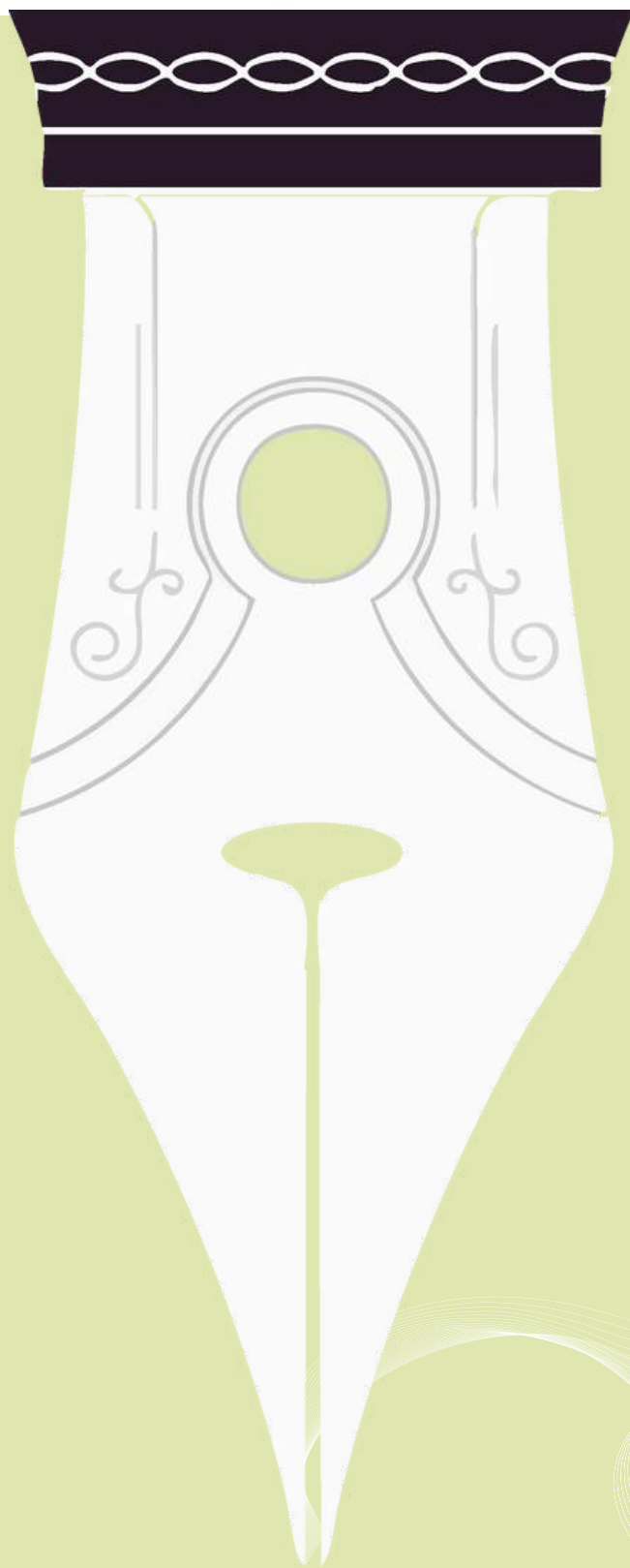


# literacum

Revista Centrului studențesc de cercetare LITERACUM



# literacum

## Colectivul de redacție

### Redactori:

Asist. dr. Irina Dincă

Asist. drd. Mihaela-Oana Gogoșeanu

Lect. dr. Roxana Rogobete

---

### Corectură:

Asist. dr. Irina Dincă

Asist. drd. Mihaela-Oana Gogoșeanu

Lect. dr. Roxana Rogobete

---

### Tehnoredactare și grafică:

Lect. dr. Roxana Rogobete

---

### Contact

✉ [literacum@gmail.com](mailto:literacum@gmail.com)

🌐 [www.literacum.ro](http://www.literacum.ro)

📘 [www.facebook.com/literacum](https://www.facebook.com/literacum)

📷 <https://www.instagram.com/literacum>

ISSN 2360 - 3194

ISSN-L 2360 - 3194

---

Photo by [Héctor J. Rivas](#) on [Unsplash](#)



# CUPRINS

<b>Cuvânt de întâmpinare</b>	5
<b>Ateliere-dezbateri: perspective și rezonanțe</b>	7
Georgiana Larisa Marcu, <i>Singularitatea momentului și ciclicitatea existenței în</i> <b>Străveacul și alte vremi</b>	8
Teodora Dogaru, Roberta Erdei, <i>Femininul cathartic</i>	18
Alexandra-Andrada Nemeș, Amalia-Marinela Secoșan, <i>Iubirea interzisă în lumile lui Nabokov și Márquez</i>	27
<b>Philologica Miscellanea</b>	36
Arintina Maria Bobiț, <i>„Niponizarea vestului”. Legământul încălcat – un caleidoscop</i> <i>literar al erei Meiji</i>	37
Amalia Bodac, <i>Recuperarea memoriei Holocaustului în literatura română actuală</i>	42
Claudia Lolescu, <i>De la delicii turcești la dezastru: Apunake</i>	50
Alexia Podină, <i>Ficționalizarea memoriei traumatice în Leagănul respirației</i>	56
Stelian Popescu, <i>Disidența interioară în comunism. I.D. Sîrbu</i>	61
Amalia-Nicole Roman, <i>Perspective asupra spațiului sacru în poezia latină: studii de caz</i>	63
Dariana Sârca, <i>Rinocerul tușește: omul ca animal absurd în tradiția teatrală</i> <i>transatlantică</i>	78
Patricia Sîrbu, <i>Despre literatură, online: vlogul ca metatext</i>	85



# CUPRINS

<b>Jurnal de Literacum</b>	95
Ana-Daria Fîc, <i>Eminescu, altfel</i>	96
Teofana Şimonca-Opriţa, <i>Colocviul de la Sibiu: un exerciţiu de luciditate</i>	98
Stelian Popescu, <i>Bucharest Student Letters Colloquia 2025</i>	100
Andra-Emilia Cătană, <i>Lucian Blaga la Viena. O redescoperire transculturală prin lectură</i>	102
Iuliana Ţerescu, <i>Realitatea care doare şi ficţiunea care vindecă: Festivalul Internaţional de Literatură de la Timişoara (FILTM)</i>	104
Tania Licareţ, <i>România în dialog: limba şi cultura română ca spaţiu de convergenţă europeană</i>	108





Drumul *Literacum* continuă în anul universitar 2025-2026 cu un număr triplu (13-14-15), menit să ducă mai departe efortul de a păstra constantă cercetarea riguroasă în rândul studenților de la Facultatea de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara. Spațiu de formare și afirmare pentru tinerii cercetători în domeniul studiilor literare, *Literacum* este un „loc” al negocierii semnificațiilor, în care curiozitatea intelectuală și rigoarea științifică se întâlnesc firesc, așa cum firească și necesară este această continuitate și dinamică marcată de apariția ultimului volum.

Numărul 13-14-15 al revistei vine să recupereze o absență editorială de trei ani—care, credem noi, poartă amprenta unui travaliu auctorial atent articulat. Publicația vine și în întâmpinarea unei ediții aniversare a colocviului, care sperăm să fie la fel de rodnică pentru revistă, precum au fost cele nouă ediții anterioare pentru comunitatea academică studentească, prin crearea unui ethos local ce este caracterizat mai degrabă de un echilibru—lucrările se așază între materialisme puțin decantate și textocentrism.

Spiritul analitic ce definește acest centru universitar rămâne constant și vizibil în paginile de față. Nu importul teoretic, ci analiza atentă, exercițiul de interpretare definesc demersurile reunite aici sub cupola unei discreții intelectuale. Articolele incluse arată nu numai moduri de a citi textele, ci și lumea, feluri de a înțelege cum literatura continuă să pună întrebări și să ofere repere.

O primă secțiune a numărului triplu este rezultatul unor ateliere-dezbateri dinamice și actuale. Deși nu întreaga efervescență a întâlnirilor fizice este reflectată în rândurile respective, se observă interesul studenților îndreptat atât spre autori români, cât și spre repere ale literaturii comparate. Georgiana

Larisa Marcu alege o autoare actuală, Olga Tokarczuk, și discută forme ale temporalității în romanul *Străveacul și alte vremi*. Teodora Dogaru și Roberta Erdei revizitează un text camilpetrescian ultra-stereotipizat de canonul școlar, dar privindu-l prin grilă jungiană și analizând reflexiile unor oglinzi binomiale: feminin-masculin. Alexandra-Andrada Nemeș și Amalia-Marinela Secoșan aleg un demers comparatist și pun față în față două romane ce tratează forme controversate ale eroticului, argumentând modul în care discursivizarea particulară a autorilor șterge obscenitatea și vulgaritatea.

O a doua secțiune a revistei cuprinde studii diverse semnate de studenții timișoreni—ea reunește o paletă largă de interese și arată vitalitatea cercetării acestor tineri filologi. Câteva dintre ele reprezintă formele definitive ale unor comunicări valoroase prezentate la diferite colocvii naționale studentești. Acestea tratează teme de literatură comparată (o discuție despre transferuri literare pe linia F.M. Dostoievski—Shimazaki Tōson realizează Arintina Maria Bobiț, într-un articol axat pe Japonia erei Meiji), literatură română postbelică (Stelian Popescu se ocupă de cazul complex al lui I.D. Sîrbu într-o minuțioasă lectură contextualizantă ce descrie raporturile autorului cu realitățile comuniste, „literatura de sertar” și resemantizările postcomuniste) sau literatură română contemporană (Amalia Bodac discută despre „postmemorie”, „memorie prostetică” și recuperarea istoriei Holocaustului în contextul scrierilor lui Cătălin Mihuleac, *America de peste pogrom și Deborah*).

O parte dintre articole dezvăluie o dinamică tot mai solidă a peisajului de cercetare universitară, reflectând interesul pentru recontextualizarea fenomenelor



literare și culturale. Alexia Podină face o lectură sensibilă a romanului *Leagănul respirației*, de Herta Müller. Amalia Roman analizează câteva reprezentări ale spațiului în poezia latină, trecând, de pildă, prin Ovidius și Vergilius. Dariana Sârca alege un subiect extrem de actual, fără a-l politiza excesiv: rinocerizarea. Printr-o paralelă între *Rinocerii* lui Eugen Ionescu și *Povestea de la grădina zoologică*, piesa lui Edward Albee, autoarea abordează semantizările condiției umane așezate sub semnul absurdului.

Două articole din acest număr sunt variante comprimate, extrase din lucrări mai ample de cercetare. Claudia Lolescu selectează cazul lui Grigore Cugler pentru a analiza textul *Apunake* din perspectiva construirii unor utopii/distopii în literatura de avangardă. Patricia Sîrbu-Vlădescu abordează vlogurile educaționale axate pe texte canonice din programa de limba și literatura română pentru bacalaureat, analizând clișee discursive și realizând o sumară prezentare a vlogului ca formă de informare culturală.

Ultima secțiune a revistei conține „jurnale” de evenimente la care studenții au luat parte—colocvii studențești sau schimburi academice. Luna mai a anului 2025 a fost cât se poate de activă: Daria Fîc devine „reporterul de teren” de la Colocviul Național Studențesc „Mihai Eminescu”, desfășurat la Iași; Teofana Șimonca-Oprița evidențiază fertilitatea și noutatea Colocviului Național Studențesc „Literatura română ca literatură mondială”, desfășurat la Sibiu, iar Stelian Popescu face o scurtă analiză a BucharEst Student (BEST) Letters Colloquia. Andra-Emilia Cătană relatează despre activitățile proiectului Wi-Ti din iunie 2025 (un scurt schimb de experiență la Institutul de Romanistică al Universității din Viena); Iuliana Țerescu realizează o amplă cronică a Festivalului Internațional de

Literatură de la Timișoara, „La Est de Vest. La Vest de Est” (16-18 octombrie 2025); Tania Licareț prezintă programul de pilotaj desfășurat la Universitatea Jagiellonă din Cracovia (22-28 octombrie 2025).

Periplul „mondial” prin intermediul subiectelor diverse este cel prin care revista își reafirmă vocația de spațiu al dialogului—între generații și direcții de cercetare, între lumi posibile—lumi discursive. *Literacum* se situează dincolo de funcționalizări ideologice ale literaturii—nu își propune, în același timp, dezvoltarea unui „ecosistem intelectual” care să genereze un framework rigid al materialismelor, ci preferă conturarea unei rețele de analiză în care fiecare nod să-și dezvolte distinct și liber „sistemul operațional”.

Finalul lui 2025 aduce, poate, o reșezare a ritmurilor, în așteptările coordonatorilor ca noi studenți să fie implicați în activitățile *Literacum* din viitor.

Volumul actual stă și sub semnul unei triple dedicări — studenților contributory care și-au dorit mai mult decât un parcurs educațional plat, pentru care performanța și dedicarea au devenit repere personale; profesorilor, fie mai experimentați, fie la început de drum, care au fost, sunt sau vor fi aproape de studenți în procesul lor de formare intelectuală și umană; și, nu în ultimul rând, viitorilor contributory, celor care vor continua acest dialog între promoții, prin curiozitate, rigoare și pasiune pentru lectură, pentru ca LIFT să-și contureze o dimensiune socio-epistemică a practicii discursului critic: „Denique quod longo venit impete, sumere debet mobilitatem etiam atque etiam, quae crescit eundo et validas auget viris et roborat ictum” (Lucretius, *De rerum natura*, VI).

**Roxana ROGOBETE**

# literacum

Ateliere-dezbateri: perspective și rezonanțe

The poster features a dark blue background with a large, stylized silhouette of a human head and shoulders. The silhouette is composed of various puzzle pieces, some of which are missing, creating a fragmented appearance. A prominent white eye is visible within the puzzle pieces. The text is arranged in a clean, modern font, with some elements in white and others in a lighter blue. The overall aesthetic is intellectual and artistic, reflecting the theme of perspectives and resonance.

**NT**  
**FLIFT** FACULTATEA DE LITERE,  
ISTORIE, FILOSOFIE  
ȘI TEOLOGIE

literacum

Tania Licareț -  
*Lupul de stepă sau blestemul dualității*

Larisa Marcu -  
Singularitatea momentului  
și ciclicitatea existenței în *Străveacul și alte vremi*

26 nov.  
2024

Sala 204  
Ora 19:40

Coordonare: Oana Gogoșeanu

Afiș realizat de: Elena Farcaș

## Singularitatea momentului și ciclicitatea existenței în *Străveacul și alte vremi*

Georgiana Larisa MARCU

„Au fost distruse orașe, iar bunurile locuitorilor zac pe străzi. Oamenii fug de spaima gloanțelor. Fratele își caută fratele.” (Tokarczuk 2023, 10). Mărturia, scrisă negru pe alb, a memoriei colective poloneze este redată de către scriitoarea contemporană Olga Tokarczuk, prin romanul său de succes *Străveacul și alte vremi*. Laureată a Premiului Nobel pentru Literatură, ea rămâne în continuare o voce marcantă a literaturii Europei Centrale, prin reconstrucția narativă a Poloniei devastator impactate de-a lungul celor două războaie mondiale, urmate de instaurarea regimului comunist. Pe fundalul acestor imagini tulburătoare, ce se revelează sub forma unei răni care încă respiră, scriitoarea proiectează atât criza colectivă a comunității satului *Prawiek 'Străveac'*, cât și drama individuală a omului, al cărui ritm este frânt de aspirațiile hegemonice ale națiunilor, în cursa halucinantă spre moarte. Într-o lume absurdă, într-o lume în care viețile umane ajung ne semnificative în fața ambițiilor expansioniste politice, agresiunea se vrea a fi motivată tocmai prin prisma războiului, însă așa cum afirmă și Mircea Eliade: „Justificarea unui eveniment istoric prin simplul fapt că el este eveniment istoric, altfel spus, prin simplul fapt că *s-a petrecut în acest fel*, nu va putea decât foarte greu să elibereze umanitatea de teroarea pe care o inspiră.” (Eliade 1999, 144).

Reflecția asupra problematicei conduce inevitabil spre întrebarea: „Cum suportă omul istoria?»” (Eliade 1999, 126). Astfel, răspunsul se va contura apelând la o abordare ce vizează

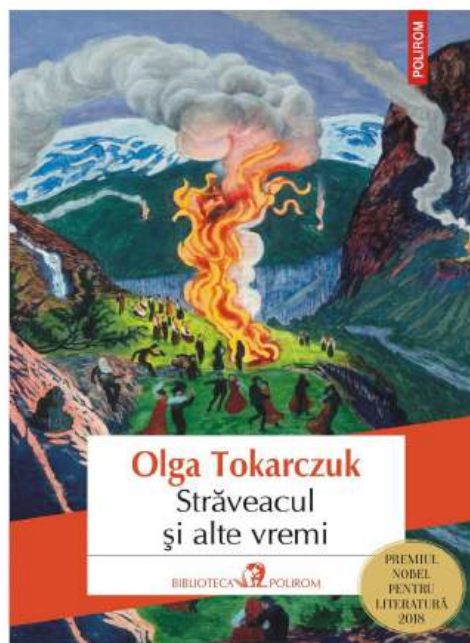
modul în care individul ține piept timpului istoric. Mai exact, vom urmări soluțiile spirituale la care acesta recurge pentru a se sustrage din ghearele timpului distrugător, căci „Individual, fiecare e liber să se sustragă acestui moment istoric și să se consoleze de consecințele nefaste ale acestuia, fie prin filosofie, fie prin mistică” (*ibidem*, 127). Prin urmare, problemele de natură ontologică ale personajelor vor sta sub semnul contextului geopolitic (Benga 2022, 539), deoarece acestea iau naștere ca o consecință a faptului că locuitorii Străveacului sunt, în fond, victime lăsate pradă unor evenimente istorice asupra cărora nu au control.

