, 2017, p. 101). După alte patruzeci de pagini, Ralph însuși admite: „Făptura aia stă ghemuită lângă foc, de parcă n-ar vrea să ne lase să fim salvați...” (Golding, 2017, p. 142). Natura umană este cea care îi împiedică pe copii să fie salvați. După sacrificarea cu o cruzime excesivă și gratuită a scroafei, William Golding îi descrie pe doi dintre copii cu o frază care poate fi considerată un epitaf generalizator: „înconjurați de sângele uscat, păreau deodată niște ucigași” (Golding, 2017, p. 156).

2. Michel Tournier, *Vineri sau limburile Pacificului*, 1967: salvarea abandonată treptat, regăsirea sinelui autentic

Spre diferență de romanul scriitorului britanic, în romanul celui francez obsesia salvării nu mai este o prezență constantă a preocupărilor personajului și, ca o consecință, nici nu mai intervine sălbăticia în sensul întâlnit anterior. Al doilea roman analizat, formal cel mai fidel istoriei instituite de Daniel Defoe, poate fi privit însă ca o replică contestatară și revoluționară: naufragiul europeanului pe o insulă pustie nu este un blestem, ci o șansă de a se reinventa, de a-și afla salvarea prin sine însuși, dobândind o supraviețuire mai naturală și, poate, mai autentică.

Aparent Robinson depune eforturi susținute pentru ca, pe de o parte, să afle o cale de salvare de pe insulă, iar, pe de altă parte, să instaureze în insulă o organizare tipică civilizației al cărei exponent exemplificator se consideră a fi. În acest sens trebuie menționată construirea, cu deosebită trudă, în absența unor unelte necesare (șuruburi, cuie, burghiu etc.), folosindu-se de resursele naturale ale insulei (pastă de ilice în loc de lac sau catran pentru grund), a unei impresionante corăbii în miniatură, denumită, desigur, *Evadarea*, îndeletnicire care, în sine, evocă și repetă experiența primilor constructori de nave ai preistoriei pierdute. Uită un detaliu esențial, amplasarea șantierului, iar la final constată, fatal, că nu are cum urni monumentală ambarcațiune de la distanța și înălțimea considerabile față de nivelul mării la care avusese proasta inspirație să o amplaseze (o sută douăzeci de yarzi lungime, o sută de picioare înălțime) (Tournier, 2013, p. 34). Robinson aparține insulei.

Cum evadarea este imposibilă, Robinson, perseverent, se străduiește să reproducă pe insulă o aglomerare incongruentă și inadecvată de măturii ale

civilizației, altfel de neatins. În fața peșterii edifică o casă cu pereți masivi, construită după toate regulile stabilității arhitectonice, pe care, însă, nu o va folosi niciodată pentru a locui. „Inutilitatea practică a acestei vile” (Tournier, 2013, p. 58), redusă la o singură funcționalitate, aceea semnificativă de „muzeu al umanului” în care sunt expuse toate cuceririle civilizației salvate de la bordul Virginiei, e doar începutul unei configurații citadine, statale, care va include un Conservator de Măsuri și Greutăți, o Constituție și un Cod Penal, un Palat de Justiție, un Templu, toate atent fortificate de un impenetrabil zid crenelat, apărat de muschete, pistoale, praf de pușcă, vigilență perpetuă și automatisme socio-administrative rituale profund ridicole, frizând mania. Vineri le va pune pe toate la pământ când aruncă în aer, involuntar, peștera: „Reședința ardea ca o torță. Zidul crenelat al fortăreței se prăbușise-n șanțul de apărare. Casieria, Capela, și Catargul-calendar, fiind mai ușoare, fuseseră azvârlite claie peste grămadă. Robinson și Vineri contemplant acest spectacol dezolant” (Tournier, 2013, pp. 162-163).

În fapt Robinson nu își mai dorea să revină la civilizație, să fie salvat de aceasta, după cum o și mărturisise intuitiv cu unsprezece pagini anterior, în contextul în care Vineri se încăpățânează să salveze de la moarte, prin metode „primitive”, un pui de vultur izgonit din cuib de mama sa. Caricaturala descriere a urâteniei și a neputinței acestuia, cu un cioc înfometat întins în căutarea hranei, nu e decât o inteligentă referință de subtext, întrucât puiul neajutorat care va fi salvat de Vineri, e, în fond, Robinson. Reflexia interogativ-retorică din final este revelatoare:

Pentru prima oară se-ntrebă dacă pretențiile lui de delicatețe, dezgusturile, îngreșările lui, toată această nervozitate de om alb nu erau o ultimă și

prețioasă rămășiță de civilizație sau, dimpotrivă, un balast mort, pe care-ar fi trebuit să se decidă să-l azvârle-ntr-o zi, ca să pășească-ntr-o viață nouă. (Tournier, 2013, p. 151).

Robinson va păși cu prisosință într-o viață nouă, datorită lui Vineri, astfel încât, când lângă insulă acostează, într-un târziu, un tip de vas necunoscut, alb, zvelt, Robinson nu e nici pe departe entuziasmat, ba dimpotrivă, simte apăsător că viața i se sfârșește:

Robinson măsură deodată povara extraordinară a celor câteva clipe câte mai rămâneau până când omul de la prova să agațe cangea de stânci. Ca un muribund înainte de a-și da sufletul, cuprindea cu-o privire panoramică toată viața lui în insulă, (...), această vastă plajă de timp, neatinsă de nicio măsură, în care, într-o fericire pașnică, se-implinise metamorfoza lui solară. (Tournier, 2013, p. 203).

Într-o anumită grilă de lectură putem interpreta că, în acest moment, Robinson, de altfel, a murit. Conversația cu căpitanul corăbiei se leagă greu, mai degrabă e o înșiruire de tăcere semnificativă a lui Robinson și de monolog nestânjenit al căpitanului. La întrebarea inițială, „În câte suntem astăzi?” (Tournier, 2013, p. 214), răspunsul exact, miercuri, 19 decembrie 1787, fixează, speculativ, data morții sale.⁴ Apoi, Robinson mai are o singură intervenție vocală, imediat ulterioară, în care transmite circumstanțele naufragiului său, care ar putea fi, în fapt,

⁴ *Nota bene*, data nașterii, precizată „întâmplător” în paginile romanului, în primul articol al Constituției insulei, e 19 decembrie 1737 (Tournier, 2013: 63), iar în prezent Robinson meditează interior „dacă n-ar fi naufragiat pe recifele Speranței, ar fi aproape cincuașezăci” (Tournier, 2013: 214); conform datelor, el este cincuașezăci, iar faptul că nu își asumă, împotriva evidenței și logicii, vârsta, poate fi socotit un alt argument potrivit căruia protagonistul e mort.

ultimele sale cuvinte înaintea morții. Transportat cu șalupa de la țarm (luntrea lui Caron), situația se va repeta la bordul vasului, în timpul cinei în prezența ofițerilor, care poate fi citită ca un priveghi, Robinson, deși formal invitatul de onoare, e, în fapt, cvasi-absent.

În aceeași notă trebuie menționat că singurul care interacționează explicit cu membrii echipajului e Vineri, acesta arătându-le localizarea izvorului cu apă dulce, pe Vineri găsim-l deja la bord Robinson când vine să cineze, Vineri fiind singurul care și dispăre la orizont la bordul corăbiei *Whitebird*, corabie al cărei nume, „Pasăre albă”, e un simbol al sufletului protagonistului înălțat la ceruri. Faptul că Vineri, care i-a fost inseparabil alături lui Robinson, salvându-l, acceptă acum să părăsească insula, și implicit pe Robinson, e un argument suplimentar pentru interpretarea conform căreia protagonistul este deja mort. Nu este exclus ca cel care să îl fi întâmpinat de la bun început pe căpitanul corăbiei, denumit Hunter („Vânător”), să fi fost, în fapt, tocmai Vineri, care a transmis informațiile minimale referitoare la decedat, a asigurat priveghiul și înmormântarea acestuia, apoi a plecat, în locul său.

Orișicum, naufragiatul Robinson ia hotărârea de a rămâne pe insulă (p. 214), refuzând salvarea prin revenirea la civilizație, intuind că aceasta nu ar (mai) fi posibilă.

3. J.M. Coetzee, *Foe*, 1986: salvarea principial refuzată, neînțelegerea existenței

Dacă în precedentele două romane analizate salvarea constituia un reper de referință pentru europeanul naufragiat, cu consecințe diferite însă asupra procesului de alterizare, în schimb în romanul scriitorului sud-african salvarea dispăre complet din preocupările și definirea personajului. Și aceasta întrucât Coetzee configurează o complet altă direcție de interpretare a

mitului naufragiului. Europeanul este un proscris nu ca urmare a unui accident nuclear fatal sau a unui cataclism natural, ci ca urmare a unor fapte reprobabile ale civilizației umane în raport cu semenii. Imposibilitatea de a-și asuma culpa sclaviei îl menține pe european într-un naufragiu interior sempitern.

Robinson Cruso nu lasă loc unor subtilități interpretative sau măcar vreunei evoluții diegetice în raport cu prezumția civilizației salvatoare: o refuză explicit din primele pagini ale prezenței lui Susan Barton pe insulă. În prima seară a naufragiului său, protagonistul îl și chestionează pe Robinson cu privire la motivele care l-au oprit să încerce măcar să se salveze de pe insulă, construind o barcă. „Și unde să fug? “ e răspunsul lui interogativ-retoric, dezarmant, „ca și când nu era cu puțință nici un răspuns. “ (Coetzee, 2016, p. 14). Cele două opțiuni oferite de Susan ca posibilități de salvare sunt respinse nonșalant de Robinson: Brazilia e prea departe și mișună de canibali; „Cât despre corăbii, le puteam vedea și stând acasă, și încă mai bine.” (Coetzee, 2016, p. 14). Acasă pentru el este pe insulă, restul universului pare a fi reprezentat doar de o îndepărtată junglă sălbatică și potențial fatală, iar Anglia nu e nici măcar menționată de Cruso (ulterior, când Susan îi va vorbi însuflețit despre țara natală, Cruso o ignoră, e complet dezinteresat, surd (vezi Coetzee, 2016, p. 39). Această atitudine nu va avea cum să îi fie în vreun fel schimbată de Susan sau de orice altceva, singura eventuală curiozitate care ar mai putea fi lămurită în roman (dar nu este) constă în momentul care va fi determinat înstrăinarea, distanțarea lui Robinson, circumstanțele retragerii sale principale din lume.