Înainte de a plasa valențele timpului între *singular* și *circular*, este necesar să precizăm încă de la început că premisele conceptuale care vor ghida această interpretare asupra temporalității sunt motivate de natura textului, iar două exemple concrete în acest sens sunt oferite de titlul romanului, dar și de structura acestuia. *Străveacul și alte vremi* premeditează perspectiva alternantă a operei, concretizată mai apoi în capitolele textului, prin subtitlurile construite sub formula: *Vremea + nume de ființă/obiect/concept*, ceea ce sugerează că există un timp care dobândește valori distincte în funcție de conștiința prin care curge, căci fiecare privește realitatea printr-o lentilă proprie, chiar dacă în jurul lor fluviul timpului obiectiv curge neîncetat: „Credem că trăim într-un timp comun, și totuși, timpul curge diferit pentru fiecare dintre noi. Există tot atâtea timpuri și istorii câți oameni există în lume.” (Denemarková 2012)<sup>1</sup>.

*Singularitatea momentului* urmărește, într-o primă instanță, traiectoria timpului istoric, liniar, ireversibil, limitat, finit și cumulativ (Codoban 1996, 103), iar o analogie mai bună în acest sens este oferită de „un gânditor presocratic, Heraclit din Efes (cca. 544–484 î.Hr.), [ce] insista asupra faptului că „totul [adică «toate lucrurile perceptibile cu simțurile»] se află într-o stare de devenire și flux (*panta rhei*).” (Guthrie 1962, 450-451 apud Eunsoo 2006, 77)<sup>2</sup>. Inclusiv Platon scrie în „Cratylus” despre concepția heraclitică conform căreia „toate se mișcă (*chórei*) și nimic nu stă» și, asemuind lucrurile cu un fluviu (*rhoé*), zice că, «nu-i cu puțință să intri de două ori în același râu». (Platon 2022, 105). Această ideologie este ușor observabilă în text prin momentele de contemplație ale Misiei, fiica Geneveei și a lui Michał (cei doi protagoniști care vin în întâmpinarea acestei povești generaționale). Analizând ipostaza naturii, ea realizează faptul că existența omului în lume este unică, singulară și evident irepetabilă:

„În livadă se gândea că înflorirea pomilor nu poate fi oprită și că petalele se vor risipi curând, iar frunzele se vor maroni cu timpul, apoi vor cădea. Nu o consola gândul că în cursul anului următor va fi la fel, pentru că știe că nu e adevărat. În anul următor pomii vor fi altfel – mai mari, crengile mai groase, alta va fi iarba, altele, roadele. Niciodată n-are să se repete această ramură înflorită. Niciodată n-o să se repete acest atârnat al rufelor – își spunea. Niciodată n-am să mă repet eu.” (Tokarczuk 2023, 216-217)

Interesant de remarcat este faptul că prin acest personaj se observă o atitudine poziționată la polul opus față de concepția generală asupra regenerării naturii. Tocmai prin natură putem găsi conceptul eternei reînnoiri, ideea circularității timpului, mai ales sub forma anotimpurilor: ele se succed și luând în considerare periodicitatea, se repetă (Baraga 2016, 40). În acest sens și Mircea Eliade afirmă: „Natura se repetă pe ea însăși, fiecare nouă primăvară fiind aceeași eternă primăvară (adică repetarea creației)” (Eliade 1999, 151). Cu toate



acestea, discursul interior al Misiei sugerează, de fapt, tocmai unicitatea fiecărui moment trăit și simțit de individ, insinuând că deși evenimentele au o dimensiune recurentă, ele vor fi mereu observate prin prisma conștiinței în prezent: „Timpul este [...] o suită de «acum»” (Vieillard-Baron 2016, 193). Astfel, asistăm la o perspectivă singulară asupra temporalității, dublată de ideea condiției efemere a omului în univers. Existența Misiei este o perpetuă afirmație a nefirescului de a crede că timpul care se risipește în neant va mai putea fi recuperat vreodată.

În opoziție cu această perspectivă liniară temporală, se configurează valența ciclică a timpului, drept „timpul recurenței eterne, definit de Borges drept «timp circular» sau «ideea unor cicluri similare, dar nu identice»” (Borges 1994 apud Mihaleva 2020, 324)<sup>3</sup>, care cuprinde în mod evident regenerarea naturii menționată anterior. Însă mai mult decât atât, în concepția lui Eliade, timpul ciclic este timpul omului arhaic, timp regenerabil prin activarea unui model mitic arhetipal, capabil astfel să suspende istoria (Eliade 1999, 76). Această absorbție în mit este generată în urma evenimentelor istorice tragice, din care individul dorește să se sustragă și pe care dorește să le dea uitării. Astfel, acest timp istoric poate fi devalorizat în măsura în care omul

se apropie de ritual, așadar de ciclic, căci individul, „cu toate că se desfășoară în timp, nu poartă povara acestui timp, nu-i înregistrează ireversibilitatea.” (idem, 85).

Ritualul și mitul dobândesc multe forme pe parcursul romanului, însă este imperios să subliniem că scopul mitului în viziunea lui Lévi-Strauss „este de a oferi un model logic capabil să depășească o contradicție (un lucru imposibil, dacă, așa cum se întâmplă uneori, contradicția este reală) [...]. Astfel, mitul crește în spirală până când impulsul intelectual care l-a generat se epuizează. Creșterea sa este un proces continuu” (Lévi-Strauss 2017, 193)<sup>4</sup>. Totodată, mitul oferă impresia înghețării timpului, iar cele mai pregnante ipostaze în care această caracteristică se actualizează se dovedesc a fi ritualul desfășurat de locuitorii satului atunci când sunt nevoiți să se refugieze în pădure (în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial) și mitul cvadruplului în care se afundă Izydor începând cu perioada comunismului. Aflați în pădure, sătenii din Străveac fac abstracție de locul în care se află (din necesitate) și reușesc să își ducă existența într-un rit de ordin cotidian, așa cum o făceau și înainte: „Fără să se fi înțeles în prealabil, oamenii se instalaseră așa cum locuiseră în Străveac” (Tokarczuk 2023, 162). În această privință, timpul circular, repetitiv, nu mai permite deosebiri, pare chiar că stă pe loc: „Moara lumii se oprise, i se stricase mecanismul” (*ibidem*, 174). La fel se întâmplă și în cazul lui Izydor: din momentul în care învață să scrie și să citească, „descoperi că lucrurile importante în lume sunt cvadruple” (*ibidem*, 282) / „Unele păreau primordiale, vechi, și dădeau naștere altora.” (*ibidem*, 284). Podul casei, pe care nu îl mai părăsește mult timp, dar și provocarea, nouă de altfel, de a descoperi toate lucrurile cvadruple din univers funcționează ca elemente ce suspendă curgerea timpului istoric, devenind un adăpost în fața/din calea realității năruitoare. Prin urmare, aceste refugii succesive în ritual transformă războiul în sine într-un ceremonial colectiv, din calea căruia

nimeni nu are scăpare în plan real. Din cauza faptului că starea de război devine de-a lungul timpului o normalitate în cadrul căreia locuitorii sunt siliți să își ducă mai departe existența cotidiană și să se prefacă, într-un fel sau altul, că viețile lor nu sunt afectate, odată cu încheierea conflictului, indivizii anulează cu greu ritul războiului, poate chiar niciodată. În continuare, demersul analitic va integra, de asemenea, și o perspectivă de ordin spiritual a timpului ciclic, deoarece nu putem ignora recurența ideologică a spiritualității budiste în roman, chiar dacă este esențial să amintim faptul că autoarea „își creează propriul mit, profund personal, original și coerent.” (Novák 2024, 415)<sup>5</sup>. Cu toate acestea, motivația acestui demers se află tocmai în premisa următoare: „Literatura confirmă că există nenumărate posibilități de percepție, iar cuvintele prin care gândim pot fi interpretate și folosite altfel, că se poate trăi diferit, că libertatea creației și forma de a fi sunt nelimitate.” (Denemarková 2012)<sup>6</sup>.

Pentru a susține această abordare ideologică, episodul imediat pieirii domnului Boski este unul sugestiv:

„Când a murit, Boski a înțeles numaidecât că a comis o greșeală, că a murit prost, neatent, că a greșit moartea și că va fi nevoit să treacă încă o dată prin toate. A mai înțeles că moartea lui era un vis, asemenea vieții.[...] Deoarece abia aici morții își recăpătau pe încetul conștiința și își dădeau seama că își irosiseră vremea ce li s-a dat. După moarte descopereau taina vieții și era în van.” (Tokarczuk 2023, 225).

Putem observa, în sfârșit, modul în care percepția își reconfigurează traseul dinspre liniar înspre circular, căci existența umană este asociată unui vis aflat într-o continuă fluctuație până în momentul morții. Odată cu sfârșirea visului, dimensiunea rațională devine predominantă, astfel sufletul omului, aflat într-o stare intermediară, între viață și moarte, realizează că ceea ce a trăit pe pământ nu l-a dus către un punct final. Această situație sugerează că fiecare individ trebuie să își învețe lecția,

respectiv să își descopere sensul. În cazul în care această misiune nu a fost îndeplinită și conștientizată, omul este condamnat să-și repete existența telurică în speranța că va atinge scopul final, acela al descoperirii tainei vieții. Această relatare poate fi înțeleasă, în cadrul analizei spirituale, drept o experiență *karmică*<sup>7</sup>. Omul este condamnat la o eternă întrupare, până în momentul în care reușește să se descotorosească de povara *karmică*, pentru că miza finală este de a se reintegra pentru totdeauna în timpul etern, absolut, mai exact atingerea stării de *Nirvana*.

Pe lângă sfera religiilor indiene, acest concept este prezent și în cadrul altor religii (condițiile reîntrupării diferă în funcție de religie, dar conceptul regenerării este același): „Această eternă repetare a actului cosmogonic [...] permite reîntoarcerea morților la viață și întreține speranța credincioșilor în învierea trupului.” (Eliade 1999, 65). Alte sugestii în favoarea acestei ideologii sunt receptate în momentul în care Izydor se stinge din viață, prin prisma personajului Kloska, care îi șoptește acestuia: „– Du-te și nu te opri în nici una din lumi. Și nu te lăsa ademenit să te întorci” (Tokarczuk 2023, 299). De asemenea, apare aceeași problematizare asupra conceptului ciclic din partea Stasiei, sora lui Paweł: „«Să fie oare posibil – se întreba – ca morții să-și continue viața în trupurile nepoților lor?»” (*ibidem*, 277). Prin urmare, dacă luăm în considerare și fundalul geopolitic pe pânza căruia se proiectează aceste ideologii, am putea afirma chiar că unele personaje aspiră la reîntrupare pentru o altă șansă, la o existență neinfluențată de ororile războiului, iar alții sunt sfătuiți tocmai să nu se mai întorcă niciodată înapoi, căci există riscul ca următoarea viață să fie la fel de imorală, sau chiar mai crudă.

Dacă până în acest punct ne-am focalizat asupra valențelor liniare și circulare ale timpului, este important să le aducem în discuție și pe cele distructive, căci Străveacul este, în fond, așa cum afirmă autoarea, „povestea unei lumi care —

Imagine: Dezbateri *Literacum* 26 noiembrie 2024

(Georgiana Larisa Marcu, *Singularitatea momentului și ciclicitatea existenței în Străveacul și alte vremuri*)



asemenea tuturor lucrurilor vii — se naște, se dezvoltă și moare” (Tokarczuk apud Novák 2024, 415)<sup>8</sup>. Drept urmare, prezintă interes maniera în care personajele receptează timpul macrocosmic, în raport cu propriul timp, cel microcosmic. Această abordare se îndepărtează ușor de cadrul dogmatic religios discutat anterior, dar rămâne totuși ancorată în dimensiunea spirituală, a speranței. În acest caz, ne vom concentra mai mult pe stările afective ale protagoniștilor față de reperele timpului propriu-zis: trecutul, prezentul și viitorul. Astfel, receptarea acestui timp va fi urmărită într-o manieră comparativă, ce va nuanța perspective diametral opuse, căci în timp ce unele personaje dezvoltă o atitudine lipsită de speranță în ceea ce privește timpul propriei existențe, altele înclină spre spectrul optimist.

La capătul axei îl găsim pe Paweł, soțul Misiei, într-un moment de contemplație asupra trecutului său: „Își revăzu în felul ăsta tot trecutul și nu găsi în el nimic de care să fie mândru, nimic care să-l bucure, să-i trezească niște sentimente bune.” (Tokarczuk 2023, 212), de unde și deducția conform căreia personajul își definește

trecutul drept o existență ratată, îmbibată de o dezamăgire cumplită și de visuri neîmplinite. Aceste concluzii care prind contur în mintea bărbatului izvorăsc din drama individuală, dublată de drama contextului evenimentelor istorice, fără de care cea dintâi nu ar putea fi explicată. Paweł, la început un tânăr plin de aspirații, cu visuri mari și dornic de a se afirma în societate, își proiectează viitorul la o cotă mare a așteptărilor: „Știa că are să aibă tot ce-și va dori, că are să iasă în față și nimeni n-o să-l poată opri.” (*ibidem*, 96). Cu toate acestea, imprevizibila ivire a războiului îi răpește acestuia anii tinereții: „În toată istoria asta stranie nu era nimic sigur, stabil, de care să te poți agăța. Erau doar zbatere, visuri neîmplinite, dorințe nesatisfăcute. Nu mi-a reușit nimic, gândi.” (*ibidem*, 212). Însă simptomaticele acestei neputințe (fizice și psihice pe timpul atacurilor) nu va dispărea odată cu sfârșirea războiului, ci va avea ecou mult timp după aceea: se va transforma într-o paralizie mentală. Așadar, în urma fluxului cugetărilor lăuntrice ale lui Paweł, se poate afirma că acesta trăiește prezentul în măsura în care se raportează perpetuu la trecut și viitor, captiv la cumpăna dintre acestea<sup>9</sup>, ceea ce duce în cele din urmă la alienarea sinelui: „Îi venea să plângă, încercă, dar probabil uitase, fiindcă nu mai plânsese din copilărie” (*ibidem*). Cât despre eventualele rezoluții asupra viitorului, Paweł rămâne complet deznădăjduit, fiindcă prezența morții se arată tot mai pregnantă, contaminând totul în jur. Frica acestuia de a nu își rata viitorul izvorăște din experiența sentimentului de neîmplinire a trecutului, astfel trecerea timpului devine înfricoșătoare, lăsând în umbră licărirea speranței, iar acolo unde speranța devine fadă, se produce degradarea: „Își spuse că viitorul lui era identic cu trecutul, se petreceau tot soiul de lucruri care nu însemnau nimic și nu duceau nicăieri [...] pentru că dincolo de toate astea, [...] se afla moartea.” (*ibidem*).

Această perspectivă se distanțează pe axa receptării timpului de cea a Domnișoarei Popielska, căci modul în care fata privește

viitorul face să răsună un ecou fragil de încredere, făcând referire la umanitate în general, incluzându-se și pe sine în ecuație: „Lumea e alta acum. Mai bună, mai mare, mai luminoasă. Există vaccinuri împotriva diverselor boli, nu mai sunt războaie, oamenii trăiesc mai mult... Nu gândești la fel?” (*ibidem*, 273). Totuși, trebuie luat în considerare faptul că Domnișoara Popielska părăsește Străveacul pe timpul războiului, în timp ce Paweł rămâne martor la toate atrocitățile suferite pe parcursul anilor de conflict. Totodată, diferența de vârstă dintre cei doi reprezintă alt motiv în favoarea opoziției receptărilor temporale, deoarece, odată cu înaintarea în esența romanului, se observă frânturi între cele două generații<sup>10</sup>. Generația tânără, bucuroasă de încheierea războiului (la care ia parte indirect sau limitat), susține posibilitatea unor vremuri mai bune, deci există încă șansa de a mai schimba ceva. Pe de altă parte, generația înaintată, al cărei elan al tinereții a fost acaparat de o forță superioară și ale căror speranțe au fost lăsate în umbra trecutului, a învățat să se supună timpului distrugător și să își accepte soarta:

„Omul tânăr e ocupat de propria sa înflorire, de mersul înainte și lărgirea granițelor [...] La patruzeci de ani ajungi la răscruce. Tinerețea în încordarea ei, în puterea ei, se chinuie pe sine. Într-o noapte oarecare sau într-o dimineață, omul trece hotarul, atinge culmea și face primul pas în jos, spre moarte. Atunci apare întrebarea: să cobori cu mândrie, cu fața spre întuneric, sau să te uiți înapoi la ceea ce a fost, să revii la aparențe, să te prefaci că nu e întunecime, ci doar lumina stinsă în încăpere?” (*ibidem*, 39).