„Nepăsarea față de salvare” a lui Robinson revine de câteva ori în prima parte a romanului. Robinson nu a salvat nimic de pe epava corăbiei care l-a adus pe insulă, iar când Susan propune ca Vineri să se scufunde pentru a

recupera un ferăstrău sau un topor (cuceriri elementare ale civilizației), se lovește de refuzul ferm al lui Robinson. „Avem un acoperiș deasupra capului, făcut fără ferăstrău și topor. Dormim, mâncăm, trăim. N-avem nevoie de unelte.” (Coetzee, 2016, p. 37). Refuzul civilizației (în accepțiunea eurocentrică a termenului) de către Robinson este extrem, nici măcar nu folosește vreun fel de lumină după lăsarea întunericului, nu deține nicio lampă sau lumânare: „– Ce e mai ușor: să înveți să vezi în întuneric, sau să omori o balenă și s-o pui la topit, doar pentru a face o lumânare?” (Coetzee, 2016, p. 30). Logica lui Cruso o înfurie pe Susan, dar nu e lipsit de semnificație faptul că, după patruzeci de pagini, în partea a doua a romanului, îi regăsim pe Susan și pe Vineri în Londra, mutați clandestin în casa părăsită a lui Daniel Foe, unde protagonista are o îndeletnicire asiduă: scrie cu tocul lui Foe, pe hârtia lui Foe, iar foile scrise umplu cufărul lui Foe. Dincolo de ideea recurentă că nici Robinson Cruso, nici Daniel Foe nu sunt autorii istoriei naufragiului pe insulă, ci, aparent, Susan Barton e cea care *încearcă* să scrie o poveste, trebuie reținute circumstanțele în care protagonista consemnează această istorie: „Ce-mi lipsește este lumina. N-a rămas nicio lumânare în casă. Dar poate că asta-i o binecuvântare. Cum trebuie să stăm cu perdelele trase, ne vom obișnui să trăim în obscuritate în timpul zilei, în beznă în timpul nopții.” (Coetzee, 2016, p. 71)⁵. Revenită în sânul civilizației salvatoare, Susan (și Vineri) nu își află nicicum locul, rostul și sensul, pare a se retrage în datele familiare naufragiului de pe insulă, evocând ca un ecou până și cuvintele lui Robinson. Scrisul pe întuneric este în sine o metaforă pentru imposibilitatea lui Susan de a

⁵ Ceea ce pare să primeze aici nu e atât paternitatea textului per se, cât mai degrabă încercarea de rescriere dintr-o perspectivă postcolonială.

consemna o *istorie fidelă* a naufragiului, pe care, în fapt, nu îl cunoaște.

Susan înțelege că salvarea lui Robinson e o luptă pierdută încă din start:

Uite-așa mi-am dat eu seama, încă de la început, că-mi băteam de pomană gura îmboldindu-l să se salveze. (...) dorința de a scăpa se topise din el – după cum am aflat mai târziu. În sufletul lui, era hotărât să rămână până la capătul zilelor lui rege în minusculul său regat. (Coetzee, 2016, p. 15)

Interesantă și semnificativă este însă poziționarea lui Susan față de o eventuală salvare a lui Robinson, după ce viețuise o vreme (nedefinită) alături de acesta: „Sub nicio formă Cruso nu trebuie salvat, mi-am zis eu; căci lumea așteaptă povești de la aventurierii ei, povești mai bune decât răbojuri ținând socoteala pietrelor mutate timp de cincisprezece ani și de unde până unde; Cruso salvat va fi o profundă dezamăgire pentru lume; ideea de Cruso pe insula lui este ceva mai bun decât adevăratul Cruso tutut și ursuz într-o Anglie străină.” (Coetzee, 2016, p. 39). Deziderat care îi va fi formal îndeplinit, Robinson murind la bordul corăbiei salvatoare în drum spre Anglia. Pentru el, probabil este preferabil să moară, e o izbăvire. În partea a doua a romanului, amintindu-și, Susan repetă, cu amar, constatarea inițială: „A fost prea puțină dorință în Cruso și Vineri: prea puțină dorință să scape, prea puțină dorință să aibă o viață nouă.” (Coetzee, 2016, p. 96). Cu toate acestea, doar lui Robinson îi este sortit să *nu fie salvat*.

Ca o reacție la încercările patetice ale lui Susan de a-l interoga cu privire la motivele care l-au determinat să *nu consemneze nimic în scris* despre experiența sa (de cincisprezece ani) pe insulă, astfel încât detaliile să nu se piardă din amintire, pentru ca adevărul să fie aflat de

restul omenirii, în cazul deopotrivă al unei salvări sau al pieirii tuturor, Robinson răspunde placid, sec, expeditiv: „– Nimic nu s-a uitat. (...) Nimic din ce-am uitat nu merită aducere aminte.” (Coetzee, 2016, p. 19). Desigur Susan nu e de acord, dar pledoaria ei (pentru *scriitură* ca act de salvare, în fond) nu își află în Robinson preopinentalul necesar, nu Cruso e receptorul căruia ar fi trebuit să i se adreseze. Iar datorită faptului că cel care o va însoți pe Susan înapoi în Anglia, pe care Susan va încerca să îl învețe să citească și să scrie pentru a-și putea exprima și desluși enigma este Vineri, credem că, în cele din urmă, efortul și dorința protagonistei vor fi răsplătite: consemnarea amintirilor va avea loc, dar nu de către Robinson Cruso.

La finalul lecturii primei părți a romanului nu știm cum a naufragiat Robinson, cum a naufragiat Vineri, de când sunt cei doi împreună pe insulă, care e istoria naufragaților pe insulă, ce anume îl determină pe Robinson să refuze cu lehamite salvarea, revenirea la civilizație. Nu știm, în fond, nimic. Cu toate acestea, la o lectură atentă, rămâne impresia nedefinită că, sub stratul impenetrabil de detașare rece, pe Robinson Cruso îl apasă ceva inexprimabil, o durere reprimată, căreia îi este parcă teamă să îi dea expresie, *pe care preferă, ar vrea să o uite, dar nu poate* (frecvențele sale accese de febră în care aiurează pot fi interpretate ca răbufniri ale acestei maladii lăuntrice). Robinson se închide în sine parcă pentru a se proteja, caracterul său flegmatic e o armă împotriva unei dureri căreia el însuși nu îi poate afla o salvare. Am remarcat că Robinson este în fapt absent din toate datele esențiale ale traiului naufragaților pe insulă: apă, foc, mâncare, salvare, niciuna nu îl are ca protagonist pe Cruso. Cu toate acestea, Robinson este protagonistul unei îndeletniciri pe insulă, amintită de Susan ca fiind complet lipsită de interes pentru virtualul cititor al consemnării

adevăratei istorii a naufragiului: pietrele mutate de unde până unde, neobosit, vreme de cincisprezece ani. În opinia noastră, aici se află cheia unei posibile revelații. Robinson e obsedat de construirea unor terase pe insulă, pentru care depune un efort supraomenesc, neobosit, continuu, fără nicio aparentă utilitate sau finalitate, fără să fie descurajat, dimpotrivă, fiind chiar împlinit, socotind-o menirea sa existențială. Robinson, cărând sute de mii de pietre pentru terasarea coastei de răsărit a insulei repetă mitul lui Sisif, ispășind o culpă originară. Iar refuzul său de a fi salvat de civilizație, de a consemna orice despre naufragiul său, de a încerca să recupereze bunuri de la bordul corăbiei scufundate, de a lămuri enigma muțeniei lui Vineri, de a-l învăța pe Vineri sensul cuvintelor elementare ale limbii engleze pentru a se face înțeles, ne oferă suficiente chei de interpretare a culpei care îl macină lăuntric.

Pornind de la un episod incongruent cu restul traiului anodin din insulă, vom propune, sub rezerva simplei supoziții, o *posibilă* decodificare a enigmei. Într-o zi Susan îl urmărește pe Vineri (de pe *Faleză*) cum se avântă în valuri (de pe *terasă*), călare pe un buștean, în largul insulei, într-un loc cu apă adâncă, depunând destul efort, doar pentru a împrăștia fulgi albi deasupra apei, petale albe și muguri de la murii înfloriți ai insulei. Susan nu înțelege exact sensul preocupării lui Vineri, presupune că e o ofrandă adusă zeului valurilor sau vreun ritual superstițios. Din acel moment însă pentru Susan (și pentru receptorul istoriei) Vineri e perceput într-o altă lumină: „primul semn că sub acel exterior posac și neplăcut vibra un spirit sau un suflet – spune-i cum vrei.” (Coetzee, 2016, p. 36). Considerăm că intuiția lui Susan este corectă când, în momentul imediat următor, îl întreabă pe Robinson „– Unde este scufundată corabia cu care ați sosit tu și Vineri?” (Coetzee, 2016, p. 36). Robinson oferă un nume al unei părți necunoscute a insulei și apoi refuză vehement

ideea de a-l trimite pe Vineri pentru cerceta epava: „ce a supraviețuit sării și viermilor mării nu mai merită să fie salvat” (Coetzee, 2016, p. 36).