Un alt personaj a cărui viziune asupra timpului propriu-zis se încadrează în categoria perspectivelor pesimiste este tatăl Domnișoarei Popielska, moșierul Popielski, a cărui existență urmează o traiectorie copleșită de disperare, de la un anumit punct încolo. Este interesant să urmărim parcursul acestui personaj, deoarece dovedește o preocupare acerbă față de tainele ontologice ale universului. Față de Paweł Boski,

care refuză să se afunde în spiritualitate<sup>11</sup>, ca mecanism de a face față destinului incert și devastator, Popielski încearcă inițial această apropiere de credință, intrând în Biserica din Jeszkotle, însă „în Biserică nu era nici un Dumnezeu care să-i poată reda moșierului speranța” (*ibidem*, 40) / „a venit să se închine în fața icoanei [...] îngenunchează și încearcă să se roage. Însă el n-a putut.” (*ibidem*, 42). Mai târziu, fiindcă începuse să își pună obsesiv întrebări cu privire la existența omului în univers, moșierului i se oferă în dar un:

„Joc instructiv pentru un singur jucător (Ignis fatuus), definit drept un fel de drum pe care apar din când în când posibilități de alegere [...] Alegerea se face de la sine, dar uneori jucătorul are impresia că o face în mod conștient. Faptul ar putea să-l sperie, fiindcă atunci se simte responsabil [...] pentru ce are să i se întâmple.” (*ibidem*, 98).

Metafora jocului poate fi o reprezentare a vieții umane, în care conștiința omului se zbate între ideea existenței unei divinități, călăuzitoare și responsabile pentru destinul indivizilor, și cea conform căreia nu există o forță divină ce prestabilește soarta omului, ci el își decide drumul, prin intermediul deciziilor sale. Acest labirint al vieții devine progresiv mai complicat cu cât individul caută halucinant răspunsul la întrebările existențiale, făcând din această căutare tot scopul vieții sale. În acest sens, „Un alt îndemn se desprinde din țesătura narativă: «Carpe diem» pare să spună fiecare pagină a romanului, trăiește din plin și adevărat, căci timpul zboară și e scurt;” (Kornaś 2006, 76), însă în loc să urmeze deviza *Carpe Diem*, moșierul Popielski este mai preocupat de deslușirea posibilelor semnificații ale vieții, decât de viață în sine. În această alergare haotică după răspunsuri deșarte, bărbatul ajunge să își neglijeze familia, iar în cele din urmă să își piardă mințile.

În ciuda faptului că psihicul moșierului se degradează progresiv, Popielski trebuie plasat între refuzul categoric al evadării în mit al lui Paweł și privirea optimistă a fiicei sale asupra viitorului, dobândind o poziție intermediară.

Chiar dacă atitudinea lui este una pesimistă, există încă ceva în interiorul său care nu îi dă voie să renunțe, chiar dacă motivațiile sale nu se identifică într-un tot cu speranța domnișoarei Popielska, aceste încercări disperate dovedesc că moșierul nădăjduiește, într-un fel sau altul, că odată ce va găsi răspunsul de care are nevoie, existența sa va lua o turnură spre bine. Mai mult, prin faptul că acest personaj, spre deosebire de celelalte două plasate pe axă, apelează totuși la mit (prin joc) intuieste valorile timpului spiritual-ciclic și amintește vag de conceptul de déjà-vu<sup>12</sup>: „Uneori, jucătorul are impresia că le-a cunoscut pe toate cândva, că a mai jucat ceva asemănător, că știe jocul din vis sau poate din cărțile unei biblioteci comunale” (Tokarczuk 2023, 254).



Pentru a explica în continuare impactul războiului, ca stare generală, menționăm ideea conform căreia „Conceptul de vină colectivă și de victorii colective este monstruos.” (Denemarková 2012)<sup>13</sup>. În acest sens, vocea naratorială este un bun exemplu pentru a reda noțiunea ochiului atemporal, a conștiinței colective care asistă la toate atrocitățile istoriei, dar refuză să intervină.

Este o voce care își creează propria lume, propriul mit, propriile granițe, deci poate fi tratată, mai mult sau mai puțin, în calitate de Ființă. Mai mult decât atât, este o formă de inteligență care cuprinde în sine toate perspectivele și trăirile personajelor, fragmentată în lăuntru fiecărui individ și totuși unitară, demonstrând, de fapt, fracturarea și disperarea ființei umane în urma traumei războiului: „Nu e nici un fel de război. Are un coșmar cu rușii, cu nemții, ba e frontul, ba sunt pădurea și colibele. [...] – Vreau să mă trezesc, rosti cu glas tare.” (Tokarczuk 2023, 168-169). Chiar dacă spre finalul romanului comunitatea reușește să reconstruiască satul, imaginea acestuia se va îndepărta semnificativ de spațiul ancestral ce fusese odată, încât acest fapt va contribui și mai puternic la alienarea anumitor personaje: „Lumea s-a schimbat atât de tare după război. Nu s-a regăsit în această lume și de aceea a murit.” (*ibidem*, 271). Din această cauză, unii aleg să părăsească satul în speranța că, odată cu părăsirea spațiului profanat, vor scăpa, la rândul lor, din strânsoarea trecutului zburciugat, însă „Fiecare sat din Polonia este o capcană, la fel cum fiecare loc din lume este o capcană, pentru că răul are cea mai mare putere asupra celor care stau pe loc. Și chiar dacă cineva reușește să scape, nu este o emigrare din totalitarism. Este o fugă de sine. Chiar și să îți un pașaport în mână nu înseamnă o victorie.” (Denemarková 2012)<sup>14</sup>. În acest sens, Adelka (fiica Misiei și a lui Paweł) se mută la oraș, crezând că schimbarea de peisaj va aduce modelarea vechiului sine, purificarea într-un sine neatins de urmele războiului. În consecință, această plecare, nu doar a Adelkăi, ci și a celorlalți copii ai lui Paweł, va produce o ruptură majoră la nivelul familiei, care marchează de fapt ruptura unei comunități contemporane, a unei societăți pe vremuri unită. Atitudinea lui Paweł din finalul romanului consemnează faptul că bărbatul a acceptat, într-un sfârșit, ideea inevitabilă a morții, dar și solitudinea: „Totul s-a terminat. E vremea să mor. [...] –Nu-mi mai

trebuie nimic. Nu mă mai tem de nimic.” (Tokarczuk 2023, 305). Prin respingerea propriei fiice se observă degradarea speranței sale, aflată în ultimul stadiu, care poate fi transferată asupra întregului sat, acum mai pustiu decât înainte. Imaginea tragică a acestuia evocă amintiri pline de violență, nelipsite de predominanța morții. Tot ce mai rămâne în final, și probabil mult timp după aceea, este râșnița, martoră fidelă a primordialului și reprezentantă a longevității, a stabilității, elementul care rămâne neclintit în fața timpului distrugător, căci „Obiectul apare ca un receptacol al unei forțe exterioare care îl diferențiază de mediul său și îi conferă *sens* și *valoare*. [...] este ceea ce nu este omul [...] rezistă în timp” (Eliade 1999, 12).

Prin urmare, demersul analitic a avut în vedere maniera în care individul alege să facă față timpului istoric distructiv, de-a lungul a optzeci de ani. Astfel, am observat că în timp ce unele personaje se lasă absorbite de confortul spiritualității, altele refuză să vadă orice formă a speranței. Spre deosebire de actanții care își găsesc alinarea, preferând ordinea unui adevăr impus haosului propriilor întrebări, cei care refuză categoric acest proces se lasă pradă întrebărilor chinuitoare, ce vizează existența omului în lume. Așadar, aceștia se abandonează în cele din urmă vârtejului timpului istoric, anihilând orice urmă a identității. Fundamental, romanul nu se configurează sub dogme religioase fixe, însă este esențial să înțelegem faptul că, în fond, fuziunea elementelor de ordin spiritual se identifică drept mijloc de echilibru în contextul zburciugat al Poloniei de secol XX. În acest sens, războiul răpește ideea de confort și siguranță, tulbură mersul firesc al timpului și pare că *roata lumii* încetinește, mecanismul ei se strică, iar impactul său asupra destinului personajelor este nimicitor. Cu toate acestea, *Străveacul și alte vremi* devine, sub ploaia de foc și timp, oglinda unei memorii care nu aparține doar unuia, ci tuturor: un manifest al *ethosului* unei națiuni, care răzbate chiar și prin ruine.

## NOTE:

<sup>1</sup> Toate traducerile citatelor din limbi străine ne aparțin. În original: „Myslíme si, že žijeme ve společném čase, a přitom čas každého z nás plyne jinak. Tolik časů a dějin, kolik je jedinců na světě”.

<sup>2</sup> În original: “a Presocratic thinker, Heraclitus of Ephesus (ca 544-484 B.C.) insisted that, «everything [i.e., ‘all sensible things’] is in a state of becoming and flux» (*panta rhei*)”.

<sup>3</sup> În original: „Това е времето на вечните повторе ния, определено от Борхес като «кръглото време» или «идеята за сходните, не еднакви цикли»”.

<sup>4</sup> În original: “the purpose of myth is to provide a logical model capable of over-coming a contradiction (an impossible achievement if, as it happens, the contradiction is real) [...]. Thus, myth grows spiralwise until the intellectual impulse which has produced it is exhausted. Its growth is a continuous process”.

<sup>5</sup> În original: “She creates her own myth, which is distinctively personal, original, and consistent”.

<sup>6</sup> În original: „Literatura stvrzuje, že možností vnímat je nespočet, že slova, jimiž přemýšlíme, lze omýt a používat jinak, že lze žít jinak, že svoboda tvorby i podoba bytí jsou bezbřehé”.

<sup>7</sup> A se vedea observația lui Mircea Eliade despre karma. Elaborată de indieni, ea „dă socoteală de suferințele și evenimentele actuale ale individului și explică, totodată, necesitatea transmigrărilor. În lumina legii karmice, nu numai că suferințele își găsesc un sens, dar ele dobândesc chiar o valoare pozitivă. Suferințele existenței actuale sunt nu numai meritate – pentru că, de fapt, sunt efectul fatal al crimelor și al greșelilor comise în existențele anterioare – dar și binevenite, pentru că numai în acest fel este posibil să se resoarbă și să se lichideze o parte a datoriei karmice care apasă asupra individului și-i decide șirul existențelor viitoare.” (Eliade 1999, 98-99).

<sup>8</sup> În original: “«It’s the story of a world which—like everything that is alive—is born, develops, and dies.»”.

<sup>9</sup> Trăind permanent între cele două valențe temporale și atribuindu-le caracteristica existenței ratate, pare uneori că trecutul și viitorul sunt oricând în punctul de a se suprapune. <sup>10</sup> A se vedea observația autoarei despre noțiunile ce desemnează trecutul și viitorul: “«In the language in which I write», according to Tokarczuk, «the future and the past differ only by one vowel. E transforms into Y and this sounds like a calling. The words *future* (przyszłość) and *past* (przeszłość) are almost identical in Polish, but not in other modern European languages or even Russian»” (Tokarczuk apud Rojcewicz 2020, 102).

<sup>11</sup> A se vedea observația autoarei cu privire la motivul diferențelor generaționale: “The author writes that contemporary society is divided into generations which differ «in their approach to the world, their knowledge, the use and quality of their language, their skills, mentality, type of politics, and role models for life»; she notes that this division shows «how many realities are present in the same space, interlocking and overlapping, mutually

stimulating each other, yet remaining separate»” (Tokarczuk apud Novák 2024, 416).

<sup>11</sup> Chiar Paweł insinuează la un moment dat: „Paweł nu credea în sufletul nemuritor. [...] Îl cuprinse groaza că nu peste multă vreme el însuși se va preschimba într-un asemenea trup fărâmat. Și atât va rămâne din el” (Tokarczuk 2023, 222).

<sup>12</sup> Concept care oferă senzația că deși trăim pentru prima dată anumite evenimente sau situații, le-am mai trăit cândva, demult, în altă viață. Noțiunea este considerată o caracteristică a eternei reîntoarceri la nivelul subconștientului (Baraga 2016, 40).

<sup>13</sup> În original: „Pojem kolektivních vin a kolektivních vítězství je zruďný”.

<sup>14</sup> În original: „Ani držet v ruce pas není výhrou”.

Imagine: Dezbateră *Literacum* din 26 noiembrie 2024

(Georgiana Larisa Marcu, *Singularitatea momentului și ciclicitatea existenței în Străveacul și alte vremuri*)



## BIBLIOGRAFIE:

- Baraga, Victoria. 2016. *Reveria circularității la Jorge Luis Borges*. În „Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului”, 18(3), 38-43. Disponibil online la [http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/818/BARAGA%20CV.REVERIA\\_CIRCULARITATII\\_LA\\_JORGE\\_LUIS\\_BORGES.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dir.upsc.md:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/818/BARAGA%20CV.REVERIA_CIRCULARITATII_LA_JORGE_LUIS_BORGES.pdf?sequence=1&isAllowed=y), accesat la data de 08.06.2025.
- Benga, Grațiela. 2022. *Străveacul și alte vremi*, 1996. În *Dicționarul romanului central-european din secolul XX*, volum coordonat de Adriana Babeți, Ediție

- îngrijită de Oana Fotache, 537-539. Iași: Polirom.
- Codoban, Aurel. 1996. *Timpul sacru și problema ontologică a răului*. În *Timp și melancolie*, volum coordonat de Constantin Grecu și Corneliu Mircea, traducerea textelor de Corneliu Mircea, 102-107. Timișoara: Editura Hestia.
- Denemarková, Radka. 2012. *Aha, tak z toho si nic nedělejte. [Oh, deci nu-ți face griji pentru asta]*. În „Culture SALON”. Disponibil online la <https://www.novinky.cz/diskuze/kultura-salon-radka-denemarkova-aha-tak-z-toho-si-nic-nedelejte-152004>, accesat la data de 08.06.2025.
- Eliade, Mircea. 1999. *Mitul eternei reînțoarceri: Arhetipuri și repetare*, Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. București: Editura Univers Enciclopedic. Disponibil online la [https://monoskop.org/images/e/ee/Eliade\\_Mircea\\_Mitul\\_eternei\\_reintoarceri\\_1999.Pdf#page=1.00](https://monoskop.org/images/e/ee/Eliade_Mircea_Mitul_eternei_reintoarceri_1999.Pdf#page=1.00), accesat la data de 08.06.2025.
- Kim, Eunsoo. 2006. *Time, eternity, and the trinity: a trinitarian analogical understanding of time and eternity [Timpul, eternitatea și Sfânta Treime: o înțelegere analogică trinitară a timpului și eternității]* (Order No. 3214746). Deerfield: Trinity Evangelical Divinity School. ProQuest Dissertations & Theses. Disponibil online la <https://www.proquest.com/docview/304937057/813D2BC31BF74EC8PQ/2?accountid=196263&sourcetype=Dissertations%20&%20Theses>, accesat la data de 08.06.2025.
- Kornaś, Joanna. 2006. «Ultimele povestiri» ale Olgăi Tokarczuk sau despre efemeritate. În „Romanoslavica” 41(1), 71-76. Disponibil online la [https://www.cceol.com/content-files/document-1098767.pdf?casa\\_token=FSBgVbpXD2MAAAAA:vrSpozewhqqZGCMNIPQ96RMBkGqwQxmzS2yZW4YQ7Wm3RhTrd17YiqAmUDhDc3orqhoX9sRGA](https://www.cceol.com/content-files/document-1098767.pdf?casa_token=FSBgVbpXD2MAAAAA:vrSpozewhqqZGCMNIPQ96RMBkGqwQxmzS2yZW4YQ7Wm3RhTrd17YiqAmUDhDc3orqhoX9sRGA), accesat la data de 08.06.2025.
- Lévi-Strauss, Claude. 2017. *The Structural Study of Myth. [Studiul structural al mitului]*. În *Literary theory: an anthology, ediția a 3-a*, Editată de Julie Rivkin și Michael Ryan, 178-196. Wiley Blackwell. Disponibil online la: [Literary Theory: An Anthology - Google Cărți](https://books.google.com/books?id=9391&type=.pdf), accesat la data de 05.10.2025.
- Mihaleva, Simona-Alex. 2020. *Cyclic time and eternal timelessness in Primeval and Other Times by Olga Tokarczuk [Timpul ciclic și atemporalitatea eternă în Străveacul și alte vremi de Olga Tokarczuk]*. În „Studia Philologica”, 39(2), 323-334. Disponibil online la <https://journals.uni-vt.bg/getarticle.aspx?aid=9391&type=.pdf>, accesat la data de 08.06.2025.
- Novák, Radomil. 2024. *The polyphonic principle in the novelistic thinking of Olga Tokarczuk [Principiul polifonic în gândirea romanescului la Olga Tokarczuk]*. În „Neohelicon: Acta comparationis litterarum universarum”, 52, 409–429. Disponibil online la <https://doi.org/10.1007/s11059-024-00758-5>, *Neohelicon*, accesat la 08.06.2025.
- Platon. 2022. *Opera integrală volumul II: Euthydemos, Cratylos, Gorgias, Menexenos, Menon, Phaidon, Banchetul*, Traducere, introduceri și note de Andrei Cornea. București: Editura Humanitas.
- Rojcewicz, Stephen. 2020. *Olga Tokarczuk: The Right Time and Place [Olga Tokarczuk: Momentul și locul potrivit]*. În „Delos: Special Issue on Performance and Translation”, 35(1), 101-115. Disponibil online la <https://journals.upress.ufl.edu/delos/article/view/1142/1319>, accesat la data de 08.06.2025.
- Tokarczuk, Olga. 2023. *Străveacul și alte vremi*, Traducere din limba polonă și note de Olga Zaicik. Iași: Polirom.
- Vieillard-Baron, Jean-Louis. 2016. *Problema timpului. Șapte studii filosofice*, Traducere de Călin Diaconescu. București: Editura Paideia.

literacum

Ateliere-dezbateri: perspective și rezonanțe

# FEMININUL CATHARTIC

literacum  
**TE INVITĂ LA DEZBATERE**

ORA 19:40      SALA 201

Marți, 18 martie  
**2025**

[WWW.LITERACUM.RO](http://WWW.LITERACUM.RO)

  
FLIFT

**MODERATOARE: TEODORA DOGARU ȘI ROBERTA ERDEI**

## Femininul cathartic

Teodora DOGARU, Roberta ERDEI

Publicată în 1933, într-o perioadă de intensă efervescentă culturală și estetică, opera lui Camil Petrescu – *Patul lui Procust* – contribuie la emergența unei noi tradiții românești în spațiul literar românesc. Sub egida lui Eugen Lovinescu, prozatorul instituie modelul proustian, „arhitectonica deosebită” a romanului derivând din transpunerea în plan literar a unor procedee de analiză psihologică, precum „fluxul asociativ pe care-l declanșează în memoria eroului principal revelația unei existențe tragice, pierdută în șirul anodin al evenimentelor cotidiene” (Sîrbu 1973, 229). Din postura de teoretician, Camil Petrescu validează legitimitatea paradigmei impuse de Bergson și Husserl, considerând că introspecția are valoare epistemologică (Petrescu 1935, 389).