Emitem o ipoteză cu referire la istoria internă (nespusă) a romanului, ca suport pentru interpretare: în acel loc (în largul teraselor construite ulterior de Robinson) se scufundase într-adevăr corabia, corabie în care, înțelegem, fuseseră și cei dragi lui Vineri, familia sa, semenii săi, la mormântul cărora Vineri se reculege în tăcere, cu o delicatețe a sufletului în deplină opoziție cu restul traiului pe insulă, deopotrivă al său și al lui Robinson. Foarte probabil fusese o corabie cu sclavi de culoare, iar Vineri și Robinson, singurii supraviețuitori ai tragediei (nu este exclus ca Vineri să îl fi și salvat pe Robinson), sclavul negru și exploatatorul alb, să supraviețuiască împotriva voinței lor, *să considere că nu mai merită să fie salvați*, striviți fiecare de un alt fel de durere, dintre care a lui Cruso să fie mai greu de asimilat, fiind dublată de o culpă originară și de o imposibilitate de exprimare a remușcării și a gratitudinii. În acest sens, cuvintele adresate „pe un ton foarte grav” de Robinson lui Susan ca o concluzie a explicării mobilului mutării pietrelor pe insulă (în fond, Cruso construiește un amplu cimitir) se cer a fi interpretate ca expresia supremă a unei autoamăgiri, a unei resemnări, sau a unei reconcilierii: „Te rog să îți minte că nu orice om care poartă semnul naufragiului se și simte așa în sufletul său.” (Coetzee, 2016, p. 38). Și, în acest mod, revenim la consemnarea inițială, din 1712, a istoriei *adevăraturii naufragiu*, al lui Alexander Selkirk: „*Se poate vedea că singurătatea și retragerea din lume nu este o stare de viață atât de insuportabilă pe cât și-o imaginează majoritatea oamenilor, mai ales când oamenii sunt chemați în mod just sau aruncați în ea în mod inevitabil, așa cum a fost acest om.*” (Rogers, 1712, p. 130, [tr. n., L.V.B.]). Europeanul naufragiat în mod just/inevitabil (a

cerut să fie debarcat singur pe o insulă exotică și nelocuită) a cărui *istorie reală* a fost consemnată în 1712 se regăsește într-o postură similară cu cea europeanului naufragiat în mod just/inevitabil în contemporaneitate a cărui *istorie metaficțională* a refuzului salvării fost consemnată în 1986: supraviețuiesc pe insulă (și) fără a fi salvați, iar salvarea de către semenii nu presupune decât moarte (a lui Alexander Selkirk, la bordul unei corăbii, navigând mereu centrifug Europei, a lui Robinson Crusoe, la bordul corăbiei care l-ar fi redat centripet Europei).

Concluzii

În romanul lui William Golding salvarea este o *absență pronunțată* și prin apelul tot mai solitar la perspectivele acesteia realizează simbolic un regres intradiegetic și intratextual, în acord discret cu denaturarea, deteriorarea relațiilor umane înspre *înstrăinare*, sălbăticiune, tema majoră a romanului. În romanul lui Michel Tournier salvarea este *abandonată treptat*, cu o semnificație care oglindește la rândul ei tema de subtext a romanului, metamorfozarea către un nou mod de (supra)viațuire, o nouă existență. Întoarcerea la primordialitate are aici valențele *regăsirii* sinelui autentic. În romanul lui J. M. Coetzee salvarea este principial *refuzată*, iar semnificația se regăsește în congruență cu ideea centrală a romanului, aceea a imposibilității aflării autenticității poveștii și, astfel, de permanentizare a *neînțelegerii* existenței. Prin analiza comparativă a semnificației pe care salvarea o are în cazul a trei romane ale secolului XX am evidențiat cum naufragiul reprezentanților civilizației europene pe o insulă exotică, pustie și nelocuită, conduce către o soluție similară, a imposibilității salvării în datele aceleiași civilizații. Diferența de viziune față de trăsătura de happy end a mitului robinsonad instituit de Daniel Defoe se impune de

la sine și probează o criză acută a conștiinței omului modern, dar și o conștientizare estetică a faptului că, la câteva sute de ani distanță de instituirea mitului modern, civilizația europeană nu se mai poate hrăni cu propriile iluzii.

Referințe:

Albérès, R.M. (1968). *Istoria romanului modern* [History of the modern novel]. București: Editura pentru Literatură Universală.

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.

Chiorean, M. (2021). Race at the Centre. *Transilvania*. 2/2021, pp. 11-21, disponibil la adresa <https://revistatransilvania.ro/race-at-the-centre-the-ramifications-of-w-e-b-du-boiss-sociology-in-contemporary-literary-studies/>, accesat în 12 noiembrie 2023.

Coetzee, J.M. (2016). *Foe*. Traducere din engleză de Irina Horea. București: Humanitas fiction.

Defoe, D. (2008). *Robinson Crusoe*. Translation by Magdalena Kis, Constanța: Steaua Nordului.

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.

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.

Rogers, W. (1712). *A Cruising Voyage Around the World*. London: A. Bell/ B/ Lintot. https://www.gutenberg.org/files/55538/55538-h/55538-h.htm#page_096

Spivak, G.C. (1988). ‘Can the Subaltern Speak?’ in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan.

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, Romania 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 (Romanian literature) *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.

**INTERVIU/ DIALOG CU  
RODICA GABRIELA CHIRA,  
TRADUCATOAREA VOLUMULUI BILINGV  
*DESPRE OAMENI ȘI COLIVII/  
DES HOMMES ET DES CAGES*<sup>1</sup>**

**INTERVIEW/ DIALOG  
WITH RODICA GABRIELA CHIRA,  
TRANSLATOR OF THE BILINGUAL VOLUME  
*DESPRE OAMENI ȘI COLIVII/  
DES HOMMES ET DES CAGES*<sup>2</sup>**

**Oana Benedicta FEHER**

Technical University of Cluj-Napoca  
North University Center, Baia Mare

---

<sup>1</sup> Article History: Received: 01.08.2024. Revised: 15.09.2024. Accepted: 16.09.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: FEHER, O.B. (2024). INTERVIU/ DIALOG CU RODICA GABRIELA CHIRA, TRADUCATOAREA VOLUMULUI BILINGV *DESPRE OAMENI ȘI COLIVII*. *Incursiuni în imaginar 15. Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 271-281, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.10>  
No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

<sup>2</sup> Interviu/ montaj realizat de Oana Benedicta Feher cu acordul doamnei Rodica Gabriela Chira, conferențiar universitar la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, Departamentul de Litere (cu statutul actual de pensionar), în calitate de traducătoare a volumului. Centrele sale de interes merg de la literatura și civilizația franceză la intercultural și interdisciplinar, totul corelat cu teorii ale imaginarului. Pe lângă cărți – *Cyrano de Bergerac – de la burlesc la știință-ficțiune* (2002), *Incursiuni literare* (2003), *Littérature et idées au Siècle des Lumières* (2008), *Autres mondes. Approches SF* (2015), *Connecting Worlds through Science Fiction* (2020) – și numeroase articole de specialitate, a semnat câteva traduceri: Mircea Eliade, *Sacrul și profanul* (1992), Michel Ducobu, *Un belgian la capătul plajei* (2012), Horia Liman, *Scadența* (2019), *Despre oameni și colivii/ Des hommes et des cages* (volum bilingv); autotraducătoare a volumului de poeme *Dar din dar* (2012), *Don d'un don* (2020).

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

**Abstract:**

*The interview with Rodica Gabriela Chira, Associate Professor at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, now retreated, translator of the bilingual volume Despre Oameni și Colivii/ Des Hommes et des Cages (Of men and cages, 2020) inscribes itself into a larger doctoral research focused on a psycho- and sociolinguistic perspective of the Covid-19 pandemic. The questions addressed by the interviewer refer to the historic of the volume, the working process, the quality of translator and traductologist, the steps followed in the elaboration of the volume, with the attention concentrated on answers capable of generating new questions. We thus discover that, through her professional activity, Rodica Gabriela Chira situates herself somewhere at the border between translator and traductologist, although this last quality is not justified by specialized books in the field of traductology. Stress is also put on the orientation of the poems included in the volume from a psycho- and sociolinguistic perspective: they belong to a culture of the present, dependent on circumstances, on the commonplace called the Covid-19 pandemic. The online interview was achieved on January 7, 2024, between 6:00 and 7:00 p.m.*

**Keywords:** interview; translator; traductologist; self-translation Despre oameni și colivii/ Des hommes et des cages; the Covid-19 pandemic.

**Cuvinte cheie:** interviu; traducător; traductolog; autotraducere Despre oameni și colivii/ Des hommes et des cages; pandemia Covid-19.

**- Bună seara, vă mulțumesc că ați acceptat acest dialog legat de volumul Despre oameni și colivii/**

***Des hommes et des cages, în tripla calitate de coeditor, traducător și coautor.***

- Bună seara. Într-adevăr, alături de echipa formată din Maria Vesa, Sonia Elvireanu și Brândușa Tămaș am avut bucuria de a pregăti acest volum într-o perioadă cu totul specială în existența noastră. Mă bucur că va face parte din corpul unei cercetări doctorale.

**- Volumul a apărut în ediție bilingvă la editura Ars Longa din Iași, chiar în 2020, primul an al pandemiei de Covid-19. Aș începe prin a vă invita să evocați modul în care a luat naștere.**

- Demersul nostru a reprezentat o formă de comunicare într-un moment de criză fără precedent în existența generației din care fac parte. O comunicare interculturală via internet pe tema pandemiei de Covid-19, realizată printr-un schimb de mesaje, rezultat al unei propuneri formulate atât în limba română, cât și în limba franceză și adresată unor universitari, scriitori, colaboratori, de-a lungul timpului, la alte proiecte. Comunicarea interculturală s-a realizat așadar prin contactul virtual cu spații diverse, contact concretizat în schimburile de mesaje dintre editori și participanți. Editorii cărții aparțin, la rândul lor, unor profesii diferite, cu vârste apropiate: trei filologi care au îmbrățișat profesii diferite și un inginer. Comunicarea interculturală s-a realizat prin corespondență și prin textele propriu-zise, din nou, la diferite nivele, pe de o parte la nivelul editorilor, apoi la nivelul fiecărui participant din clipa în care cartea a ieșit de sub tipar. În cazul grupului de liceeni de la Liceul Tehnologic „Ioniță G. Andron” din Negrești-Oaș, am beneficiat de sprijinul a patru profesori, printre care vă numărați, și a unei bibliotecare.

**- Înțeleg că a fost vorba despre un proces complex în urma căruia a rezultat ediția bilingvă, la realizarea căreia aveți și rolul de traducător și de**

**auto-traducător<sup>3</sup>. Cu siguranță calitatea de profesor universitar pe latura filologică, cea de traducător din Mircea Eliade, Michel Ducobu, Horia Liman etc., și-au spus cuvântul în misiunea pe care v-ați asumat-o. Din punctul de vedere al lui Jean-René Ladmiral, traductolog este cel care a trecut prin procesul traducerii. Dumneavoastră vă asumați această calitate?**

- Vorbind despre traducere și traductologie, m-aș putea numi traductolog dacă mă gândesc la faptul că, prin profesia mea, găsesc puncte comune cu demersul lui Jean-René Ladmiral. În primul rând, ca profesor de limbi străine, te afli în fața necesității de a traduce pentru ceilalți și pentru tine. Traducerea e obligatorie în interpretarea textelor literare. Există necesitatea explicării culturilor, de pildă, cum ar fi *ubuesc* sau *camemebert*, analizate de Georgiana Lungu Badea, pornind de la Charles Bally și același Ladmiral (2010, p. 7-10). Apoi, ca cercetător, ești, de asemenea, obligat să traduci, să-ți traduci, să te traduci. Pentru un bilingv, posibilitatea lecturii în original a unui text face ca gradul său de înțelegere să crească, să plonjeze într-o altă cultură, un exercițiu cu totul special. Înțelegi atunci de ce spunea Emil Cioran că cel care gândește în două limbi moare mai ușor. La nivel psiholingvistic, realizezi particularități ale gândirii unei limbi reflectate prin limbaj. Limba vorbită ne face să reacționăm într-un fel anume la stimulii din exterior, la fel cum stimulii din exterior, reperele spațio-temporale determină în limbă apariția unor cuvinte și expresii neîntâlnite în alte spații. Toate acestea se regăsesc în exercițiul traducerii. S-ar cuveni apoi să vorbim despre triumphiul interdisciplinar al

---

<sup>3</sup> Rodica-Gabriela Chira (2020). *Don d'un don*. Illustrations Anca Sas, Préface Michel Ducobu, Trad. din limba română. Cluj-Napoca: Grinta; (2021). *Des aventures du lutin Chlorophylle*. Illustrations Adrianna Regulska. Trad. din limba română, Iași: Ars-Longa; (2022). *Véronique Bouton de Fleur au Pays des Coquelicots*. Illustrations Nicoleta Bida-Șurubaru. Trad. în limba franceză. Iași: Ars-Longa; (2022). *The Time Trader*. Illustrations Mayisa Georgia Bădău. Trad. în limba engleză, împreună cu Natalia Muntean. Iași: Ars-Longa; articole de specialitate, domeniul filologie.



traductologiei, constituit din lingvistică, filosofie și psihologie, evocat de Ladmiraal într-un interviu (Wilhelmin, 2012, pp. 555-556), triumphi pe care-l transformă în pătrat prin adăugarea dimensiunii literare și aportului literaturii comparate. Dacă traductolog nu devii decât după ce ai trecut prin anumite experiențe culturale și ai tradus tu însuși cărți, atunci da, mă pot încadra, cu modestie, în această categorie. Să nu uităm însă că traductologul este și un teoretician al acestei noi discipline, ori eu nu sunt autor de lucrări în domeniu, chiar dacă experiența traducerii m-a făcut să descopăr multe din „teoremele” enunțate de Jean-René Ladmiraal.

**- Sunteți așadar traducătorul versiunii în română-franceză și franceză-română a volumului *Despre oameni și colivii/ Des hommes et des cages*. Chiar dacă este vorba despre două limbi latine, cu structuri gramaticale asemănătoare, ați întâmpinat, de bună seamă, dificultăți.**

- Dificultatea cea mai mare rezidă în aceea că, prin cei patruzeci și cinci de participanți, am avut de-a face cu patruzeci și cinci de stiluri diferite. Dacă adaug aici faptul că din cei patruzeci și cinci, în limba franceză au fost nouăsprezece, dintre care nouă cu proză și zece cu poezie, cu problemele pe care le pune traducerea poeziei în ambele sensuri...

**- Poemele pe care le-ați tradus pot fi incluse în categoria poemelor de circumstanță? Adaptez la acest context una din întrebările pe care i le adresează Serge Martin lui Henri Meschonnic în prima parte a interviului pe tema ritmului poemului în viață și în gândire publicat în revista *Le français aujourd'hui* din anul 2002.**

- Cu siguranță. Mă trimiteti cu gândul la definiția pe care o dă Henri Meschonnic acestei forme de expresie literară și pe care o am la îndemână acum, așa că îmi voi permite să-l citez:

un poème est de circonstance quand il est au maximum poème, quand il est le maximum de la relation entre la vie et le langage, entre une vie et un langage. Ce qui fait que cette vie est transformée par son langage, et que le langage est transformé par cette vie. Et par toutes les petites vies qu'il y a dans une vie. Il ne s'agit donc pas d'un « lien », l'expression est insuffisante, entre la vie et la poésie, puisqu'il s'agit d'une transformation réciproque.

Et si le poème est cette transformation, cette transformation même est ce que j'appelle le sujet du poème, c'est-à-dire la subjectivation maximale d'un système de discours. (Martin, 2002/2, p. 122)

În traducere liberă,

un poem este de circumstanță când e poem la maxim, când reprezintă relația la maxim dintre viață și limbaj, dintre o viață și un limbaj. Ceea ce face ca viața să fie transformată prin limbajul său și ca limbajul să fie transformat prin această viață. Și prin toate viețile mărunte care există într-o viață. Nu e vorba deci despre o «legătură», expresia este insuficientă, între viață și poezie, câtă vreme e vorba de o transformare reciprocă. Iar dacă poemul este această transformare, transformarea însăși o numesc subiectul poemului, adică subiectivarea maximală a unui sistem de discours.

Avem aici o întrepătrundere de discipline care trimit la pătratul interdisciplinar al traductologiei și, în egală măsură, la cadrul socio-istoric, cel care a provocat crearea acestor poeme. La fel ca textele în proză, ele sunt marcate de un limbaj al momentului grefat pe un tip de personalitate. Sociolingvistica și psiholingvistica sunt, prin urmare, la ele acasă. Dacă vreți, o înlesnire adusă procesului traductologic a constat în aceea că textele au fost create într-un prezent căruia, pe deasupra, i se adăuga fenomenul globalizării. Rămânea de ținut seama de specificul fiecărei limbi, de datul ei lingvistic și cultural, după cum am mai spus deja.

**- Jean-René Ladmiraal trimite și la categorizarea traducătorilor în „sourcistes” și „ciblistes”<sup>4</sup>. Pe care dintre cele două poziții vă situați?**

- Mă pot raporta la „cibliste-ul” lui Ladmiraal prin aceea că, în ambele sensuri, am fost preocupată de redarea unei limbi plăcute, corecte: „un bon français”, specifică el, un bon roumain, așa adăuga eu. Dacă vrem să ne descrețim frunțile puțin, după modelul lui Ladmiraal, descoperit într-un interviu acordat cercetătoarei Jane Elisabeth Wilhelm și publicat în revista *Meta* (2012, p. 558), pot spune că fac și eu „traducto-terapie”, adică „nu traduc ce este scris, traduc ce cred că a putut să gândească cel care a scris când a scris”, („on ne traduit pas ce qui est écrit, on traduit ce qu'on pense qu'a pu penser celui qui a écrit ce qu'il a écrit quand il l'a écrit”).

Textul-sursă nu mai trebuie să sufere de acel „*fétichisme du signifiant*” cum îl numește Ladmiraal, el trebuie să transmită esențialul, în limba-țintă urmând să se regăsească „efectele” produse de cel dintâi. Împreună, estetica receptării, hermeneutica și interpretarea semantică vor ajuta la crearea efectului de sens, stilistic, literar, poetic favorabile.

**- Cum ați reușit să gestionați problema traducerii vocabularului specific pandemiei?**

- Un alt element important în traducere este adaptarea la avantajele oferite de tehnicile moderne care permit utilizarea informațiilor, a dicționarilor de specialitate. Toate acestea facilitează procesul, avantajul constând în aceea că lingviștii specializați în aducerea la zi a dicționarilor online au fost foarte prompți, mai ales ținând seama de faptul că, din punct de vedere medical și al organizării societății, acest lucru permitea o

---

<sup>4</sup> Vezi Georgiana Lungu-Badea (2015), recenzie la volumul *Sourcier ou cibliste* (2014) semnat de Jean-René Ladmiraal.

gestionare a situației. În paranteză, iată cum organizarea unei societăți ajunge să depindă de limbaj.

**- Aveți experiența autotraducerii prin câteva publicații anterioare. Întrebarea mea este dacă ați folosit și de data aceasta aceeași tehnică.**

- Traducerea auctorială nu se deosebește de traducerea alografă. Pornind de la procedeul mai sus pomenit, de a nu traduce ce este scris, ci ceea ce traducătorul crede că a putut să gândească cel ce a scris, avantajul este că gradul de certitudine e mult mai ridicat și că transpunerea în limba-țintă este, prin aceasta, mai ușoară. Un alt detaliu important este că, prin autotraducere, propria exprimare se rafinează. Ajungi să constăți că o anumită formulare e redundantă sau inadecvată, reformulezi în limba-țintă, te întorci și corectezi în limba-sursă. Uneori se creează un fel de du-te vino pe care se cuvine să-l oprești dacă vrei să publici sau să transmiți textul tău. Trebuie să avem conștiența faptului că există întotdeauna momente de sclipire, de mare bucurie în procesul traducerii. Există însă și scăpări sau fraze pe care, recitate după o vreme, le-ai reface. Perfecțiunea e un ideal aproape imposibil de atins. Important este că se poate întâmpla să fim pe aproape.

**- Înainte de a încheia dialogul nostru, aș vrea să exprim o ultimă curiozitate cu privire la alegerea titlului.**

- Aceasta a fost ideea Mariei Vesa, idee la care toți ceilalți editori am aderat. În perioada stării de urgență, când eram izolați la domiciliu, animalele erau libere. În orașul Caen, din Normandia, pe străzi puteau fi văzute căprioare, de exemplu. Tu, ca ființă umană, te puteai plimba doar dacă scoteai câinele pentru nevoile zilnice. Locuințele noastre, prin confortul lor, nu au devenit cuști, ci colivii. Există de altfel, în cartea despre care vorbim un desen semnificativ al unui licean. Desenul reprezintă un om închis într-o colivie, drept pentru care grupul editorial l-a denumit chiar „Oameni și colivii”. A

fost atunci, în acea primă jumătate de an 2020, un moment de trezire dintr-un ritm nefiresc, ritm care, din păcate, a fost reluat cu și mai multă încrâncenare, într-o tentativă iluzorie de recuperare, chiar dacă, luați la bani mărunți, mulți nu știu ce caută.