Studiul de față are ca scop propunerea unei noi grile de interpretare, având ca premisă existența unor interferențe între cadrul teoretic asumat de Camil Petrescu și direcția psihanalitică consacrată de C.G. Jung. În acest sens, construcția personajelor, precum și femininul ca forță catalitică vor servi drept punct de iradiere a semnificațiilor.

Demersul interpretativ are în vedere modelul jungian al psihicului, care are o structură tripartită: conștiința personală, inconștientul personal și inconștientul colectiv, cărora li se suprascrive realitatea culturală (Minulescu 2001, 39). În plus, modelul prezintă structuri generale – *arhetipuri* – și particulare, numite *complexe* (*ibidem*). Psihicul uman reprezintă personalitatea completă a unui

individ și este compus dintr-o realitate conștientă și o realitate inconștientă, funcționarea acestuia fiind strict dependentă de armonizarea celor două dimensiuni sufletești. Complexele identității și relaționării sunt *eul*, *umbra*, *persona* și *anima/animus* (*ibidem*). Potrivit modelului topografic al sinelui, *eul* constituie principiul central, unificator al conștientului, iar *umbra* coincide cu inconștientul personal (Jung 2003a, 290), aceasta din urmă înglobând totalitatea trăirilor la care individul nu are acces pe cale conștientă. Prin însăși natura irațională, *umbra* este răspunzătoare pentru comportamentele deviate, refulate ca urmare a unui răspuns negativ din partea stimulilor externi, precum societatea, însă această componentă trebuie corectată și integrată. Între sensul etimologic al *personei*, ‘mască’, și terminologia psihanalitică se stabilește un raport de complementaritate: *persona* reprezintă o realitate secundară, bidimensională, la configurarea căreia contribuie nu doar individul, ci și societatea. *Persona* este o concesie între individ și societate având ca obiect aparența cuiva (idem 1996, 41). Ea ridică probleme în momentul în care *persona* se confundă cu persoana și viceversa, întrucât *persona* nu este și nu poate reprezenta totalitatea sinelui.

În accepție jungiană, procesul de *individuație* este generat și alimentat de „conflictul celor două realități sufletești de bază” – conștientul și inconștientul – având ca ultim scop reconcilierea tuturor nivelurilor

psihicului uman (idem 2003a, 294). Eliberarea sinelui, „pe de o parte de sub învelișul fals al *personei*, iar pe de alta de forța sugestivă a imaginii inconștiente”, înseamnă, în fond, „a deveni sine însuși” (idem 1996, 56-57). Deși firesc și, fără îndoială, indispensabil, procesul de *individuație* aduce cu sine o conștientizare spontană a trăirilor reprimite, care se manifestă în exterior în mod impredictibil, fapt care face identificarea cu sinele un proces greu de gestionat.

Întâlnirea cu sinele are loc, în primă fază, printr-un proces de *catharsis*. Așadar, prima etapă a tratamentului analitic presupune, în viziunea lui C.G. Jung, eliberarea de emoții refulate. Purificarea ia forma destăinuirii trăirilor ascunse în inconștient, pe care, pentru a se desăvârși, individul trebuie nu doar să le conștientizeze, ci și să le accepte ca parte integrantă a sinelui (idem 2003b, 75).

Ca fenomen de natură relațională, *individuația* implică interacțiunea cu ceilalți, structurându-se în raport cu alteritatea. Necesarmente, refularea apare ca rezultat al unei incongruențe între realitatea lăuntrică și cea exterioară, iar persoanele cu care individul intră în contact se transformă în „oglinzi” ce îi arată celui care se privește ce se află dincolo de „compromisul dintre individ și societate” (idem 1996, 41). Pe acest palier teoretic poate fi invocată lucrarea Corinei Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii*, care afirmă despre personajele feminine ale romanului camilpetrescian, Emilia Răchitaru și Maria T. Mănescu – doamna T –, că acționează drept un cuplet de „oglinzi paralele” (Ciocârlie 1998, 53). „Relația speculară” (*ibidem*) se manifestă drept o refracție reciprocă; astfel, relația dintre G.D. Ladima și Emilia o oglindește pe cea a doamnei T. cu Fred Vasilescu și viceversa, reflectând aceeași dramă a unui eu deziluzionat.

Asemenea unor oglinzi așezate față în față, figurile feminine nu doar că îi reflectă pe cei așezați înaintea lor, ci se răsfrâng reciproc, însă antinomic, devenind două „ipostaze ale

femeii ca prototip” (Sîrbu 1973, 232) – femininul cathartic. Dacă personajul Emiliei Răchitaru este transpunerea figurală a arhetipului *umbrei* în universul camilpetrescian, imaginea doamnei T. se configurează în opoziție cu aceasta, reprezentând *persona*. Imaginea celor două personaje se supune, situându-se între limitele acestui binom, la „testul dublei reflectări” (Ciocârlie 1998, 60), care constituie, în fond, chiar procesul de *individuație*. Fred Vasilescu și G.D. Ladima nu doar că se raportează direct la propriile carențe reprimite, ci, printr-o idealizare excesivă, distorsionează realitatea. În acest sens, cele două personaje feminine devin instrumente narative, prin intermediul cărora sunt puse în lumină interioritatea bărbaților și percepția subiectivă a acestora asupra realității. În mod inconștient, Emilia Răchitaru și doamna T. catalizează procesul de involuție și decădere psihică a celor doi bărbați. Întrebarea care se impune, în mod firesc, este dacă reîntoarcerea la sine ar fi fost posibilă în absența influenței cathartice a femeilor și, mai mult decât atât, dacă bărbații au reușit să atingă desăvârșirea.

Atât construcția polifonică a romanului, cât și structurile psihice profunde ale personajelor susțin multiplicarea reprezentărilor, așa încât eroii masculini, situați între cei doi poli ai femininului cathartic, se răsfrâng caleidoscopic într-un spațiu procustian. Actanții romanului camilpetrescian devin, așadar, „ipostazele succesiv deformate ale aceluiași eu” (*ibidem*). Reflexia și refracția se produc în baza unei substanțe sufletești comune tuturor personajelor, deopotrivă feminine și masculine, a căror imagine este apropiată până la suprapunere de patul lui Procut, devenit, la rândul-i, suprafață reflectorizantă. Cu alte cuvinte, în întâmpinarea afirmației doamnei T., care susține că e „singura femeie al cărei suflet a stat față-n față cu al lui [Fred]” (Petrescu 1982, 24), se poate aduce în discuție ideea conform căreia *individuația* presupune atât sondarea propriei interiorități,



cât și o vulnerabilitate asumată în relația cu ceilalți.

Notabilă în cadrul acestei discuții este și afirmația lui Mircea Zăciu: „Autenticitatea eroilor devine echivalentă cu «raționalitatea» (luciditatea) lor, care nu împiedică ci potențează intensitatea pasională a experiențelor, nu întunecă, ci clarifică senzația de realitate și nu paralizăază voința” (Zăciu 1974, 12). Autenticitatea personajelor camilpetresciene poate fi confundată, așadar, cu dimensiunea lor rațională, dar această luciditate a personajelor masculine nu diminuează trăirile pasionale în relația cu cele două prezențe feminine din viața lor, ci le amplifică. Nu trebuie omis în contextul acestei analize nici caracterul subiectiv al lumii ficționale construite prin conștiința instanțelor auctoriale, care se succed în relatarea evenimentelor. Construcția diegetică multifocală și internalizată evidențiază filiațiile fenomenologice ale romanului, pe care autorul *Patului lui Procust* le prefigurează din ipostaza de teoretician.

„Dosarul de existențe” – alcătuit din trei scrisori ale doamnei T. și memoriile cuprinse în caietele lui Fred Vasilescu, compilate, comentate și întregite de către autor, împreună cu un epilog scris tot de acesta – este un produs al memoriei involuntare, al cărei declanșator

este femininul cathartic. Prin intermediul relației transformatoare cu cele două femei, Fred Vasilescu și G.D. Ladima sunt supuși, de fapt, unei experiențe al cărei ultim scop este acela de a-și privi și deconstrui sinele. Recăderea în sine însuși, descrisă de Fred ca efect al lecturii scrisorilor, stârnește în acesta „o goană de forme și lumini” (Petrescu 1982, 239), a cărei iraționalitate caracterizează și asemănarea dintre el și Ladima:

„Este uimitor cât de mult seamănă, în reacțiile simțirii lor, doi oameni care iubesc, oricât ar părea că au caractere diferite. [...] cât de total seamănă între ei oamenii prin ce au mai subtil și mai secret, când se cred așa de diferiți ca aspect.” (*ibidem*, 278)

Această idee nu face decât să consolideze poziționarea critică a lui Zăciu, conform căreia experiența autentică este amplificată și modelată de starea de luciditate și conștiință (Zăciu 1974, 12). În romanul lui Camil Petrescu, femininul pe care l-am numit anterior cathartic este, prin urmare, forța ce declanșează în cele două personaje masculine lupta cu propriul adevăr și propria imagine de sine.

Conflictul interior al protagoniștilor este strâns legat și de natura sufletului omenesc. Camil Petrescu face, în special prin intermediul lui Ladima, o analiză asupra profunzimii naturii umane și a capacității de a înțelege realitatea într-un mod atât de subiectiv încât planul existenței și adevărul obiectiv se topesc în nuanțele percepției personale. În cel de-al doilea epilog al romanului este adusă în discuție influența delimitării instabile dintre obiectivitate și subiectivitate asupra percepției realității: „sufletul omenesc este alcătuit în afară de instincte și dintr-o funcție creatoare de iluzii, despre care nu poți să știi când devin autosugestii și orice sinceritate trebuie suspectată numai cu măsură.” (*ibidem*, 361). Acesta este cazul lui Ladima, care, prin intermediul autoiluzionării, ajunge să își imagineze o realitate distorsionată. Inconștient, bărbatul apelează la acest mecanism, ca o

încercare de a prezerva un ideal al relației cu Emilia. Tendința de autoiluzionare care îl face pe Ladima să refuze vehement o realitate în care Emilia nu îi este parteneră de viață evidențiază fragilitatea graniței dintre realitate și iluzie în existența și experiența umană, subliniind nevoia unei viziuni de ansamblu asupra realității în contextul evitării autodistrugerii.

Emilia și doamna T. determină manifestarea atât a sentimentelor și trăirilor refulate, cât și a neajunsurilor afective ale celor doi bărbați, dezvăluindu-le acestora imaginea pe care ei refuză să o vadă. Mai mult decât atât, personajele feminine se configurează în opoziție. Pe de-o parte, imaginea Emiliei Răchitaru este supusă relativismului – din perspectiva lui Fred Vasilescu, aceasta este o femeie ușoară, superficială, interesată de lumea mondenă, privită cu dispreț ca o „omidă pe potecă”, goliciunea sufletească și lipsa de substanță însoțind portretul ei fizic (Petraș 1981, 57). Din portretul idealizat pe care îl construiește Ladima reiese însă o tânără actriță promițătoare, cu un talent aparte, cu o frumusețe și o eleganță nemăsurabile. Tindem să acceptăm fie o perspectivă, fie alta în ceea ce privește descrierea Emiliei, întrucât ambii bărbați o percep subiectiv, în funcție de sentimentele pe care le nutresc pentru aceasta. Pe de altă parte, doamna T., este o femeie intelectuală, independentă și sensibilă, iubită de mulți, dar la rândul său iubind un singur bărbat, pe Fred Vasilescu, care nu își va declara niciodată dragostea pentru ea. Descrierea celor două personaje feminine pune în contrast două modele de perfecțiune: Emilia este idealul iluzoriu și carnal, iar doamna T. este idealul intelectual și spiritual.

Având în vedere complexele relaționării și identității și ceea ce le constituie, mai exact *eul*, *umbra* și *persona*, continuarea analizei din punct de vedere jungian se va focaliza în parte pe fiecare dintre cele două personaje feminine, declanșatoare de *catharsis*.

Emilia Răchitaru, o tânără actriță de mâna

a doua, este ipostaziată drept *umbra* în accepțiune jungiană. *Umbra*, definită anterior ca fiind răspunzătoare pentru comportamentele indezirabile, este, în acest roman, însăși femeia detestată de Fred, dar divinizată de Ladima. Nefiind capabilă să își integreze *umbra* în personalitate, condiție necesară pentru includerea socială și echilibrul interior al sinelui, femeia manifestă comportamente deviate și curențe sufletești. Superficialitatea și masca pe care o poartă în societatea mondenă a vremii duc treptat la o situație în care întreaga societate se metamorfozează într-un pat procustian, suprimând diversitatea firii umane pentru o uniformizare a societății și conformarea după un tipar prestabilit.

Aționând sub forma unei oglinzi, Emilia îl reflectă pe bărbatul întins în patul său care la rândul lui își proiectează imperfecțiunile lăuntrice care îl definesc și pe care a preferat să le reprime în zonele obscure ale conștiinței, imaginea idealizată despre sine destrămându-se. Așadar, superficialitatea și vulgaritatea Emiliei scot la lumină insuficiențele lui Fred, care se reflectă în relația sa cu doamna T. Întrucât Fred Vasilescu nu o vede pe Emilia Răchitaru drept o femeie care ar putea fi iubită, acesta subliniază inconștient incapacitatea sa de a-i permite doamnei T. să aspire la o intimitate afectivă cu și față de el. Deși este o femeie disprețuită de Fred, tânăra îl conduce, prin gesturile sale lascive, spre o primă trezire în inconștient. Protagonistul, deși în mod arbitrar aflat în intimitatea în care femeia devine prezență revelatoare, experimentează o detașare și o repulsie față de dezordinea și existența chinuită care o caracterizează pe femeie: „Acele conținuturi sînt toate, am putea spune, mai mult sau mai puțin conștientizabile ori, cel puțin, au fost cândva conștiente și pot deveni în clipa următoare iarăși conștiente” (Jung 1994, 45). Este descrisă, deci, fluiditatea conștientului și a inconștientului în funcție de context și de starea interioară. Declanșatorii exteriori aduc la suprafață

gânduri, momente și stări îngropate în inconștient care revin în fluxuri și refluxuri fără un avertisment.

Deși atât de diferiți la o primă vedere, Emilia și Fred împart, în afară de spațiul intim, aceeași viziune asupra patului a lui Procust. Imaginea societății ca un pat procustian scoate în evidență o critică asupra mecanismelor sociale care pun piedici în ceea ce privește unicitatea indivizilor care sunt nevoiți să se modeleze conform unui ideal utopic. Primatul aparențelor determină deprecierea integrității, superficialitatea este căutată mai mult decât profunzimea, iar orice abatere de la aceste standarde este sancționată. Ceea ce scoate în evidență natura umană neacceptată cultural sunt contactele intime dintre cei doi, care au loc în afara unei relații bazate pe sentimente, instinctul carnal fiind cel care predomină. Relațiile intime ale celor doi sunt reflectate de oglinda așezată în camera Emiliei, oglindă ce ar putea fi o reprezentare a ochiului societății care observă atent către acest derapaj, cei doi sfidând orice formă de conformare. Conform Corinei Ciocârlie, moda, teatrul și prostituția constituie mecanisme de standardizare a expresiei personale (Ciocârlie 1998, 49). În acest sens, „imitația deșănțată” și „reproducerea în serie” pe care distrugerea individualității le presupune rezultă în pierderea contactului cu propria persoană (*ibidem*).

În cazul Emiliei, femeia devine doar o altă instanță a mimetismului. Ion Sîrbu completează portretul Emiliei având în vedere trăsăturile psihice care o definesc: „Toată aparatura sufletească a Emiliei nu e decât o anexă a instinctelor care cer o satisfacție” (Sîrbu 1973, 233). Astfel, criticul subliniază faptul că profunzimea și capacitatea afectivă a personajului feminin sunt subordonate instinctului care scuză într-un fel sau altul orice acțiune care nu este conformă din punct de vedere moral. Prin prostituție, Emilia oferă noi sensuri propriei existențe, alegând să facă abstracție de ceea ce societatea privește drept

imoral. Pe fondul acestei situații, Emilia este întruchiparea individualității reduse la funcționalitate, fără capacitatea sau dorința de a trece dincolo de aparențe întru devenire.