Revenind la titlu și la dificultățile traducerii, poate să apară ideea că varianta *Des hommes et des cages*, titlul din limba franceză, nu este încărcată de aceeași profunzime, că s-ar fi putut utiliza cuvântul *gens* în loc de *hommes*. Aceasta pentru că, la nivel superficial, *homme* este asimilat cu *bărbat*, reprezentantul sexului masculin, pe când *gens* ar include ambele sexe. Doar că, prin consultarea dicționarului, ne convingem că, pentru explicarea substantivului *gens* se folosește substantivul *homme*, „des hommes en général, le monde”, iar substantivul *homme* în sine, înainte de a reprezenta sexul masculin, desemnează „l'espèce humaine considérée de façon générale”. Mergând mai departe, cuvântul *colivie*, prin prezența consoanelor *c*, *l* și *v*, respectiv a repetatei vocale *i* și a vocalei *e*, duce spre conotații mai blânde, în vreme ce *cage*, care, prin pronunțare, se rezumă la trei sunete, pare mai dur. Așa și este. Substantivul *cage* trimite deopotrivă la colivia păsării, cu sinonimul mai domol *volière*, și la *cușca* în care sunt ținute animalele, la *închisoare* în limbaj familiar, cu sinonimele *boîte* și *geôle*, *taule*. În același timp, prin asociere, avem cuvinte compuse precum *cage thoracique* sau *cage de l'ascenseur*, *cage d'extraction* (în minerit) etc., ceea ce poate liniști traducătorul asupra soluției alese, nepierzând din vedere faptul că, la nivel simbolic, *colivie* trimite rapid la îngrădirea păsării, pe când *cage* la îngrădiri mult mai terestre. Aceasta dacă nu ținem seama de faptul că și substantivul *colivie* are drept sinonim *corfă*, echivalentul românesc pentru *cage d'extraction*, sau *colivia scării* (*casa scării*). Etimologia celor două cuvinte este diferită, primul provine din slava veche, al doilea din latină.

**- Vă mulțumesc pentru toate aceste detalii care vorbesc de la sine despre alambicatul proces al transunerii unui text dintr-o limbă într-alta și despre responsabilitatea traducătorului-**

**traductolog. Dialogul cu dumneavoastră a reușit să clarifice multe semne de întrebare.**

- Este și pentru mine un exercițiu care dovedește, o dată în plus, importanța comunicării. Derulată eficient și cu deschidere de ambele părți, ea construiește, clarifică, face să se întrezărească noi drumuri spre cunoașterea autentică.

**Referințe:**

Lungu-Badea, G. (2010). Traduire les « effets d'évocation » des culturèmes : une aporie ? [Translating the “evocative effects” of culturems: an aporia?]. *Septet. Revue de la Société d'Etudes des Pratiques et Théories en Traduction*, n° 3. Éditions Anagrammes, Université de Strasbourg II.

Lungu-Badea, G. (2015). René Ladmiral, Sourcier ou cibliste, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014, 303 pages, ISBN : 978-2-251-70003-8 [René Ladmiral, Sourcer or ciblist, Paris: Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014, 303 pages, ISBN : 978-2-251-70003-8]. *Translationes*, volum 7. 169-173. Timișoara: Editura Universității de Vest. Disponibil pe [https://www.academia.edu/62995107/Translationes\\_7\\_2015](https://www.academia.edu/62995107/Translationes_7_2015), accesat în 18.01.2024.

Martin, S. (réalisateur, avec « l'amicale complicité » de Henri Meschonnic). (2002). Chronique de poésie. Henri Meschonnic. Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie) [Poetry chronicle. Henri Meschonnic, The rythm of the poem in life and thought (first part)]. *Le français aujourd'hui/ 2*, n° 137. 121- 128.

Vesa, M., Elvireanu, S., Tămaș, B., Chira, R.G. (eds.). (2020). *Despre oameni și colivii/ Des hommes et des cages* [About men and cages]. Traducere Rodica Gabriela Chira. Iași: Ars Longa.

Wilhelm, J.E. (2012). Jean-René Ladmiraal – une anthropologie interdisciplinaire de la traduction [Jean-René Ladmiraal – an interdisciplinary anthropology of translation]. *Meta. Journal des traducteurs, Translators' Journal*. Volume 57, no. 3. 546-563. Disponibil pe <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2012-v57-n3-meta0694/1017079ar.pdf>, accesat la 24.01.2024.

~~~~~

Oana Benedicta FEHER (b. 1991, Negrești-Oaș, Satu Mare) is a modern language teacher (French and English). She is pursuing a PhD at the moment, within the Doctoral School of the Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare, researching *The Covid-19 Pandemic: A Psycho- and Sociolinguistic Perspective*. Her academic interests lie in linguistics and translation theory. She is the author of *Le Goût des mots par l'exercice de la traduction* (Aeternitas, 2021) and has translated *Joyeusette et Mutinette* into French (Ars Longa, 2021). Her scholarly contributions include articles such as *Connaître l'histoire de la langue française par des expressions* (Dimensiuni culturale în predarea limbilor moderne, [Cultural dimensions in modern language teaching], Rafet, 2017), *The Taste of Words in the Translation Workshop* (AUA. Series Philologica, Aeternitas, 2022), and *Lexical Aspects of the Covid-19 Pandemic in French and Romanian: Creative Play* (AUA. Series Philologica, Aeternitas, 2023). Feher has participated in various communication sessions (2023, 2024) and professional development courses, focusing on modern language didactics (2018, 2020, 2021, 2022) and managing diverse student groups (2019, 2020, 2021).

SCURT DEMERS COMPARATIV ASUPRA FIGURII FEMININE ÎN DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA ȘI VALERIU ANANIA¹

A BRIEF COMPARATIVE APPROACH ON THE FEMALE FIGURE IN THE DRAMATURGY OF LUCIAN BLAGA AND VALERIU ANANIA

Raluca-Denisa NICOARĂ

Colegiul Național „Aurel Vlaicu” Orăștie
Aurel Vlaicu National College, Orăștie

E-mail: ralucanicoaraz000@yahoo.com

Abstract:

The aim of this paper is to explore, from a comparative mytho-symbolic perspective, the ways in which the feminine figure is configured in the dramatic texts of Lucian Blaga and Valeriu Anania. The foundation of this approach lies in the classical symbolic opposition between angel and demon, as it highlights two distinct yet complementary faces of femininity: the angelic woman, a variation of the Eternal Feminine, and the demonic woman, perpetually dark, whose erotic fascination spills into the realm of destructive lunar power, reminiscent of malevolent mermaids.

¹ Article History: Received: 31.07.2024. Revised: 15.09.2024. Accepted: 17.09.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: Nicoară, R.D. (2024). SCURT DEMERS COMPARATIV ASUPRA FIGURII FEMININE ÎN DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA ȘI VALERIU ANANIA. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2. pp. 282-297, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.11>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article

In this regard, the angelic figure of femininity will inevitably be associated with Mira from Lucian Blaga's dramatic text Master Manole (1927). As an archetypal variation of the saviour woman, Mira, through her own death, manages to fulfil the creative destiny of the man, while also facilitating the re-signification of all existence by transforming the profane space into a sacred one once with the raising of the monastery in which she is embedded. In contrast, Iovanca from Valeriu Anania's dramatic poem Master Manole (1968) embodies the demonic face of femininity. Resembling the mermaids who disturb a man's peace, Iovanca succeeds in destabilizing the existence of the devout painter Safrin, becoming a death-bringing temptation. At the same time, the paper will also focus on Simina, the young wife whom Iovanca manages to inoculate, in the spirit of a Mephistophelian reminiscence, a sense of rebellion. This transformation will symbolically turn her into one of the "demonic women" which Manole believes demolish the walls of the monastery during the night.

Keywords: Lucian Blaga; Valeriu Anania; female characters; angel; demon.

Cuvinte cheie: Lucian Blaga; Valeriu Anania; personaje feminine; înger; demon.

Preliminarii

În studiul *Îngeri, demoni și muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română*, Sultana Craia accentuează importanța personajului feminin la nivelul majorității creațiilor din literatura română. Schițând un demers analitico-interpretativ cu implicații simbolice adânci, Sultana Craia urmărește câteva dintre modalitățile de configurare a personajului feminin la nivelul literaturii române prin încadrarea acestuia în două serii distincte: *seria fastă*, „protectoare, generoasă, inspirând sentimentul securității și al luminozității” (Craia, 1999, p. 133), specifică

femeii-înger, și *seria nefastă*, „sursă de neliniște, îndoială, dezamăgire, obsesie, disconfort, suferință, distrugere” (Craia, 1999, p. 133), asociată *femeii-demon*. Prin raportare la lucrarea de față, această clasificare reprezintă un punct nodal în procesul de reprezentare mitico-identitară a personajelor feminine care animă imaginariile dramatice din operele lui Lucian Blaga și Valeriu Anania: pe de o parte, Mira din drama *Meșterul Manole* (1927), și pe de altă parte, Simina și Iovanca din poemul dramatic *Meșterul Manole* (1968).

În esență, personajul feminin ajunge să reprezinte o realitate simbolică absolută, variațiunile acestuia sugerând, în fapt, diversele fețe ale Marii Zeițe, *magna mater*, născătoare, orânduitoare și, totodată, distrugătoare a Cosmosului. Astfel, în ceea ce privește relația sa cu personajul masculin, femeia, concretizare pluridimensională a *eternului feminin*, poate fi percepută atât ca o cale spre *desăvârșirea sinelui*, cât și ca un mijloc prin care se produce decăderea, *moartea spirituală*. În eseu *Arta de a muri*, Mircea Eliade discută îndeaproape despre diversele funcții ale principiului feminin, printre care *fertilitatea*, *nașterea* și *devenirea*: „Magna mater a avut rolul formulei care unifica. Unifica nu numai Cosmosul, arătând că există relații directe cauzate între niveluri cosmice atât de diferite: Lună, Ape, Femeie, Pământ, Moarte, Viață.” (Eliade, 1993, p. 158). În acest punct, nu ne rămâne decât să ne centrăm atenția asupra modalităților în care cele trei personaje feminine, Mira, Simina și Iovanca, ajung să întruchipeze diverse fețe ale Marii Zeițe, pentru ca în final să putem accentua esențialitatea rolului acestora la nivelul întregului imaginar mitic.

Mira – variațiune arhetipală a eternului feminin

„Omul are facultatea de a muri, înscrisă în destinul său, în specificitatea sa. (...) Omul-în-slujbă-thanatică, iată o descriere a rostului existenței.” (Petraș, 2006, p.113). Citatul evocat din studiul Irinei Petraș, *Despre feminitate, moarte și alte eternități*, este sugestiv pentru ilustrarea modalităților prin care Mira ajunge să oglindească un pilon esențial în procesul de împlinire a vocației daimonice a creatorului, totul rezumându-se, în fapt, la moartea personajului feminin, la jertfirea sa în zidurile mănăstirii. În *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga*, demersurile de interpretare critică și de portretizare mito-simbolică a Mirei converg înspre ideea că, prin moartea sa rituală, personajul întruchipează, fără echivoc, o ipostază a eternului feminin, a *femeii mântuitoare*: „Fapta femeii mântuitoare constă în a lumina conștiința tulburată a bărbatului, de a conduce la punctul de ruptură eliberatoare sau mântuitoare.” (Cubleșan, 2005, p.252). Pe aceeași linie se situează și Eugen Todoran, care, punând alături imaginea femeii și pe cea a bisericii, tinde să vadă în Mira o cale de izbăvire a bărbatului aflat sub demonia vocației creatoare, moartea neînsemnând altceva decât un mijloc de redempțiune, de renaștere spirituală. Astfel, Mira, în ipostaza simbolică de „mireasă a morții”² (Todoran, 1985, p.113). reface ordinea tulburată a existenței, demonstrând că „(...) în dialectica naturii, după cum sămânța nu rodește în pământ decât distrugându-se, vieții nu i se poate asigura devenirea decât într-o coincidență a nașterii și a morții în continua desfășurare a existenței.” (Todoran, 1985, p. 112).

Având în vedere aceste idei, se înțelege de la sine că, trecută prin filtrul dihotomiei conturate de Sultana Craia, Mira este una dintre acele expresii ideale ale *femeii-înger*, care „tace și zâmbește, într-o pasivitate de icoană” (Craia, 1999, p. 29). Prin raportare la drama lui Blaga, suntem de părere că această *pasivitate de icoană* care reprezintă, în fond, un atribut simbolic al Mirei, rezidă din imposibilitatea femeii de a se sustrage destinului, aceluși *fatum* inconștient, acceptând, în cele din urmă, cu o inocență angelică și cu o resemnare instinctivă, propria moarte prin jertfirea sa în zidurile mănăstirii sub formă de *joc*:

(...) liniștește-te, Mira. Tu ai venit să scapi un om de la moarte... astfel sufletul tău se vedește cel mai curat. (...) Te potrivești în ceruri și te-ai potrivit printre noi, oameni de glumă rea. Mira, ce să-ți mai spun? De-atâtea ori ai fost căprioara neagră când suiai drumul la noi. De-atâtea ori ai fost izvor de munte, când coborai de la noi. Acum ești încă o dată: nici căprioară, nici izvor, ci *altar*. Altar viu între blestemul ce ne-a prigonit și jurământul cu care l-am învins. (Blaga, 2008, p. 202).

De remarcat este și modul în care Blaga alege să ilustreze acest imaginar al înălțării mănăstirii prin jertfirea Mirei, prin transformarea ei în altar. Gestul creator primește valențe ludice, Manole promițându-i soției sale că totul este numai *un joc de-a moartea*:

Când ne-am întâlnit cu stângăcie întâi, am fost aproape numai copii și-am început în neștire să ne jucăm de-a viața. Acum tot așa ne vom juca de-a moartea. Atunci te-am culcat în iarbă, acum te voi culca în zid. Va trebui tot timpul să

zâmbești, și chiar de va fi rece zidul, să te silești să glumești. Să pară în adevăr că moartea e un joc. Căci vezi, blestemul de care vorbirăm, îl învingem c-un joc (Blaga, 2008, p. 204-205).

Consecința acestui *joc* prin intermediul căruia întreaga existență este redusă la statutul tragic de *ludus globi* este ilustrată prin tranziția ontică suferită de Mira odată cu zidirea ei, întrucât are loc o preschimbare fundamentală de condiție a făpturii care își pierde trupul de carne pentru unul de piatră: „«Însuflețirea» unei clădiri [a se citi cu accepțiunea de *lume*] prin jertfirea unei ființe presupune, însă, trecerea sufletului acelei ființe din corpul său de carne în corpul de piatră al clădirii” (Eliade, 1992, p. 111).

Revenind la studiul Eliade, *Arta de a muri*, putem vedea în moartea sacrificială a Mirei ceea ce ar putea constitui un adevărat *symbolism al morții inițiatice*. Mister ultim al existenței, revelat în chip tragic prin jertfirea Mirei, evenimentul thanatic din drama lui Blaga vine în întâmpinarea ideii că „(...) fiecare aventură inițiatcă de acest tip se termină întotdeauna prin a crea ceva, prin a fonda ceva, o lume sau un mod de a fi.” (Eliade, 1993, p. 243). În actul I, îl surprindem pe Manole identificând-o pe Mira cu un principiu cosmic, replica personajului masculin conținând, în chip inconștient, o dimensiune fatidică în legătură cu moartea soției sale, motiv pentru care funcționează în spiritul unei puneri simbolice în abis:

Frică, Mira. Frică de drumul pe care mă găsesc. Că nu știu unde sunt și unde mă duce. Și nu știu dacă suie sau coboară. Și nu știu dacă m-apropiu sau mă îndepărtez. Ce bine că ești aici! *Tu început și sfârșit, tu totul.* (Blaga, 2008, p. 154).

Nu doar în timpul vieții, ci chiar și după moarte, Mira continuă să lumineze întreaga existență prin puritatea sa angelică:

Lasă-mă, Mira. Lasă-mă. Ce vrei? Nu, nu! Voi ridica iarăși brațele! Voi îndârji înălțimile! Blestemat să fie – blestemat! *Mira, tu ești lumina omului!* Nu, nu! Mira – de ce? Umilit de fiecare piatră, care știe cum trebuie în lume să stea, umilit de fiecare copac care-și înalță menirea, fără de tine m-aș... (Blaga, 2008, p. 156).

Sub imperiul luminii candidе simbolizate prin personajul feminin va începe și ultima încercare de înălțare a bisericii: „Zidari, ați auzit? Încruntarea s-a sfârșit. *De acum începe partea luminei.* Închipuiți-vă copiii, cu treizeci de ani înapoi, închipuiți-vă în trecut, când clădeți biserici din nisip! Luați unele, pregătiți țărâna și tot ce e de pregătit!” (Blaga, 2008, p. 205). Amintind de lumina genezică, este de la sine înțeles că de data aceasta, prin Mira, biserica va putea fi înălțată și, totodată, *însuflețită*.

Prin funcționalitatea sa regeneratoare și reintegratoare, moartea aruncă asupra Mirei o lumină mitică, mișcare prin intermediul căreia se demască o variațiune a eternului feminin și un chip al Marii Zeițe, văzută ca *mutter erde*, principiu al teluricului, al contopirii mistice cu organicul existenței. Nu doar scena zidirii, ci și aceea a dansului pe spatele lui Găman învederează această teză interpretativă asupra Mirei văzută ca *zeiță a pământului*. Pe lângă candoarea, inocența și spiritul ludic – cu alte cuvinte, natura angelică a Mirei –, putem intui în construcția personajului feminin și o dimensiune demonică, rezultată prin dramatizarea unei predilecții spre un dionisism stihial care grăbește, în fapt, și