Pe lângă Emilia Răchitaru și Fred Vasilescu, există încă un personaj care nu împărtășește aceleași valori cu societatea constrângătoare din care face parte, mai exact George Demetru Ladima. Personaj construit în opoziție cu tiparul impus de societatea din care face parte, Ladima este un idealist, un bărbat cu un cod moral aparte. Deși Bucureștiul interbelic în care trăiește reprezintă un spațiu clădit în jurul unor nonvalori precum oportunismul, superficialitatea și mimetismul, Ladima rămâne fidel autenticității și profunzimii. Tragedia sa constă însă faptul că valorile la care aderă hotărât nu mai au loc în acea societate coruptă. „Singurul care refuză înregimentarea – cu riscul pierderii onorabilității – e excentricul Ladima” (Ciocârlie 1998, 48), în consecință, a purta o mască și a se lăsa condus de mulțime este inacceptabil, întrucât lipsa de onoare este exact ceea ce bărbatul evită.

Relația sa cu Emilia, femeia pe care o idolatrizează, este una emblematică: Ladima iubește profund, fiind capabil de sacrificii dincolo de limitele umanului, pe când femeia întruchipează iluzia ridicată la rang de principiu. Din acest punct de vedere, „Emilia nu e doar o replică grotescă a doamnei T. [...] ci și produsul final al unui lung lanț al slăbiciunilor, desfășurat în culisele teatrului bucureștean” (*ibidem*, 49). Ducând la extrem vanitatea și imoralitatea, Emilia este doar la suprafață o doamnă T., Maria T. Mănescu fiind imaginea unei femei elegante și rafinate, preferând discreția în detrimentul expunerii sociale. Asemănându-se din prisma iubirii pe care cele două personaje masculine o poartă, una nedeclarată și chiar refulată, cealaltă dusă până în punctul obsesiei și a dezintegrării realității subiective, cele două ipostaze feminine se află într-o evidentă relație de opoziție. Tânăra actriță amatoare este portretizată nu doar în ipostază de victimă a

alegerilor proprii, dar și a unei societăți decadente și alienate. Teatrul bucureștean este spațiul ideal pentru disimulare, luând forma unei lumi decadente în care Emilia pătrunde grație relațiilor dictate de interes dintr-o societate degradată. Astfel, tânăra devine un simbol al slăbiciunilor morale care o fac să trăiască în aparență, axată pe instinct și nicidecum pe ideal și absolut.

Pentru a completa portretul lui Ladima, acesta trebuie privit din perspectiva relației cu Emilia Răchitaru deoarece „Ladima [...] împrumută însuși Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi și o iubește anume, pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el.” (Petrescu 1982, 272). Dintr-o perspectivă psihologică, iubirea celor doi nu se naște dintr-o simplă întâlnire, ci, mai degrabă, din proiecția unui ideal de iubire și din cauza unei persoane a cărei mască a reușit să amăgească. Ladima este incapabil să accepte realitatea în care Emilia nu este nici mai mult, nici mai puțin decât o femeie vulgară, lipsită de profunzime și interioritate. Proiectând asupra femeii propriile calități de care nu este conștient, o transformă într-o imagine a propriului sine, a ceva ce poate să iubească fără limite. Iubirea pentru Emilia nu este una reală; el nu iubește femeia pentru cine este ea, ci pentru cine ar putea fi. Această dinamică a iubirii pune în lumină funcția creatoare de iluzii, care, adaptată la situația celor doi, poate însemna că, pe lângă o victimă a societății, Ladima este propria sa victimă, idealismul fiind ceea ce îl distruge în final. Deși „introspecția nu mai este exclusiv un mijloc de autocunoaștere, ci și unul de cunoaștere a celuilalt” (Manolescu 2018, 349), aceasta este coruptă de idealismul și proiecția lui Ladima asupra Emiliei. Introspecția dobândește o dublă valență. Înțeleasă în sensul său propriu, aceasta presupune, din partea lui Ladima, o examinare a propriei individualități și, totodată, o conștientizare a trăsăturilor proiectate asupra Emiliei, care estompează granița dintre figura concretă și cea imaginară a femeii adulate. De fapt, trăsăturile care compun

portretul Emiliei nu sunt altceva decât proiecția lui Ladima ridicată la rang de superlativ.

Doamna T. reprezintă transpunerea figurală a arhetipului *personei* în universul camilpetrescian; identitatea sa e una a aparențelor, conturată în limitele societății ca un decupaj superficial. În acest sens, relevantă este și onomastica: „Acest T. nu este o inițială cum s-ar părea, căci a devenit un adevărat nume, și nu știu dacă n-ar fi trebuit să fie scris Te” (Petrescu 1982, 20). Nume însușit inițial cu scopul de a se deosebi de omonima sa, „Te” devine o mască, un *alter ego* creat cu meticulozitate, față de care adevărata sa interioritate, a Mariei T. Mănescu, devine dezarticulată. Apropriindu-și acest nou nume, rafinata doamnă T. se supune încă o dată expectativelor societale și devine o figură bovarică. Până și în intimitatea împărtășită cu Fred Vasilescu, doamna T. nu se poate sustrage măștii cu care ajunge să se identifice, rămânând indisponibilă emoțional. Aparenta candoare a femeii și implicarea conștientă în jocul erotic inițiat de Fred sunt subminate de tabieturile sale, care deviază cursul firesc al lucrurilor; înainte de a petrece noaptea alături de Fred în noua sa locuință, pretențioasa doamnă T. insistă să-și procure diverse obiecte de uz personal. Nici măcar angajamentul transparenței asumate față de autor nu o poate determina pe misterioasa patroană a magazinului de mobilă cubistă să se destăinuie complet, mărturie stând cele trei scrisori în care numele bărbatului iubit nu apare.

Pe fondul „caracterului proteic” (Arhip C., Arhip O. 2017, 28), personajul doamnei T. coincide cu arhetipul *personei*, răspunzând capriciilor de moment ale lui Fred. Imaginea sa este rememorată sub diverse forme idealizate, însă niciuna dintre acestea nu se află în concordanță cu realitatea. Fluiditatea reprezentării doamnei T. contrastează cu platitudinea imaginii cocotei-actrițe, care este percepută exclusiv prin prisma dimensiunii sale lubrice. Contrar „mobilității care stă sub semnul

fluidului” (*ibidem*), identitatea doamnei T. rămâne vagă, indefinit conturată, pierzându-se în descrierile fanteziste ale mondenului aviator, pe care prezența ei îl inhibă, iar senzualitatea corpului ei se amplifică atunci când Fred o contemplă de la distanță.

Prin natura sa arhetipală, asociată *personei* – pe care Fred Vasilescu o descrie drept ceva „imaterial [...] energia întregului” (Petrescu 1982, 163) –, enigmatică și ravisanta doamnă T. declanșează un dublu proces de *catharsis*, care dezvăluie o dramă a neîncrederii în propria interioritate pentru ambii eroi masculini ai romanului camilpetrescian. Doamna T. reprezintă prin excelență imperativul conformismului social, o trăsătură definitorie a ambelor personaje; nu doar oamenii care iubesc, ci și cei care se iubesc – am putea completa – seamănă. Pentru Fred, femeia de care este cu adevărat îndrăgostit trebuie contemplată și iubită *in absentia*, obsesie simptomatică pentru inconsistența sa lăuntrică, pe care este nevoit să o conștientizeze. Iubirea casnică corupe proiecția ideală a iubirii, în timp ce lamentările, evitarea și nostalgia îi permit complacerea în autoiluzie. Configurația psihică comună celor două personaje, pe baza căreia apare relația speculară, permite conștientizarea supraidentificării cu *persona*; oglinda reflectă aceeași superficialitate de care dă dovadă Fred, care îi asigură notorietatea și validarea în societate.

Pe de altă parte, cele două figuri feminine antinomice, așezate față în față, își multiplică și distorsionează reflexia, asemenea unor oglinzi paralele. În plan compozițional, relația speculară dintre cele două femei-oglinzi și cei doi actanți masculini se materializează sub forma pluriperspectivismului. Scindarea aceluiși eu subiectiv într-o serie de reprezentări se datorează faptului că, prin prisma unei drame existențiale comune, cele două personaje masculine își constată similaritățile, aceștia împărtășind un singur fond sufletesc, descris de Paracelsus drept *lumen naturae*: „toate

trupurile lăuntrice sînt un singur trup și un același lucru în toți oamenii [...] vin toate laolaltă, e numai o lumină, numai o rațiune...” (Paracelsus, *Liber de generatione hominis* apud Jung 1994, 58). Această identitate lăuntrică a oamenilor se concretizează în reacția lui Fred, care, asistând la drama deziluziei lui Ladima, vede o reflexie a propriei relații cu doamna T., în interiorul căreia se transpune și își începe, la rândul său, procesul de *catharsis*:

„Iar trebuie să mă întrerup. Mă trag gândurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine. Propria mea viață, și toate întâmplările pe care le știu trecute se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui. O lacrimă adevărată provoacă întotdeauna alta, în alți ochi, pe deasupra rațiunii instinctele se cheamă și înțeleg acum că și amintirile altora și ale tale își răspund din inconștient [...]. Am rămas iar pe gânduri, cu ochii fiși, cu brațul încordat, uitînd în mîna scrisoarea... Emilia îmi flutură mîna grăsuță în fața frunții, ca să-mi readucă privirea acasă... În după-amiaza asta caldă se adună în mine durerea ca un cheag strein în inimă... Zîmbesc Emiliei ca să-mi dea voie să gîndesc... Am intrat acum în propria viață.” (Petrescu 1982, 94)

Totodată, transpunerea figurală a *personei* în *Patul lui Procust* devine punct de referință pentru G.D. Ladima. Pretinsa obsesie față de aceasta, care culminează în actul suicidar, subliniază ideea conform căreia tânărul proiectează imaginea doamnei T. asupra Emiliei Răchitaru, transformând-o, așadar, într-o copie caricaturală a acesteia, din dorința de a iubi o femeie la fel de demnă și apreciată în societate.

În accepțiune jungiană, *individuația* este o „circumambulare a sinelui ca centru al personalității, care ajunge în acest fel la unificare” (Samuels, Shorter, Plaut 2014, 118); în spațiul procustian al operei, totuși, eroii masculini ar putea atinge desăvârșirea avînd parte de împlinire pe plan amoros. În sens figurat, materializarea iubirii dintre cele două cupluri ar fi echivalentă cu integrarea *personei*, în cazul lui Fred, respectiv a *umbrei*, în cazul lui

Ladima. Finalul romanului însă nu le oferă celor doi bărbați relațiile mult visate, ci le aduce sfârșitul tragic. Având preconcepția că dezvoltarea psihică este un parcurs liniar, Fred Vasilescu și George Demetru Ladima cad în capcana idealizării și își pierd capacitatea de a discerne între real și autosugestie.

Sub acțiunea forței centripete a societății, „menită să ridiculizeze disidența, să resoarbă individualismul în spirit de castă”, patul lui Procust „nu înseamnă altceva decât tirania tiparului preexistent” (Ciocârlie 1998, 48), pe care protagoniștii îl revocă prin moarte. Aici, suicidul nu mai este un gest de lașitate, ci, dimpotrivă, un impuls de rezistență. Lucizi până la paroxism, cei doi își asumă în definitiv sinele, știind că identitatea le-a fost coruptă până la depersonalizare. Societatea corozivă le distruge interioritatea în mod ireversibil, iar reîntoarcerea la sinele inițial este imposibilă. Chiar și în iminența actului suicidal, cei doi întrețin jocul aparențelor, întrucât decizia lor este categorică: Fred planifică întâlniri cu zâmbetul pe buze, iar Ladima încearcă să controleze zvonurile ce aveau să plutească asupra morții sale, considerând că adevăratul motiv din spatele gestului său nu va putea fi înțeles.

În concluzie, studiul de față a propus o nouă grilă de lectură a operei lui Camil Petrescu, fundamentat pe observarea unor interferențe între cadrul său teoretic și psihanaliza lui C.G. Jung. S-a urmărit cu precădere construcția personajelor masculine în raport cu ipostazierea femeilor ca declanșatoare a catharsisului, cele două femei reprezentând o punte între conștient și inconștient. Femininul cathartic scoate la lumină insuficiențele celor doi bărbați, dar în moduri complet opuse, cele două fiind asemenea unor oglinzi așezate față în față. „Doamna T. e punctul de convergență a nobleței și demnității celor doi eroi, Emilia – focarul slăbiciunii lor.” (Sîrbu 1973, 237), ambele acționând ca instrumente narative. Emilia reprezintă ipostaza *umbrei* și cea care scoate la

lumină funcția creatoare de iluzii, pe când doamna T. întruchipează *persona*, incapabilă să se desprindă de masca pe care o poartă în societate, răspunzând capriciilor de moment ale lui Fred și constituind un ideal pe care Ladima îl proiectează asupra Emiliei. Incapabili să integreze în sine părțile deficitare, cei doi bărbați rămân „prizonieri ai propriului eu și ai unei lumi pe care o simt străină, ostilă”, pășind în moarte „cu sentimentul unei depline izolări.” (*ibidem*).

Astfel, în *Patul lui Procust*, autenticitatea este văzută ca o convenție estetică, întrucât raportarea la realitate a eroilor camilpetrescieni, Fred și Ladima, este condiționată de propriile experiențe subiective și sentimente reprimite. Percepția celor doi protagoniști – atât asupra realității, cât și asupra celor două femei din fața lor – este influențată decisiv de procesul de *individuație*. Preluând și revalorizând modelul proustian, Camil Petrescu operează modificări în interiorul paradigmei modernismului psihologic; în acest sens, posibila transpunere figurală a sistemului teoretic formulat de C.G. Jung în cadrul construcției romanului reprezintă un remarcabil element de inovație.



Imagine: Dezbateri *Literacum* din 18 martie 2025  
(Teodora Dogaru, Roberta Erdei, *Femininul cathartic*)

## BIBLIOGRAFIE:

Imagine: [Annie Spratt, Unsplash](#)

- Arhip, Cristian, Arhip, Odette. 2017. *Aspecte psihanalitice ale operei lui Camil Petrescu*. În „Studii de Știință și Cultură”, Volumul XIII, Nr. 4, 23-30.
- Ciocârlie, Corina. 1998. *Femei în fața oglinzii*. Cluj-Napoca: Editura Echinox.
- Jung, Carl Gustav. 1994. *Puterea sufletului. Antologie. A patra parte. Reflecții teoretice privind natura psihismului*. Trad. Suzana Holan. București: Editura Anima.
- Jung, Carl Gustav. 1996. *Personalitate și transfer*. Trad. Gabriel Kohn. București: Editura Teora.
- Jung, Carl Gustav. 2003a. *Opere complete, I: Arhetipurile și inconștientul colectiv*. Trad. Dana Verescu, Vasile Dem. Zamfirescu. București: Editura Trei.
- Jung, Carl Gustav. 2003b. *Opere complete, II: Practica psihoterapiei. Contribuții la problema psihoterapiei și la psihologia transferului*. Trad. Daniela Ștefănescu. București: Editura Trei.
- Manolescu, Nicolae. 2018. *Arca lui Noe: Studiu despre romanul românesc*. Ediție definitivă. București: Cartea Românească.
- Minulescu, Mihaela. 2001. *Introducere în psihanaliza jungiană*. București: Editura Trei.
- Petraș, Irina. 1981. *Proza lui Camil Petrescu*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Petrescu, Camil. 1935. *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. În „Revista Fundațiilor Regale”, An 2, Nr. 11, 377-401. Disponibil online la <https://dspace.bcu-iasi.ro/handle/123456789/43196>, accesat la data de 08.06.2025.
- Petrescu, Camil. 1982. *Patul lui Procust*. Prefață și tabel cronologic de Constantin Cubleșan. București: Minerva.
- Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred. 2014. *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*. Traducere din engleză și studiu introductiv de Corin Braga. Ediția a 2-a, revizuită. București: Editura Herald.
- Sîrbu, Ion. 1973. *Camil Petrescu*. Iași: Editura Junimea.
- Zaciu, Mircea. 1974. *Un clasic între moderni*, în „Steaua. Revistă a uniunii scriitorilor”, Cluj, anul XXV, nr. 4 (323), 12.



# literacum

Ateliere-dezbateri: perspective și rezonanțe

## IUBIREA INTERZISĂ ÎN LUMILE LUI NABOKOV ȘI MÁRQUEZ

FLIFT

Marti, 20 mai 2025

O dezbateră literară by

literacum

WWW.LITERACUM.RO

Sala 201

Ora: 19:40

MODERATOARE:  
ANDRADA NEMEȘ ȘI AMALIA SECOȘAN

## Iubirea interzisă în lumile lui Nabokov și Márquez

Alexandra-Andrada NEMEȘ, Amalia-Marinela SECOȘAN

Tema iubirii a fost aprofundată și constant reinterpretată de-a lungul timpului atât în literatură, cât și în celelalte manifestări artistice, fiind un fenomen caracteristic condiției umane care s-a încercat a fi definit de nenumărate ori: pentru trubadurii secolelor al XII-lea și al XIII-lea iubirea reprezenta o îmbinare între durere și fericire (Corcinschi 2018, 29), pe când Stendhal o consideră o „plăcere să vezi, să atingi, să simți cu toate simțurile și cât mai îndeaproape cu putință, un obiect vrednic de-a fi iubit și care te iubește” (Stendhal apud Corcinschi, 28). Iubirea a fost abordată atât ca temă centrală în opere, cât și ca temă complementară, fiind asociată în istoria literaturii cu diverse elemente ale purității, desfrâului, decăderii, interdicției și vulgarității. Se sugerează, așadar, un contrast între iubirea idealizată: platonice sau familială, și iubirea trupească: senzuală sau obscenă. Deși acestea sunt elemente distincte și opuse, cele două reprezintă componentele divergente ale aceleiași realități complexe, respectiv cea a iubirii, putând fi interdependente și complementare: „sexul, erotismul și dragostea sunt aspecte ale aceluiași fenomen” (Paz 1998, 13). Totuși, iubirea idealizată și iubirea trupească au fost interpretate în literatură în diverse moduri, fiind tratate separat sau îmbinându-se prin intermediul personajelor, temelor sau elementelor naratologice, precum în *Ada sau ardoarea* de Vladimir Nabokov și *Despre dragoste și alți demoni* de Gabriel García Márquez. Lucrarea de față își propune să analizeze romanele menționate din perspectiva

utilizării limbajului sexual în conturarea scenelor erotice, având în vedere elementele vulgarității și purității în redarea acestora.