consumarea energiei daimonice în care este învăluită ființa inconștientă a lui Manole. Unul dintre criticii dramei lui Blaga, care și-a centrat atenția asupra implicațiilor simbolice ale jocului Mirei pe spatele lui Găman, este Dan C. Mihăilescu: pentru acesta, scena dansului amintește, în mod absolut, de „un joc de exorcizare a pământului, ipostaziat în urieșenia însonnurată a lui Găman, jocul eliberator de energii și ritualic-homeopat” (Mihăilescu, 1984, p. 99). Prăbușită în extazul ritualic al dansului, Mira rostește: „Scutură-te, Gămane, voinicește ca zmeii tărâmului celuilalt, încă o dată – așa – scutură-te! Tu ești pământul marele, eu sunt biserica – jucăria puterilor!” (Blaga, 2008, p. 158). Adresându-i-se lui Găman în această scenă, Mira reiterează, în fapt, arhetipul Marii Zeițe, porunca dată bătrânului zmeu de a se scutura nefiind altceva decât o replică simbolică a poruncii date pământului de Zeiță pentru a se trezi la viață din adâncuri.

Simina și Iovanca – de la femeia-înger la femeia-demon

Spre deosebire de personajul feminin din drama blagiană, la Valeriu Anania, femeia tinde să întruchipeze, într-o mare măsură, cealaltă serie a feminității teoretizată de Sultana Craia, și anume *seria nefastă*, constituită în jurul *femeii-demon*, mereu „carnală, senzuală, întunecată; promițătoare de senzații extreme, de un erotism fascinant” (Craia, 1999, pp. 132-133). Bineînțeles, ideea este atașată în mod exclusiv figurii Iovancăi, cea care ajunge să concretizeze atracția erosului demonic pentru Safirin și a cărei întregă alcătuire identitară trimite la *femeia vampă*, parte din acea categorie a „frumoaselor aristocrate sau burgheze la care aspiră bărbații frustrați, femeile elegante și îndepărtate, orgolioase și distante, pe care nu le poți obține decât cu prețul vieții” (Craia, 1999, pp. 132-133).

Influența nefastă a femeii-demon nu se răsfrânge numai asupra bărbatului, ci, după cum vom putea observa, și asupra altor femei, aspect pe care îl putem asocia cu modul în care Iovanca va reuși să trezească în Simina sentimentul de revoltă împotriva înălțării mănăstirii.

Cuplul Simina – Iovanca poate fi interpretat și prin raportare la clasificarea propusă de Elena Zaharia-Filipaș în *Studii de literatură feminină*, pentru care antiteza dintre *femeia-înger* și *femeia-demon* este transfigurată în opoziția fundamentală dintre *femeia tradițională* și *femeia mondenă*. În acest sens, devine clar că Simina este cea care reiterează, mai ales la început, prototipul *femeii tradiționale*, „dependentă total de bărbat, casnică, gospodină, mamă” (Zaharia-Filipaș, 2004, pp. 157-158), în timp ce Iovanca, fără urmă de îndoială, este expresia *femeii mondene*, „dependentă material de bărbat, dar nesupusă spiritual, frumoasă, cochetă, frivolă, doamnă de lume, fără vocația maternității” (Zaharia-Filipaș, 2004, pp. 157-158): „Iovanca, știi, în țara ei sârbească/ Trei soți avu, iar Calapăr-jupânul/ E-al patrulea. Se spune că la sânul/ Mândreții ei căzură mulți boieri,/ Bogați și tineri, mistuind averi/ Și nume și vieți.../ Și-acum o nadă/ Întinde...” (Anania, 1968, p. 36).

Totodată, o altă grilă de interpretare mișos-simbolică, interesantă în viziunea noastră, este aceea centrată în jurul personajului feminin ca variațiune a zeiței Lunii, punctul de sprijin al acestui demers interpretativ fiind studiul lui Mary Esther Harding, *Misterele femeii: simboluri și ritualuri de inițiere de-a lungul timpului*. Ideea acestei asocieri pornește de la una dintre afirmațiile autoarei cu referire la puterea instinctului feminin de a se manifesta în spiritul unei emersiuni demonice a inconștientului, unul dintre cele mai relevante simboluri ale unei astfel de feminități periculoase fiind *sirena*:

O femeie de acest fel este, de fapt, simbolizată foarte bine de sirena, a cărei coadă de pește rece este realitatea întunecată și sinistră, care se ascunde în spatele naivității reprezentate de preocuparea ei constantă pentru aspectul fizic (Harding, 2022, p. 151).

În textul lui Anania, sirena este umanizată, însă numai *trupesc*, prin lipsa cozii, perindându-se obsedant prin spațiul viitoarei mănăstiri de la Curtea de Argeș sub chipul frumoasei Iovanca, nepoata lui Vodă și a Miliței, ctitoră a sfântului locaș: „Părinte,/ Roagă-te pentru zidirea ctitoriei mele sfinte,/ Roagă-te să fiu într-însa chip de faptă cuvioasă/ Și să ard în frumusețea din pronaos!” (Anania, 1968, p. 32). Cu o abilitate demonică de a-i face pe bărbați să se îndrăgostească de ea, străbătută nu de fiorul iubirii, ci de acela al luării în posesie, Iovanca simbolizează dimensiunea distructivă a principiului feminin. Dorința imortalizării propriului chip în pronaosul mănăstirii este echivalentă cu atingerea unei stări de *hybris*, femeia dorind să detroneze, în acest mod, rolul Dumnezeului creștin cărui ar trebui, prin tradiție, să îi fie dedicat lăcașul sfânt: „În jindul meu,/ Năzuind să nărui sfântul, vreau să-l frâng pe Dumnezeu!” (Anania, 1968, p. 120). Harding afirmă că aceasta este întocmai trăsătura definitorie a femeii ca variațiune arhetipală a zeiței Lunii:

(...) ea joacă un rol propriu, trăsăturile ei nu le copiază pe cele ale vreunui zeu. Este străveche și eternă, Mama Zeului. Zeul care îi este asociat este fiul ei, pe care îl precedă în mod necesar. (...) Își poartă caracterul divin de una singură. (Harding, 2022, p. 156).

Și totuși, ne putem pune următoarea întrebare: de ce tocmai asocierea cu zeița Lunii? Printr-o imagine

plastică definită de o pronunțată expresivitate simbolică, autoarea studiului explică perspectiva mitică centrată asupra identificării femeii cu astrul selenar prin evocarea trăsăturilor *semilunii*:

(...) restul discului lunar este întunecat și, prin urmare, nu poate fi văzut. (...) Acest lucru ar putea fi interpretat ca și cum partea întunecată a naturii lunare a femeii ar trebui să rămână mereu ascunsă. *Nu doar că este întunecată prin natura ei, dar nu ar trebui nici să fie la vedere.* (Harding, 2022, p. 152).

În poemul dramatic al lui Anania, partea întunecată a femeii nu rămâne ascunsă, revărsându-se în chip demonic asupra celor care o înconjoară sub forma unei fascinații halucinante, obsedante, ce degenerază într-o ispită a trușcului. Astfel, îl vedem pe Safirin adresându-i-se Iovancăi:

Doamnă, fugi, fugi de cel rău/ Și zidește-ți
mănăstirea!... Mântuie-te cât e vreme!/ N-
asculta cum urlă iadul prin făptura ta, cum
geme/ Prin făptura mea cereasca-mpărăție!...
Arzi pe rug/ Și durează-ți ctitoria!... Acum știi,
știi de ce fug! (Anania, 1968, p. 101).

O perspectivă similară asupra Iovancăi, din punctul de vedere al naturii feminine distrugătoare, poate fi regăsită și la Adrian Bărbieru: „Într-un registru metafizic, femeia poartă înscris în ADN-ul ei datele Evei înainte ca aceasta să se transforme în ispită pentru Adam în Paradis, la care poate ajunge din nou numai prin jertfa totală, prin anularea trupului dorințelor sale.” (Bărbieru, 2023, p. 100). În mod cert, în acest punct devine relevantă simbolistica purificării spirituale a bărbatului prin exorcizarea artistică

a femeii, căci, așa cum am putut observa, singura cale pentru Safirin de a scăpa de sub demonia erosului este uciderea simbolică a Iovancăi în pronaosul mănăstirii: „Știi că ea/ Va fi-n pronaos ctitoră pe zid./ Acolo am s-o scriu și-am s-o ucid.” (Anania, 1968, p. 37)

Un alt aspect care punctează natura demonico-selenară a Iovancăi, raportându-ne în continuare la studiul lui Mary Esther Harding, este finalitatea pozitivă a inițierii bărbatului în tainele ascunse și apocaliptice ale Lunii. Astfel, cel tulburat de partea întunecată a lunii, replică simbolică a tulburării erotice pe care o suferă Safirin sub influența vampirică a Iovancăi, suferă, de fapt, un ritual de inițiere inconștientă, la finalul căruia își va redobândi demnitatea și echilibrul spiritual, desăvârșindu-se atât ca om, cât și sub ipostaza de *creator*: „Este și zeița tulburărilor și a activității creatoare, care se desfășoară în lumea interioară. Ea este răspunzătoare pentru stările de nebunie și, din perspectivă pozitivă, este dătătoare de viziune.” (Harding, 2022, p. 143). Așa cum se întâmplă și cu Safirin, care își împlinește chemarea artistică sub semnul tragic al pulsionilor erotice, bărbatul inițiat în templul Lunii dobândește o nouă identitate spirituală, cu mențiunea că „această nouă stare însă nu vine de la Logos, scriperea minții, sau de la intelect, ci din *inconștient*” (Harding, 2022, p. 272).

După cum am precizat și în partea de început a acestui subcapitol, influența negativă a femeii-demon se răsfrânge atât asupra lui Safirin, cât și asupra Siminei. În această ipostază, Iovanca reușește să întunece gândirea și trăirile interioare ale Siminei, pe care o face să se răzvrătească împotriva mănăstirii. Asemenea unei prezențe mefistofelice, Iovanca îi inoculează Siminei sentimentul adversității metafizice, jucându-se cu mintea tinerei soții:

Ce-i altar și ce-i femeie/ În gândirea lui? Ce-i număr socotit în zid și ce e/ Duh de dragoste la pândă?... Tu, femeie, spune-mi cin' te-a/ Rânduie să fii iubită nu cu inima, cu mintea,/ Înțelegi? Cu mintea! (Anania, 1968, p. 118).

Drept răspuns, ia naștere un luciferism erotic prin care Simina, asemenea, Iovancăi, va urmări dărâmarea altarului: „Și eu. Ca tine, urmăresc un gând barbar./ Un altar te lupți să birui, lupt să birui un altar./ Templu-n trup și templu-n piatră deopotrivă ne înfruntă/ Și ne vor îngenuncheate.” (Anania, 1968, p. 119). Cu alte cuvinte, *lumina feminității angelice* care învăluia ființa Mirei din drama lui Bлага este răsturnată și transformată în *întunericul feminității demonice* care acaparează ființa Iovancăi și, sub influența acesteia, și pe cea a Siminei. În viziunea lui Manole, intuiția feminității demonice este plasticizată sub forma credinței arhaice în *femeile strigoi* care nu îngăduie actul creației:

Hei, meșteri mari, zidari, pietrari, știți voi/ Ce știu demult femeile strigoi?/ Că-n timp ce ele visul ni-l adapă,/ Mândrețea lor în visul nos' se-ngroapă,/ Și nu ne iartă, meșteri mari, nu iartă.../ În zidul dărâmat, în bolta spartă,/ E semnul crunt al răzbunării lor. (Anania, 1968, p. 143).

Cuprinsă de suferință și revoltată împotriva creației mult visate de Manole, Simina apare, într-adevăr, ca o concretizare a principiului feminin distructiv, contribuind la prăbușirea zidurilor proaspăt înălțate: „Frumoasă ești, dar nu mi-l iei! Ai vrea/ Să mi-l răpești, crezând că viața mea/ Nu-i mai de preț ca piatra măiestrită/ Știu că mi-l vrei, că-l ceri, ca o ispită/A cerului boltit pe veșnicii.” (Anania, 1968, p. 123).

Concluzii

În final, urmărind conturarea personajelor feminine din perspectiva opoziției simbolice *înger – demon*, am putut ilustra diferența fundamentală dintre cele două texte dramatice atunci când vine vorba de eroinele mitice ale acestora. La Blaga, Mira rămâne, fără urmă de îndoială, o variațiune arhetipală, cu adevărat exemplară, a *eternului feminin*, a femeii care provoacă transformarea spațiului dintr-unul profan într-unul sacru și care, totodată, aduce mântuirea bărbatului, a creatorului aflat sub demonia extatică a categoriilor abisale. De asemenea, am putut intui în personajul Mirei una dintre infinitele ipostaze ale Marii Zeițe, *magna mater*, mai ales din perspectiva simbolisticii stihialului și a morții ca experiență inițiativă, reintegratoare. În sens opus, la Anania, personajul feminin își pierde această valență simbolică angelică, luminoasă, devenind un demon, o variațiune a instinctului feminin ca formă de manifestare a puterii distrugătoare a Lunii. Definită prin partea sa întunecată, femeia este, într-o mare măsură, o piedică în calea înălțării spirituale a bărbatului, amintind de sirenele care tulbură și răstoarnă armonia principiului masculin în haos.

Referințe:

Anania, V. (1968). *Meșterul Manole. Cinci acte în versuri* [Master Manole. Five acts in verses]. București: Editura Pentru Literatură.

Blaga, L. (2008). *Meșterul Manole. Teatru* [Master Manole. Theater]. București: Editura AGORA.

REALISMUL MAGIC ÎN LITERATURĂ

Bărbieru, A. (2023). *Valeriu Anania. Studiu monografic* [Valeriu Anania. Monographic study]. București: Editura Pro Universitaria.

Craia, S. (1999). *Îngeri, demoni și muieri. O istorie a personajului feminin în literatura română* [Angels, demons and women. A history of the female character in Romanian literature]. București: Editura Univers Enciclopedic.

Cubleșan, C. (2005). *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* [The dictionary of characters from Lucian Blaga's theater]. Cluj Napoca: Editura Dacia.

Eliade, M. (1992). *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie* [Master Manole. Ethnology and mithology studies]. Iași: Editura Junimea.

Eliade, M. (1993). *Arta de a muri* [The art of dying]. Iași: Editura Moldova.

Harding, M. E. (2022). *Misterele femeii: Simboluri și ritualuri de inițiere de-a lungul timpurilor* [Woman's Mysteries: Ancient and Modern] (trad. George Arion). București: Editura Herald (lucrare originală publicată în 1971)

Mihăilescu, D. C. (1984). *Dramaturgia lui Lucian Blaga* [Lucian Blaga's dramaturgy]. Cluj Napoca: Editura Dacia.

Petraș, I. (2006). *Despre feminitate, moarte și alte eternități* [About femininity, death and other eternities]. București: Editura Ideea Europeană.

Todoran, E. (1985). *Lucian Blaga: Mitul dramatic* [Lucian Blaga: the dramatic myth]. Timișoara: Editura Facla.

Zaharia-Filipaș, E. (2004). *Studii de literatură feminină* [Women's literature studies]. București: Editura Paidea.