Pe de-o parte, cele două tipuri de iubire au fost tratate de către unii autori ca fiind elemente strict opuse și contradictorii, evidențiindu-se disonanța rigidă și fixă existentă între cele două: iubirea platonice sau familială nu poate avea în componența sa și latura erotică. La rândul lor, erotismul și desfrâul tratate într-o manieră obscenă, vulgară, violentă sau incestuoasă își pierd elementele purității și senzualității. O astfel de delimitare strictă care nu presupune contopirea aspectelor menționate și prin care limita nu este transgresată este generală și firească în literatură. Astfel că, în majoritatea creațiilor literare iubirea și sexualitatea sunt reprezentate având un scop anume, clar definit: „Erotologiile conturează diferite tipuri de iubire, capabile să ilustreze o imagine nucleară și un anumit cod al comportamentului amoros” (Corcinschi 2018, 11). Spre exemplu, în *Bestia umană* (v. Zola 2012) povestea dintre soții Roubaud și, ulterior, dintre Séverine și Jacques prezintă și subiectul violenței, brutalității și al pierderii purității în dragoste. Scenele erotice nu sunt explicite din cauza vulgarității, ci pentru că în locul senzualității predomină violența, personajele feminine fiind, de regulă, victimele unor abuzurilor care nu sunt, totuși, dezvăluite în mod direct: „niciuna din victimele lui Zola nu vorbește despre propriul viol” (Lawrence 2011, 40)<sup>1</sup>. Așadar, relațiile amoroase și, implicit,

scenele erotice, fie ele explicite sau nu, introduc subiecte vulgare: adulterul, violul, violența sexuală, fiind tratate în moduri neprevăzute și adesea inconfortabile. În ciuda acestor vulgarități, opera menționată respectă limitele dintre iubirea idealizată și cea trupească, iubirea lui Jacques, deși sinceră pentru Séverine, devenind coruptă odată cu apariția tendințelor erotice violente, chiar dacă au fost, sau nu, înfăptuite. Totodată, prin intermediul pasiunii și sexualității sunt incluse și alte teme distincte, precum adulterul, memoria sau visul. Cel din urmă este reprezentat în *Despre dragoste și alți demoni* prin intermediul lui Cayetano Delaura, oferind o reflecție asupra iubirii imposibile anticipată încă de la începutul poveștii de dragoste, căci visul inițial este reluat în final de fetiță:

„Pe 29 mai, fără puterea de a mai rezista, visă iar fereastra deschisă spre un câmp acoperit de ninsoare, unde Cayetano Delaura nu se afla și n-avea să se afle în veci. Ținea în poală un ciorchine de struguri aurii ce creșteau imediat la loc de cum îi mânca. Dar de data asta nu lua boabele una câte una, ci din două în două, ținându-și aproape răsufarea, căci tânjea cu înfrigurare să ajungă la ultima.” (Márquez 2014, 158)

Astfel, din punct de vedere social, moral și religios, cei doi îndrăgostiți nu aveau nicio șansă în fața destinului nefericit, anticipat de cititor prin prisma câtorva semne prevestitoare, precum câinele cu stea în frunte care apare în prima fază a romanului, dar și visul recurent al protagoniștilor menționat anterior. Romanul îmbină moralitatea cu tensiunea pe care iubirea interzisă o implică, folosindu-se de mijloacele realismului magic:

„realitatea transmisă de artist se realizează prin prisma dimensiunii afective personale, universul romanesc trăiește printr-o rețea emoțională specifică, iar rostul operei artistice constă în funcția simpatetică, adică trebuie să provoace stări sufletești cititorilor.” (Baraga 2013, 15-16)

Imagini: Dezbateri *Literacum* din 20 mai 2025

(Alexandra-Andrada Nemeș, Amalia-Marinela Secoșan,  
*Iubirea interzisă în lumile lui Nabokov și Márquez*)

literacum



Pe de altă parte, există cazuri în care cele două tipuri de iubire se întrepătrund fără a se anula reciproc. În *Ada sau ardoarea* iubirea familială între cei doi frați, Ada și Van, se împlinește și prin iubirea trupească, cei doi dezvoltând o relație amoroasă:

„Neconținut, constant, cu gingășie, Van își atinge ușor buzele de buzele ei, ațâțând floarea lor fierbinte, înainte și înapoi, dreapta, stânga, viață, moarte, delectându-se cu contrastul dintre delicatețea eretică a idilei evidente și congestia ordinară a cărnii ascunse.” (Nabokov 2019, 105)

Astfel de scene nu au efecte erotice, căci termenii folosiți își pierd proprietatea sensului erotic, ci transformă actul sexual dintr-o acțiune indecentă într-un element al subtilului, al sensibilității și al pasiunii. Spre deosebire de cazul Séverinei și a lui Jacques, dragostea celor doi frați nu își pierde elementul purității, iar scenele erotice nu devin obscene odată ce este introdusă tema incestului în carte. Astfel,

vulgaritatea și obscenitatea scenelor erotice, regăsite atât în *Ada sau ardoarea*, cât și în *Despre dragoste și alți demoni*, nu sunt influențate de actul sexual propriu-zis, ci de maniera în care ele sunt redată și interpretate de cititor: „în fond ce înseamnă «impudic» sau «obscen?»” (Mihăilescu 2016, 6). Determinarea obscenității și vulgarității unei lecturi a presupus dezbateri îndelungate în cercurile artistice, iar răspunsurile, fiind subiective, variază, căci „în fapt, care ar trebui să fie instanța *îngăduitoare*? Cititorul? Critica literară? Normele conduitei sociale? Instituțiile Cenzurii? Sau, pur și simplu, **legile armoniei estetice?**” (*ibidem*). Argumentul acestei lucrări pornește de la noțiunea prin care stabilirea obscenității scenelor erotice la nivel textual se realizează prin modul de reprezentare a acestora, prin limbajul folosit. Aceste *legi ale armoniei estetice* sunt, la rândul lor, interpretate în mod subiectiv și nu pot fi reduse la norme fixe, universal aplicate tuturor textelor, deoarece „Nu există instrumente unice de apreciere” (*ibidem*). Pe lângă diferitele moduri discursive de redare a sexualității care influențează, așadar, obscenitatea și vulgaritatea lor, rolul cititorului este semnificativ în determinarea personală a caracterului obscen al acestora. Așadar, lecturarea scenelor erotice implică atât modul de conturare a acestora, cât și subiectivitatea cititorului.

În acest sens, deși scenele sexuale sunt numeroase în *Ada sau ardoarea*, vulgaritatea nu le caracterizează, fiind redată într-un mod estetizat: „cartea stabilește standarde impresionante pentru nimfomania și satiriazisul lexical.” (Naiman 2011, 249)<sup>2</sup>. Totodată, limbajul utilizat are un rol important și în conturarea lumilor ficționale ale lui Márquez, căci în *Un veac de singurătate*, critica literară observă faptul că „Imitația dragostei, pe care mulți vor s-o joace, este de natură predominant fizică. Sexul, ca parte a iubirii telurice, este practicat detașat de sentiment și, ca urmare, e vulgarizat și coborât la rangul natural.” (Baraga 2013, 17). În mod asemănător, în *Despre dragoste și alți demoni*

limbajul utilizat pentru a descrie relațiile intime dintre mama și tatăl fetei este unul lipsit de romantism idealizat, neavând un cadru emoțional și poetic. Astfel, cuvintele folosite sunt directe, iar accentul narativ este pus, mai degrabă, pe planul fizic decât pe cel sentimental:

„Îl asaltă în hamac, îl călări și-i astupă gura cu poalele de la chiliaba cu care era îmbrăcat, până îl lasă fără pic de vlagă. Atunci îl învioră cu o înflăcărare și o știință pe care el nu și le-ar fi putut imagina în plăcerea anemică a desfătării lui solitare, și-l lipsi fără glorie de virginitate. El împlinea cincizeci și doi de ani, iar ea douăzeci și trei, însă diferența de vârstă deranja cel mai puțin.” (Márquez 2014, 48)

Contrar limbajului direct folosit de Márquez, operele lui Nabokov prezintă o prelucrare estetică a cuvintelor, folosindu-se de tehnici stilistice la nivelul limbajului și discursului: „comparația vizuală ascunsă adesea în jocul său verbal” (Nakhimovsky și Stone 2014, 84)<sup>3</sup>, dar și alte efecte lingvistice care „caracterizează protagoniștii, participă în intrigă, exprimă opiniile autorului” (*ibidem*)<sup>4</sup>. Totodată, Nabokov se folosește de registre stilistice metaforizate, fiind evitate descrierile și termenii vulgari în conturarea numeroaselor scene erotice. Corpul nu este reprezentat ca un obiect prin care se realizează actul sexual, ci devine un simbol artistic de reflecție. Prin utilizarea metaforelor și aluziilor senzoriale, cu precădere cele tactile, dar și metafore botanice și geografice, este indicată valența experimentală, caracteristică scenelor erotice, transformând trupul într-un spațiu care trebuie explorat, sugerându-se o călătorie erotică într-un spațiu pasional și intim:

„«**Hartă în relief**», a spus primula pedantă, «**râurile Africii**». Arătătorul ei a urmărit **Nilul albastru** până în **jungla** lui și a făcut cale-ntoarsă. «Ei, ce-i asta? Pălăria **bureților roșii** nu-i nici pe jumătate atât de catifelată. De fapt» (turuind, pur și simplu), «îmi amintește de **floarea de geranium** sau mai degrabă de cea de **mușcată**»” (Nabokov 2019, 120).

În acest paragraf, fiind caracterizat de elementele spațiului natural și vegetal în locul celor sexuale și explicite, scena erotică înfățișează trupul drept un univers exotic, necunoscut celor doi și nu drept un simplu element care facilitează plăcerea sexuală. Contrar acestor caracteristici ale scrierii lui Nabokov, descrierile sexuale ale lui Márquez sunt diferite din punctul de vedere al limbajului folosit. Scenele erotice sunt caracterizate de specificul trăsăturilor realismului magic, folosindu-se un limbaj brut, iar imaginea trupului este realizată într-un mod concret, fiind urmărită realitatea anatomică și nu cea idealizată. Comparațiile între trăsăturile umane și cele animale evidențiază și mai puternic imaginile naturale create de limbaj:

„O trezi aerul din încăperea impregnat de mirosul de **amoniac**. Simți găfâitul de **minotaur** căutând-o pe băjbăite în beznă, **fierbințeala trupului** peste ea, **mâinile ca niște gheare** ce-i apucară gulerul de la cămașă sfâșiindu-i-o de sus până jos, în vreme ce îi mormăia la ureche: «Târfă, târfă». Din noaptea aceea Bernarda știu că nu dorea să mai facă nimic altceva toată viața.” (Márquez 2014, 29)

Prin utilizarea acestor tehnici stilistice diferite de redare a scenelor erotice folosite de cei doi autori, se remarcă manierele variate prin care scenele sexuale pot fi redade. În acest sens, Nabokov influențează modul de lecturare a romanului, căci prin limbajul folosit determină cititorul să își stabilească limitele propriului său cadru moral, fiindu-i alterată percepția asupra relației incestuoase. Această relație dintre cititor și autor este, deci, realizată în mod direct și conștient de autor prin intermediul limbajului, căci „Visul cel mai profund al unui autor este de a-și transforma cititorul într-un spectator” (Nabokov 1966, 26). În acest sens, rolul său este pronunțat, participând activ la interpretarea relației celor doi frați: „Sunt atât de fermecați de iubirea lor și atât de expresivi când îi evocă farmecul, încât nu putem să nu le împărtășim bucuria.” (Boyd 1991, 536).

Utilizarea unui limbaj estetizat pentru a introduce în opere teme inconfortabile este prefigurată și în prefața *Lolitei*, enunțându-se faptul că nu se va „întâlni nici măcar un termen obscen în întreaga operă” (Nabokov 2008, 8). Eric Naiman propune o lectură a *Lolitei* prin care să „ne mutăm atenția de la simbolurile sexuale la *limbajul sexual*” (Naiman 2011, 22). Aplicând această formă de analiză și asupra romanului *Ada sau ardoarea*, se remarcă modul în care Nabokov se folosește de subtilități lingvistice pentru a contura un cadru de reflecție asupra tabuurilor sociale. *Ada sau ardoarea* devine, deci, un spațiu experimental al reprezentării erotismului imoral, însă redarea acestor scene incestuoase nu se realizează într-un mod obscen, dimensiunea pornografică fiind estompată prin utilizarea unui limbaj poetic: „Tachinarea este stilul poetic definitiv al aceluia roman” (*ibidem*, 247). Astfel, *limbajul sexual* în cazul scenelor erotice dintre cei doi frați nu este alcătuit din descrieri obscene și vulgare, ci este construit pe aluzii tactile, senzoriale: „Tactilitatea este portretizată într-un mod aproape ironic ca un simț disperat, agentul indispensabil al contactului sexual” (Reigner 2020, 322). Metaforele senzoriale se regăsesc aproape în toate scenele amoroase dintre cei doi frați (și nu numai), însă ele nu le erotizează, ci devin, în mod simbolic, instrumentele memorării și ale introspecției, timpul și memoria reprezentând punctul focal al operei: „Spre deosebire de celelalte romane ale sale în care timpul nu este subiectul principal, ci doar un element cheie, în *Ada* timpul devine o temă centrală, desprinzându-se din fundalul narativ și ajungând la suprafața textului ca un subiect principal.” (Dias 2019, 7). În acest sens, se remarcă și intervențiile ulterioare ale Adei regăsite între paranteze, prin care se conturează și personalitatea fetei, rezultând într-un dialog constant între protagoniști și cititor:

„(Îți propun să omiți total capitolașul ăsta. **Nota Adei.**)” (Nabokov 2019, 162).

„(Știi, Van, până acum ăsta-i capitolul meu preferat [...]. **Cu scrisul cel mai afectuos al Adei.**)” (*ibidem*, 180)

Scenele erotice sunt și ele completate și comentate de Ada: „Mă-ntreb, Van, *de ce* faci tot ce-ți stă-n putință să transformi trecutul nostru poetic și unic într-o farsă murdară? [...] **uite cum s-au petrecut lucrurile** [...]” (*ibidem*, 120). Astfel, revenirea ulterioară a Adei pentru a completa sau corecta o scenă erotică din trecut presupune rememorarea și reinterpretarea ei, reprezentând pentru cele două personaje o formă de intimitate aproape la fel de profundă ca actul sexual în sine. Totodată, acest aspect creează un cadru instabil în care cititorul nu poate avea încredere în niciuna din realitățile conturate prin scrierile lui Van sau ale Adei. În acest sens, actele erotice nu sunt doar fizice, ci devin acte discursive, utilizându-se memoria pentru a se reconstrui o realitate în funcție de trăirile și sentimentele personajelor. Nathalia Saliba Dias analizează percepția lui Van asupra memoriei și realității, reprezentată printr-un „un sistem complex de poduri subtile, traversate de simțuri [...] între **membrană** și creier și a fost și este mereu o formă a memoriei chiar în momentul în care e perceput.” (*ibidem*, 219). Analizând acest paragraf, Nathalia Saliba Dias menționează faptul că „pentru Van Veen memoria nu este doar o construcție intelectuală și nici nu este o formă abstractă a conștiinței; în schimb este legătura formată de membrană (evocând în mod clar himenul femeilor) și creier. Contactul dintre aceste două sfere [...] este însuși esența memoriei.” (Dias 2019, 95). Scenele erotice nu se limitează, așadar, la corporalitate și carnalitate, asemenea celor regăsite în *Despre dragoste și alți demoni*, în care se urmărește relația Siervei María, o fetiță de doisprezece ani, cu Cayetano Delaura, un preot de treizeci și șase de ani. În ambele opere aspectul sentimental al relației este conturat prin intermediul limbajului în detrimentul celui carnal, Nabokov transgresând dimensiunea limitată impusă de atingerea erotică și

transformând scenele erotice în acte simbolice ale rememorării:

„Niciodată până acum un roman nu a transformat acumulara experienței umane de-a lungul unei vieți într-un spectacol atât de bogat și romantic; niciodată, nici măcar la Proust, șocul prezentului nu a fost atât de intens amplificat de repetiție, rememorare, anticipare, regret, remușcare, amuzament și extaz.” (Boyd apud Naiman 2011, 248-249)

Deși comparația cu Marcel Proust poate părea exagerată, trebuie remarcată contribuția literară adusă de Nabokov prin introducerea acestei dimensiuni complexe a rememorării și introspecției. Acest aspect al rememorării consemnate prin revenirile ulterioare ale Adei creează un cadru complex, dar instabil pentru cititor. Nabokov este conștient de limitele pe care memoria le impune în redactarea operelor sale, căci relatarea precisă a dialogului după ani de zile este imposibilă. În ciuda acestui fapt, narațiunea lui Van presupune scene de dialog minuțioase și complexe, deși ele se presupune că ar fi fost reiterate după decenii întregi (v. Boyd 1991, 549).

Astfel, atât prin operele lui Márquez, cât și prin cele ale lui Nabokov, se explorează tematica iubirii interzise, fiind reprezentată în mod direct sau estetizat. Prin abordarea unor astfel de teme problematice, cele două romane relevă faptul că literatura tratează, uneori, subiecte controversate nu pentru a le promova, ci pentru a scoate la iveală conflictele interioare ale condiției umane: „Literaturii – spunea George Bataille – trebuie să i se recunoască dreptul de a nu fi inocentă. De altfel, deseori literatura este confundată cu morala și faptul că anumite tematici imorale devin nucleul unei scrieri determină condamnarea acesteia.” (Pîrvu 2018, 607). Controversa romanului *Ada sau ardoarea* o reprezintă, firește, tema incestului. Deși iubirea dintre cei doi frați nu este una convențională, căci incestul reprezintă un act împotriva naturii, intermediul prin care dragostea lor este expusă schimbă modul de interpretare a relației, căci Nabokov

„defamiliarizează lectura și modul în care cititorul înțelege ceea ce citește.” (Naiman 2011, 8). Incestul nu este un simplu act al erotismului interzis sau o abatere de la principiile sexuale naturale, ci prin prisma lui se conturează un spectacol al moralității în care cititorul participă în mod activ, oscilând între condamnarea și susținerea relației lor. Relația celor doi este atât de intimă încât Ada și Van nu sunt „doar frate și soră, ci aproape variantele masculine și feminine ale aceluiași tipar” (Boyd 1991, 536), cei doi descoperind în celălalt o versiune identică a propriei persoane (v. *ibidem*, 548). Nabokov plasează cititorul într-o ipostază etică și morală tensionată, iubirea lui Ada și Van fiind imorală și greșită, însă limbajul estetic prin care este construită convinge cititorul să nu le condamne în totalitate relația amoroasă: „Aspectul cel mai surprinzător al romanului este relativul dezinteres față de dimensiunea etică a relației incestuoase dintre Van și Ada” (Dragunoiu 2005, 322). Astfel, tema incestului poate fi interpretată în varii moduri de către critica literară. Pe de o parte, incestul introduce o tematică moralizatoare a operei, atât din punctul de vedere al iubirii interzise dintre Van și Ada, cât și prin implicarea celor doi în moartea Lucettei: „Lucette corespunde tiparului eroinei luminoase, a inocenței naive din punct de vedere sexual și i se acordă forma supremă de eterizare: moartea.” (Clark 1984, 81). Prin reprezentarea tragediei Lucettei, dar și „deoarece conexiunile lor cu Lucette sunt atât de complexe” (Boyd 1985, 104) se dezvoltă dimensiunea etică și morală a situației, căci realitatea interioară prevalează asupra celei exterioare, imaginea mentală a Lucettei fiind mai vie decât imaginea concretă a existenței ei (v. Clark 1984, 81). Lucette devine, astfel, victima iubirii interzise dintre Ada și Van, reprezentând „motivul real pentru care temei incestului îi este acordată importanță” (Boyd 1985, 104). Din acest punct de vedere, se consideră că Nabokov a dezvoltat această temă pentru o aprofundare etică și morală a operei, căci „Interesul profund al lui

Nabokov pentru tema incestului a fost determinat în mod substanțial de preocupările etice sau filosofice decât de cele literare.” (Johnson 1986, 249). Pe de altă parte, Nabokov însuși contestă complexitatea tematicii incestuoase regăsite în operă, menționând că nu îl „interesează deloc incestul în niciun fel sau altul.” (Nabokov apud Johnson 1986, 249).

În mod similar, Márquez explorează natura controversată și interzisă a relației dintre protagoniștii operei *Despre dragoste și alți demoni*, menționând că „Sierva María continuă să-l scuipe și el întoarse iar obrazul, amețit de valul de **plăcere interzisă** ce-i pornea din măruntaie.” (Márquez 2014, 127). Povestea de iubire dintre Sierva María și Cayetano Delaura este redată într-o manieră complexă, cheia interpretării acesteia pornind chiar din titlul romanului în care *dragostea* este asociată și comparată în mod direct cu *alți demoni*. Demonicul nu este separat de iubire, aceasta

### *lubirea interzisă*



O dezbateră literară by  
literacum



Imagini: Dezbateră *Literacum* din 20 mai 2025

(Alexandra-Andrada Nemeș, Amalia-Marinela Secoșan,  
*lubirea interzisă în lumile lui Nabokov și Márquez*)

făcând parte din el, fapt evidențiat prin construcția *și alți*. Astfel, societatea vremii confundă sentimentul iubirii cu posedarea demonică, transformând iubirea ca sentiment pur într-o sursă de condamnare: „Citit în termeni creștini, titlul *Despre dragoste și alți demoni* sună paradoxal și chiar puțin șocant.” (González 2021, 133). Factorul demonic se contopește cu misticul și cu obsesia, astfel iubirea devine neconformă și tulburătoare din pricina naturii sale. Încă din titlul romanului, autorul relativizează concepțiile laice și religioase, îmbinând domeniile și estompând bariera dintre cele două, punând sub semnul întrebării normele instaurate de Biserică. Factorul religios devine ușor de observat în roman, îmbinând elementele creștine și cele păgâne în portretizarea protagonistei, căci „realitatea romanescă ne relevă că lucrurile pot obține semnificații opuse celor tradiționale” (Baraga 2001, 90). În ciuda acestei afirmații, relația dintre cei doi evoluează sub aparența unei idile stereotipice împânzite de romantism și cuvinte mieroase: „Îi mărturisi că nu trecea o clipă fără să se gândească la ea, că tot ce mânca și bea avea gustul ei, că viața era ea, la orice oră și pretutindeni, cum numai Domnul avea dreptul și puterea de a fi, și că bucuria supremă a sufletului său ar fi să moară împreună cu ea.” (Márquez 2014, 135). Cei doi au trecut prin toate etapele unei aventuri amoroase stereotipice, iar limbajul folosit face ca atenția cititorului să fie îndreptată spre factorul emoțional al relației și nu pe cel imoral, astfel „romanul *Del amor y otros demonios* se impune ca cel mai emotiv de până acum.” (Baraga 2001, 91).

În concluzie, cele două romane tratează tematica iubirii interzise, fiind abordate subiecte controversate, precum incestul și pedofilia, folosindu-se un limbaj sexual rafinat, departe de a fi vulgar. Deși cele două opere descriu corporalitatea în moduri diferite, fie estetizat, fie direct, atât în *Ada sau ardoarea*, cât și în *Despre dragoste și alți demoni* trupul nu se limitează,

totuși, la dimensiunea carnalității, ci devine un spațiu al explorării senzuale, a cunoașterii intime a personajelor. În acest sens, proprietatea sexuală a corpului se situează pe plan secundar, în vreme ce această explorare estetizată primează. Acest demers artistic este realizat în cele două romane prin intermediul limbajului. Scenele erotice redată în ambele romane sunt realizate prin utilizarea unui limbaj sexual complex, subtil, pe de o parte în cazul romanului *Ada sau ardoarea* și brut, direct pe de altă parte în cazul romanului *Despre dragoste și alți demoni*. Astfel, cei doi autori transformă, în moduri diferite, obscenitatea și vulgaritatea actului sexual în senzualitate și pasiune. Analizând comparativ limbajul sexual al celor două opere, se remarcă diferențele modalități prin care scenele erotice se pot transforma prin intermediul limbajului.

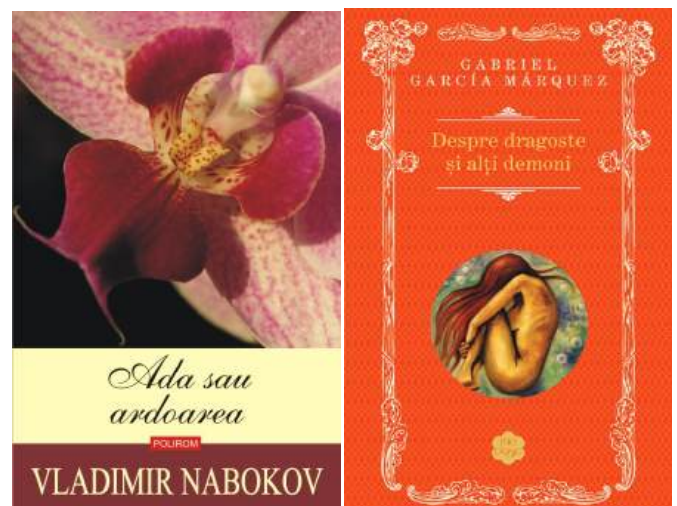
#### NOTE:

<sup>1</sup> Toate traducerile din limbi străine ne aparțin. În original: “neither of Zola’s rape victims speaks of her own rape”.

<sup>2</sup> În original: “the book sets impressive standards for lexical nymphomania and satyriasis.”.

<sup>3</sup> În original: “visual comparison often hidden in his verbal play”.

<sup>4</sup> În original: “they characterize heroes, participate in the plot, express the author’s opinion”.

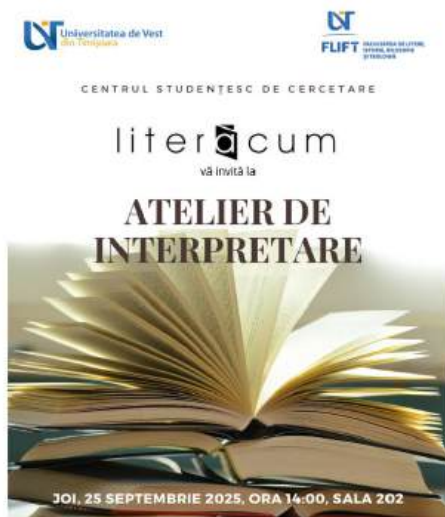


## BIBLIOGRAFIE:

- Baraga, Victoria. 2001. *Între demonul iubirii și cel al scriiturii*. În: „Metaliteratură”, nr. 1, 89-91. Chișinău: Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”.
- Baraga, Victoria. 2013. *Fizionomia singurății la Gabriel García Márquez*. În: „Revistă de științe socioumane”, nr. 3(25), 15-21. Chișinău: Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”.
- Boyd, Brian David. 1985. *Nabokov's ADA: The Place of Consciousness*. Michigan: Ardis Publishers.
- Boyd, Brian David. 1991. *The American Years*. New Jersey: Princeton University Press.
- Clark, Beverly Lyon. 1984. *Dark Ada, Light Lucette, and Van*. În „Studies in American Fiction”, vol. 12, nr. 1, 79-86. Johns Hopkins University Press
- Corcinschi, Nina. 2018. *Imaginarul erotic în romanul românesc postbelic* [Teză de doctor habilitat în filologie], Academia de Științe a Moldovei, Chișinău: Institutul de Filologie. Disponibil online la <http://www.cnaa.md/thesis/53605/>, accesat la data de 22.09.2025.
- Dias Saliba, Nathalia. 2019. *Queering Nabokov: Postmodernist Temporalities and Eroticism in Ada, or Ardor* [Teză de doctorat], Humboldt-Universität zu Berlin. Disponibil online la <https://edoc.hu-berlin.de/server/api/core/bitstreams/b30038b4-fed4-4352-baf0-08cf60b5a200/content>, accesat la data de 10.02.2025.
- Dragunoiu, Dana. 2005. *Vladimir Nabokov's Ada: Art, Deception, Ethics*. În „Contemporary Literature”, vol. 46, nr. 2, 311–339. Madison: The University of Wisconsin Press
- González, Aníbal. 2021. *Fictions of Difficult Love in García Márquez*. În: „The Oxford Handbook of Gabriel García Márquez”, 126-142. New York: Oxford University Press.
- Johnson, D. Barton. 1986. *The Labyrinth of Incest in Nabokov's Ada*. În „Comparative Literature”, vol. 38, nr. 3, 224-255. Oregon: Duke University Press.
- Lawrence, Megan. 2011. *Rape Undefined in the 19th Century: The Literary Consequences*. În: „Sexuality, Eroticism, and Gender in French and Francophone Literature”, 27-49. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Márquez, Gabriel García. 2014. *Despre dragoste și alți demoni*. Traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți. București: Editura RAO.
- Naiman, Eric. 2010. *Nabokov, Perversely*. New York: Cornell University Press.
- Nakhimovsky, Alexander D., Stone, Alice. 1977. *A Linguistic Study of Nabokov's Russian Prose*. În „The Slavic and East European Journal”, vol. 21, nr. 1 (1977), 78–87.
- Nabokov, Vladimir. 1966. *Despair*. New York: Van Rees Press.
- Nabokov, Vladimir. 2008. *Lolita*. Traducere din limba engleză de Horia-Florian Popescu. București: Polirom.
- Nabokov, Vladimir. 2019. *Ada sau ardoarea*. Traducere din limba engleză de Horia-Florian Popescu. București: Polirom.
- Paz, Octavio. 1998. *Dubla flacăără: Dragoste și erotism*. Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu. București: Humanitas.
- Pîrvu, Simina. 2018. *Love and Death in Dying Animal, by Philip Roth, Memories of My Melancholy Whores, by Gabriel Garcia Marquez and House of the Sleeping Beauties, by Yasunari Kawabata*. În: „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 14 (2018), 607-613. Târgu Mureș: Arhipelag XXI Press.
- Reigner, Léopold. 2020. *'Tactio Has Come of Age': The Tactile Sense in Nabokov's Lolita, Pale Fire and Ada*. În „The Five Senses in Nabokov's Works”. 313-331. Palgrave Macmillan.
- Zola, Émile. 2012. *Bestia umană*. Traducere de Vasile V. Răducanu. București: Editura Adevărul Holding.

# literacum

## Philologica Miscellanea



MODERATOARE: ASIST. DRD. OANA COGOȘEANU



Imagini: Atelier de interpretare *Literacum*, 25 septembrie 2025

## „Niponizarea vestului“.

### *Legământul încălcat – un caleidoscop literar al erei Meiji\**

Arintina Maria BOBIȚ

Era Meiji a reprezentat un moment critic în istoria Japoniei caracterizat prin importuri masive de produse, tehnologii și, cel mai important, idei. Deschiderea porților către Vest în urma Restaurației a generat un tumult literar nemaîntâlnit în peisajul cultural nipon, un haos din care s-a ridicat o generație de autori ce au schimbat ireversibil abordarea literară tradițională prin asimilarea influențelor europene și transformarea acestora în simboluri autentice ale experienței japoneze. Articolul de față urmează să identifice și să analizeze atât similitudinile, cât și diferențele tematice în romanele *Legământul încălcat* de Shimazaki Tōson și *Crimă și pedeapsă* de Feodor Dostoievski, pentru a ilustra emanciparea literară japoneză în era influențelor culturale europene.

Restaurația Meiji a rezultat într-o interacțiune mai mult sau mai puțin forțată cu stimulii literari ai culturii vestice. Odată cu primele valuri de studenți trimiși în străinătate, o avalanșă de opere literare străine a început să intre în spațiul japonez traduse fie incomplet, fie inexact, atât de persoane calificate, cât și de persoane necalificate în domeniul limbilor străine sau al traducerilor. Selecția volumelor și eseurilor era arbitrară, nefăcându-se o distincție reală la nivel estetic sau calitativ, astfel că „autori și cărți erau aleși fără a încerca să reprezinte cei mai buni scriitori sau curente literare specifice.”<sup>1</sup> (Martins Janeira 1970, 128). Aceste publicații au perturbat iremediabil peisajul literar nipon și, pe termen scurt, au dat naștere unei „literaturi denaturate”<sup>2</sup>, așa cum o numește Donald Keene

(Keene apud Martins Janeira 1970, 128), o literatură care nu reușea să asimileze ideile nou preluate sau să le îmbogățească într-un mod semnificativ pe cele deja prezente în literatură.

Acest lucru urma însă să se schimbe odată cu volumul *Essence of the Novel* al lui Tsubouchi Shoyo care „profită de literatura și critica vestică și subliniază importanța adevărului în roman prin reprezentarea oamenilor reali într-un mediu social real.”<sup>3</sup> (Martins Janeira 1970, 129). Din acel punct, autori precum Futabatei Shimei, Higuchi Ichiyo și chiar Shimazaki Tōson încep să interacționeze într-un mod real cu literatura străină pe care o consumau, preluând și prelucrând motive, teme și curente.

Naturalismul japonez, numit *shizenshugi*, este descris în literatura de specialitate volatil, așa cum se întâmplă și în cazul celui european. Inspirat de școala zolistă, manifestarea curentului în Japonia este însă diferită de modalitatea științifică, clinică, în care Émile Zola se raportează la realitate. „În contextul Japoniei post-Restaurare, naturalismul literar reprezintă, în primul rând, o orientare decisivă către portretizarea realistă a individului și mediul său apropiat. Accentul este pe «verosimil» și «individ»”<sup>4</sup> (Sibley 1968, 158). Putem, deci, concluziona că naturalismul japonez are valențe realiste pronunțate. Pleiada literară a acelei vremi prioritizează experiența individuală a personajelor fără a sacrifica raportul acestora cu societatea și mediul în care trăiesc, publicând, astfel, opere complexe din punctul de vedere al naratologiei, al temelor și al limbajului.

Pe lângă literatura franceză, literatura contemporană rusă și-a lăsat amprenta adânc în romanele majore din Japonia erei Meiji. *Crimă și pedeapsă*, publicat în Rusia în 1866 și, ulterior, în Japonia în jurul anului 1890, s-a bucurat de un succes răsunător în cercurile literare. Raskolnikov, care, din disperarea trezită de un trai mizer, recurge la acte de violență, devine un simbol pentru intelectualii japonezi. La fel ca studentul din romanul lui Dostoievski, din cauza dificultăților financiare, membrii elitelor din Japonia nu reușesc să își ducă la capăt studiile. Autorii vremii au identificat faptul că dificultățile tânărului rus se manifestau în propria țară, așa că l-au preluat, transformat și inserat în peisajul cultural contemporan pentru a crea opere japoneze în esență. Structurile narrative și motivele caracteristice romanului lui Dostoievski se regăsesc cu precădere în romane precum *Futon* de Tayama Katai sau *Legământul încălcat* de Shimazaki Tōson (Saito 2012, 22).