~~~~~  
**Raluca-Denisa NICOARĂ** graduated from the Faculty of Letters at *Babes-Bolyai* University in Cluj-Napoca in 2022, with a major in Romanian Language and Literature. In 2024, she completed a master's degree in *Romanian Literature and Culture in the European Context* at the Faculty of History, Letters, and Educational Sciences at *1 December 1918* University of Alba Iulia. She is currently a substitute teacher at *Aurel Vlaicu* National College in Orăștie, where she teaches Romanian Language and Literature. She is also a co-author of a textbook titled *Dramaturgi ai secolului XX: Manual universitar pentru seminar* [20th Century Playwrights. University Seminar Textbook], published in 2024 under the supervision of Lecturer Dr. Lucian Bâgiu.





## ***Cronici***



# THE WOMEN WHO LIVE IN CĂTĂLINA FLORINA FLORESCU'S *CORP DE TEATRU ÎN CINCI ROCHII STRĂLUCITOARE* (THEATER BODY IN FIVE SHINING GOWNS)<sup>1</sup>

**Diana Alexandra AVRAM (ȘANDRU)**

*1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia

E-mail: [diana-alexandra.avram@uab.ro](mailto:diana-alexandra.avram@uab.ro)

## **Abstract:**

*Cătălina Florina Florescu, a Romanian scholar and professor at Pace University in New York, publishes her second volume of plays in Romanian in 2024, further establishing her presence as a diasporic writer in her native country. Continuously engaged with how the major themes of humanity and literature are reflected in Romanian society, Cătălina Florescu persists in writing in her mother tongue and seeking connections with the Romanian audience beyond geographical boundaries. Corp de Teatru (În Cinci Rochii Strălucitoare) [Theatre Body (In five shining gowns)] is yet another significant addition to the contemporary Romanian theatrical scene, featuring plays that have been nominated for and awarded in the field.*

**Keywords:** Cătălina Florina Florescu; Romanian contemporary dramaturgy; Romanian female playwrights; diaspora.

---

<sup>1</sup> Article History: Received: 10.08.2024. Revised: 14.10.2024. Accepted: 15.10.2024. Published: 15.11.2024. Distributed under the terms and conditions of the [Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Citation: AVRAM (ȘANDRU), D.A. (2024). THE WOMEN WHO LIVE IN HER TEXTS. *Incursiuni în imaginar* 15. *Magical Realism in Literature*. Vol. 15. Nr. 2., pp. 301-305, <https://doi.org/10.29302/InImag.2024.15.2.12>

No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

Cătălina Florina Florescu graduated from the Faculty of Letters (Romanian and English-American Studies) at the University of Bucharest. She left Romania at 23 and holds both a master's and a PhD from Purdue University in the United States—her doctoral specialisation in comparative literature, focusing on humanistic medicine. After 25 years in the USA, she writes in Romanian and English. She is currently a Professor at Pace University.

In the author's preface to the volume *Corp de teatru (în cinci rochii strălucitoare)/ Theatre Body (In Five Shining Gowns)*, Cătălina Florina Florescu confesses that she had questions about her relation to the Romanian language after leaving Romania and using English more in her social and professional life until she discovered that the language changes with her, is enriched with new forms and will never disappear: "I confirmed to myself that a native tongue travels with, inside me and in what I leave after me, and this calmed my anxiousness". (Florescu, 2024, p.7)

The second volume of Romanian theatre by Cătălina Florescu draws thematically from the space to which it is intended, yet its message, beyond geographical conditioning, remains universal. The women who live in her texts can be imagined typologically in any space. However, the play on words, sometimes every day and sometimes not, ties them to the Romanian context, proving that the author has distanced herself from Romania only in her day-to-day life while refusing to ignore the problems and mentalities of different social environments in her homeland. This is also evident in her careful suggestions and multimedia directions offered to directors, paying particular attention to the embodiment of her plays beyond the text.

The meanings of the words and expressions manage to explore a socially stratified universe linguistically, only in appearance, highlighting the necessity of communication as individual or group healing. Whether referring to communication between ages, genders, or teacher-student relationships, the author relies on the therapeutic value of words for the audience (reader or viewer), who will undoubtedly find themselves in one of the situations in the plays. Furthermore, Cătălina Florescu once again expresses her affinity for humanistic medicine through how she constructs theatre. Traumas are not healed without being brought to light, without being “(well) spoken,” and the body of theatre imagined in this volume wears shining garments precisely through the verbal illumination of all kinds of traumas. The voice of Professor Cătălina Florescu resonates through her approach to formal education and her suggestion not to equalise students' individuality into an amorphous mass, disregarding the story behind each one and denying the story within each.

*Corp de teatru (în cinci rochii strălucitoare)/ Theatre Body (In Five Shining Gowns)* includes five plays. The first play, *Femeia care tot uita să se nască/ The Woman Who Was Forgetting to Be Born*, was a finalist in the contest for the Play of the Year, 2019, organised by UNITER and won in 2021 in the project Theatre, benefitting of a dramatic lecture at the National Theatre of Iași, in the International Festival of Literature and Translation Iași. The second play, *Am aflat...azi/ I've found today*, won second place in the Comedy Contest organised by the Comedy Theatre of Bucharest in 2019 and was part of the winning project in the national financing program, the Administration of National Cultural Fund. It was also staged following cooperation between Asociația “Georgina Rusu”, the amateur theatre company of The National College for Arts “Regina Maria” and the Educational Multifunctional Centre for Youth “Jean

Constantin”, Constanța. The third play, *Vecinele/ The Neighbours*, is set in the postcommunist working-class residence areas during the Great Union centenary, celebrating the national state. The fourth place, *O poveste fără sfârșit/ A never-ending story*, is dedicated to the writer's father, who died in 2005 on Christmas Eve; he is the one who convinced Cătălina Florescu that men who love their families are not a myth. (Florescu, 2024, p. 196). The last play in the volume, *Ultima bacantă/ The Last Bacchante*, is “dedicated to the Goddess of Comedy, Thalia, in the hope that women's writing is as complex and intense as a laugh that begins on a Monday and ends on a Sunday, on a day of celebration”. (Florescu, 2024, p. 257)

Cătălina Florescu's plays have universal underlying themes, which, despite her physical distance from Romania for such a long time, perfectly represent contemporary Romanian society and its daily struggles, especially regarding women's condition and life. All the plays in the volume may be a treasure for the Romanian companies if they direct their attention toward contemporary national playwrights in the country and diaspora. Dramatical lectures may be a beginning, but the audience also needs to connect to authentic experiences, question societal standards and biases, and find answers for change.

### References:

Florescu, C.F. (2024). *Corp de teatru (În cinci rochii strălucitoare)* [Theatre Body (In Five Shining Gowns)]. București: EIKON

Florescu, C. (2023, November 11). *Editorial. Lecțiile din teatru care nu sunt în manuale, dar ar trebui. De la jocurile de rol cu păpuși în copilăria comunistă, la teatrul vindecător din cărți și de pe scenă* [Editorial. The lessons in theater that are not in

textbooks, but should be. From puppet role-playing in communist childhood to healing theater in books and on stage]. Școala 9. Retrieved June 2, 2024, from <https://scoala9.ro/editorial-lectiile-din-teatru-care-nu-sunt-in-manuale-dar-ar-trebuie-de-la/1807>

Redacția News.ro (2024, June 17). *Volumul "Corp de teatru", de Cătălina Florescu, lansat la Muzeul Literaturii ca parte a unei campanii de luptă împotriva cancerului la sân* ["Theatre Body", by Cătălina Florescu, launched at the Museum of Literature as part of a campaign against breast cancer]. Retrieved June 2, 2024, from News.ro. <https://www.news.ro/cultura-media/volumul-corp-de-teatru-de-catalina-florescu-lansat-la-muzeul-literaturii-ca-parte-a-unei-campanii-de-lupta-impotriva-cancerului-la-san-1922402817282024061221632394>

Muzeul Național al Literaturii Române (2024, June 19). *Lansare de carte/ Corp de teatru, de Cătălina Florina Florescu* [Book launch/ Theatre Body, by Cătălina Florina Florescu] [Video]. YouTube. Retrieved June 2, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=cuJpa47ihc>

~~~~~  
Diana Alexandra AVRAM (ȘANDRU) is a Ph.D. student in the Doctoral School of Philology at *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia. She currently works on her doctoral thesis titled: *A World of Words: Dystopian Power Through Language*. She teaches English Language and Romanian as Foreign Language seminars at the Faculty of History, Letters and Educational Sciences. She holds a BA in Romanian and English Language and Literature and an MA in English Language, Literature and Culture in the European Context obtained at the *1 Decembrie 1918* University of Alba Iulia. Her research interests are paremiology, translation studies, discourse analysis, literature, and English teaching in an intercultural context.