Romanul lui Shimazaki îl are în prim-plan pe Ushimatsu, un tânăr profesor la o școală primară din mediul rural, care, pentru a avea o viață normală, trebuie să își ascundă identitatea de *eta*. *Eta* sau *burakumin* este un grup minoritar care este discriminat pe baza originilor și a ocupațiilor membrilor (Keiji 1979, 390). În sistemul de caste ce a precedat era Meiji, cei care făceau parte din *eta* erau considerați impuri din punct de vedere religios, deoarece aveau contact direct cu moartea, prin ocupații precum vânatoarea sau pielăria. Deși, în urma Restaurației, s-a încercat prin intermediul legislației să se elimine astfel de discriminări, populația a continuat să izoleze și să atace acest grup. Din aceste motive, tatăl lui Ushimatsu îi impune fiului său să promită un singur lucru și anume că niciodată nu va afirma public care este originea lui.

Shimazaki Tōson nu numai că a citit romanul rusesc, așa cum reiese din corespondența sa cu autori precum Ueda Bin sau Katai Tayama, dar înainte de finalizarea romanului său *Legământul încălcat* a căutat și a

citit integral traducerea în limba engleză a romanului lui Dostoievski (Saito 2012, 139).

„La mai puțin de o lună de la publicare, într-un comentariu trimis la *Yomiuri Shinbun*, Tōson a lăudat «operele lui Tolstoi și Dostoievski» ca fiind «noi tragedii» care împletesc «emoțiile» și «inteligenta», sugerând că *Hakai* (*Legământul încălcat*) a fost încercarea japoneză de a face același lucru.”<sup>5</sup> (Saito 2012, 139).

Pe parcursul timpului s-au semnalat numeroase asemănări între volumul lui Shimazaki și volumul lui Dostoievski, așa cum este menționat chiar în prefața ediției romanului publicată în 1974:

„cel puțin cinci personaje pot fi echivalate cu variantele lor originale din *Crimă și pedeapsă* – Ushimatsu cu Raskolnikov, Keinoshin cu Marmeladov, Ginnoyuke cu Razhumihin, Bunpei cu Rugin, O-Shio cu Sonia”<sup>6</sup> (Strong 1974, xxii).

Asemănările dintre cele două romane merg dincolo de tipologia personajelor prezente în text. Confesiunea publică a celor doi protagoniști, expulzarea lor voluntară sau involuntară de la finalul fiecărei povești, degradarea lor sub efectul vinei, secretul ca factor declanșator al intrigii, toate acestea constituie similitudini care la prima vedere ar incrimina romanul lui Shimazaki ca fiind o simplă copie a operei lui Dostoievski. Abordarea originală a elementelor ce l-au inspirat pe autorul japonez și care erau congruente realității în care trăia fac din *Legământul încălcat* o dovadă a abilității autorilor erei Meiji de a absorbi influențele vestice și a produce literatură reprezentativă pentru noul context al Japoniei.

Ambele romane au ca element central secretul, încercarea obsesivă de a păstra în obscur o informație pentru a menține starea inițială în care se află personajul. În *Crimă și pedeapsă*, secretul lui Raskolnikov este dublul omor pe care îl comite în apartamentul bătrânei la care își amaneta bunurile. În romanul lui Shimazaki, secretul protagonistului este identitatea sa, originea sa, istoricul său familial.

La nivel principal, secretele celor doi protagoniști sunt diametral opuse. Dacă Raskolnikov curmă vieți dintr-o pornire egoistă, ideologică de a epura lumea de rău, singurul păcat al lui Ushimatsu este acela de a fi, de fapt, în viață. Existența lui Ushimatsu reprezintă un așa-zis afront la ordinea firească a societății în care se naște, iar indivizii ca el poluează prin simpla lor prezență. Inocența secretului lui Ushimatsu contrastează cu violența secretului lui Raskolnikov și subliniază ridicolul necesității de a păstra această identitate ascunsă. Deși un om de valoare pentru comunitatea sa, protagonistul lui Shimazaki este măcinat de lipsa proprie de sinceritate și asumare, dar și de frica de a fi izgonit și privat de viața pentru care a muncit. Faptul că Ushimatsu, spre deosebire de Raskolnikov, nu încalcă, de fapt, niciuna dintre legile impuse în stat face din *Legământul încălcat* mai mult decât o copie a romanului lui Dostoevski, povestea devenind o critică usturătoare adresată Japoniei privind tratamentul persoanelor *eta* (Saito 2012, 142).

Paranoia resimțită de cele două personaje este, de asemenea, similară. Odată ce conflictul principal se declanșează, ambele personaje intră într-o stare continuă de dubiu internalizat. Își pun sub semnul întrebării fiecare acțiune, oricât de minoră, temându-se că acela va fi lucrul care determina prinderea lor. După discuția contradictorie cu Ginnosuke despre Inoko, încercând să adoarmă, Ushimatsu ruminează:

„cu cât se gândea mai mult, cu atât mai neglijent și mai neprevăzător părea să fi fost. De ce nu a rămas în gazdă atunci când Ohinata a fost obligat să plece? De ce a venit alergând la Rengeji? De ce, când orice scriitură nouă de-a lui Inoko apărea, trebuia el să facă orice pentru a o anunța cu o mândrie atât de prost ascunsă? De ce a trebuit să îl apere pe Inoko, și astfel să îi facă pe oameni să creadă că există vreo legătură între scriitorul *eta* și el? De ce a adus vorba de Inoko oricum?”<sup>7</sup> (Shimazaki 1974, 37).

Conflictul intern al lui Ushimatsu este generat de nevoia sa de autenticitate

contracarată de nevoia sa de confort. Nu există o lume în care să se poată bucura de ambele, așa că sacrificiul este iminent: fie identitatea sa, fie siguranța sa. În mod similar, Raskolnikov, odată ce își pune în minte să comită crima, începe să critice aspru fiecare detaliu al planului său:

„Păi, da, bâigui tulburat, chiar mă gândeam! Ceva mai prost nici că se putea! Uite, o prostie ca asta, un fleac dintre cele mai banale, e în stare să compromită orice plan! Da, pălăria asta sare în ochi... [...] La zdrențele mele mi-ar trebui mai curând o șapcă, una veche și pleoștită, nicidecum monstruoziitatea asta. Nimeni nu poartă așa ceva, oamenii te văd de la o poștă, le rămâi în minte... [...] Trebuie să treci cât mai neobservat... Nimicurile sunt importante!...” (Dostoevski 2011, 73).

Atât Raskolnikov, cât și Ushimatsu resimt la nivel corporal consecințele tumultului psihologic de care suferă. Raskolnikov devine febril, delirează și prezintă o simptomatologie aproape proporțională cu gravitatea faptei pe care o comite, pe când reproducerea consecințelor fizice ale secretului lui Ushimatsu nu este atât de detaliată. Acesta suferă de insomnii și devine slăbit, dar continuă, în limita puterilor, traiul pe care îl avea până la momentul alungării lui Ohinata.

Un alt episod prezent în ambele texte este confesiunea publică. În *Crimă și pedeapsă*, Raskolnikov este împins de Sonia să recunoască în mod public fapta comisă în speranța că acest gest simbolic îi va elibera conștiința și îi va permite să își ispășească pedeapsa cu asumare. Scena nu se desfășoară așa cum își dorește protagonistul, neputând să scoată cuvintele fatidice „Am ucis!“:

„Începu să tremure tot amintindu-și. [...] Îl năpădisese brusc, ca o criză: i se aprinsese în suflet ca o scânteie și îl cuprinsese cu totul. Dintr-odată, totul se înmuie în el și ochii i se umplură de lacrimi. Se aruncă îndată la pământ. [...] Toate aceste vorbe și păreri îl făcură să se oprească pe Raskolnikov și cuvintele „Am ucis!“, gata poate să-i iasă din gură, îi înghețară pe buze.” (Dostoevski 2011, 549).

Confesiunea completă se întâmplă abia când Raskolnikov se predă la secția de poliție, episodul fiind urmat de condamnarea sa la muncă în Siberia. În mod contrastiv, confesiunea lui Ushimatsu este completă, asumată și plină de sinceritate: „Când ajungeți acasă, spuneți-le părinților ce am zis. Spuneți-le că m-am confesat astăzi, cerându-vă iertare... Sunt un *eta*, un proscris, o ființă murdară!” (Shimazaki 1974, 230).

Mai mult, Ushimatsu îngenunchează în fața elevilor săi într-un act de resemnare totală și de umilință, reliefând astfel că în ciuda faptului că el era profesorul lor, așadar mai înalt în rang, statutul său de *eta* îl plasa sub proprii săi elevi. O importanță mai mare decât gestul o are alegerea cuvintelor pe care le folosește atunci când se referă la propria persoană. Nici în traducerea în română, nici în traducerea în engleză nu este surprinsă valența discriminatorie a celui de-al doilea termen utilizat de Ushimatsu în confesiune, anume *chōri*, un termen peiorativ pentru *burakumin* (Saito 2012, 141). În mod deductiv, putem concluziona faptul că, în ciuda radicalizării politice la care fusese supus Ushimatsu prin opera lui Inoko Rentaro, discriminarea și ura față de propria castă este ceva internalizat, de care protagonistul nostru nu se poate lipsi. Confesiunea lui nu este un act de protest, nu este activism politic sau o afișare a mândriei pe care o purta față de originile sale, ci o ilustrare a rușinii în primul rând față de propria ființă și, în al doilea rând, față de minciuna de care s-a folosit pentru a trăi normal. Se simte vinovat că și-a înșelat apropiații, elevii care trebuiau să îl vadă ca un bărbat onorabil și onest, iar singurul mod în care poate să își spele păcatele este să recunoască, într-un final, contaminarea sa spirituală, ceea ce îl face, de fapt, pur. Asemenea lui Raskolnikov, se vede un criminal, iar confesiunea lui plină de regret reflectă atât atitudinea pe care o manifesta Ushimatsu față de propria sa identitate, cât și modul în care societatea l-a modelat să se raporteze la ceilalți (Saito 2012, 141).

Ambele romane se încheie cu exilul protagoniștilor însoțiți de câte un personaj feminin: Raskolnikov este trimis în Siberia, iar Sonia îl urmează, în timp ce lui Ushimatsu îi este oferită șansa de a pleca în Texas alături de O-Shio. Partenerile protagoniștilor nu influențează în mod semnificativ povestea, fiind o reprezentare a reîntregirii metaforice a personajelor masculine prin găsirea unei jumătăți conjugale. Exilul, însă, reprezintă piatra de temelie atât pentru deznodământul fiecărui roman, cât și pentru portretul psihologic și moral al celor două personaje. În vreme ce călătoria lui Raskolnikov este o pedeapsă pentru crimele comise, posibilitatea de a merge în Texas este o binecuvântare pentru Ushimatsu. Drept răsplătă pentru smerenia de care a dat dovadă, i se permite să își continue cariera intelectuală într-un loc în care este presupus că statutul lui de *eta* nu îi va mai afecta viața. Texas este un vis american, o eliberare de sistemul restrictiv încă prezent în structurile fundamentale ale societății japoneze. Dintr-un punct de vedere vestit, decizia lui Ushimatsu de a fugi de repercusiunile confesiunii sale este judecată drept un act de lașitate, însă această îndepărtare de comunitatea care i-a discriminat și dezumanizat pe cei ca el și, implicit, pe el, reprezintă un realism absolut, un testament al faptului că, pentru o majoritate coplesitoare, instinctul de conservare domină dorința de a lupta pentru un ideal.

În concluzie, împrumuturile de simboluri și tematici ale lui Shimazaki din *Crimă și pedeapsă* nu transformă opera sa într-o copie a lucrării lui Dostoievski sau într-o reinterpretare cu tentă japoneză a acesteia. Inspirația vestită reprezintă o lentilă nouă prin care Shimazaki Tōson analizează Japonia erei Meiji și o reconstruiește într-una dintre cele mai marcante opere ale epocii, demonstrând abilitatea autorilor contemporani de a asimila influențele culturale europene și a le transforma în ceva nou. „Nici imitații ale literaturii vestice, nici întoarceri la o tradiție japoneză apusă, aceste lucrări sunt de sine stătătoare.”<sup>8</sup> (Sibley 1968, 169).

## NOTE:

\* Articolul de față este o variantă editată a comunicării cu același titlu, susținute în cadrul Colocviilor naționale studentești ale Facultății de Litere (Universitatea din București), BucharEst Student Letters Colloquia, desfășurate în perioada 10-11 mai 2025. Lucrarea, coordonată de CS II dr. George T. Șipoș, a fost inclusă în secțiunea „Literatură universală și comparată”.

<sup>1</sup> Toate traducerea citatelor din limbi străine îmi aparțin. În original: “Authors and books were chosen without attempt to represent the best writers or the specific literary currents of thought.”.

<sup>2</sup> În original: “denaturated literature”.

<sup>3</sup> În original: “profits from Western literature and criticism, and emphasizes the importance of truth in the novel by depicting real people in a real social milieu”.

<sup>4</sup> În original: “in the context of post-Restoration Japanese literature naturalism represents first of all a decisive orientation towards the realistic portrayal of the individual and his immediate surroundings. The emphasis is on «realistic» and «individual».”.

<sup>5</sup> În original: “In a commentary sent to the *Yomiuri shinbun* less than a month after his publication of *Hakai*, moreover, Tōson praised the «works of Tolstoy and Dostoevsky» as «new tragedies» that mix «emotion» and «intelligence»”, suggesting that his *Hakai* was the Japanese attempt to do the same”.

<sup>6</sup> În original: “It is possible [...] to equate at least five characters in *The Broken Commandment* with their «originals» in *Crime and Punishment* – Ushimatsu with Raskolnikov, Keinoshin with Marmeladov, Ginnosuke with Razumihin, Bunpei with Rugin, O-shio with Sonia.”.

<sup>7</sup> În original: “the more he thought about it now, the more careless and lacking in foresight he seemed to have been. Why hadn't he stayed on at the lodging house when Ohinata was made to leave? Why did he come here scurrying to Rengeji? Why, when anything new of Inoko's came out, must he go out of his way to announce it with such ill-concealed pride? Why did he have to defend Inoko, and so make people think there was some connection between the eta writer and himself - why should he bring up Inoko's name at all?”.

<sup>8</sup> În original: „Neither imitations of Western literature nor throwbacks to an eclipsed Japanese tradition, these works stand on their own.”.

## BIBLIOGRAFIE:

Dostoievski, F.M. 2011. *Crimă și pedeapsă*. Tradus de Adriana Liciu. București: Editura Polirom.

Keiji, Nagahara. 1979. *The Medieval Origins of the Eta-Hinin*. În „Journal of Japanese Studies 5”, nr. 2, 385-403.

Martins Janeira, Armando. 1970. *Japanese and Western literature a comparative study*. Rutland, Vt: C.E. Tuttle Co.

Saito, Satoru. 2012. *Detective fiction and the rise of the Japanese novel/ 1880-1930*. Cambridge: Harvard University Press.

Shimazaki, Tōson. 1974. *The Broken Commandment*. Translated by Kenneth Strong. Tokyo: University of Tokyo Press.

Sibley, William F. 1968. *Naturalism in Japanese Literature*. În „Harvard Journal of Asiatic Studies”, nr. 28, 157-169.



## Recuperarea memoriei Holocaustului în literatura română actuală\*

Amalia BODAC

Concluziile *Raportului final* al Comisiei Internaționale pentru Studiarea Holocaustului în România (Wiesel [președ.] 2004, 387-388) estimează că dezastrul produs de autoritățile române sub conducerea lui Ion Antonescu în ceea ce privește Holocaustul, eliminarea sistematică a evreilor – începută cu măsuri de limitare a drepturilor, continuată cu deportări și culminând cu execuții – se ridică la jumătate de milion de victime din Basarabia, Bucovina, Transnistria și Transilvania de Nord. România a fost considerată, după Germania, al doilea stat responsabil de genocid. Recunoașterea acestei pete negre din istoria României a întârziat să apară și în deceniile comuniste, când fie se nega parțial implicarea României, blamându-se alte state, fie se minimaliza numărul real al victimelor. „Fragilitatea memoriei” Holocaustului, argumentează Lipstadt (Lipstadt 2016), a cuprins Occidentul în măsuri diferite la finele celui de Al Doilea Război Mondial<sup>1</sup>. Abia după anii 2000 se decide asupra ridicării unor memoriale și stabilirea zilei de 9 octombrie pentru comemorarea victimelor.

Reverberațiile Holocaustului în literatura globală s-au transmis, în primul rând, prin mărturiile victimelor genocidului – din jurnale de ascunzătoare (v. *Jurnalul Annei Frank* [Frank 2011]), de ghetou (v. *The Diary of Mary Berg. Growing Up in the Warsaw Ghetto* [Berg 2006] și *Rutka's Notebook: January–April 1943* [Laskier 2007]). Pe de altă parte, în literatura de masă au pătruns, în Occident, în ultimii treizeci de ani variante auxiliare de rememorare a

Holocaustului prin ecranizări ale unor volume controversate (*Lista lui Schindler*, *Alegerea Sophiei*)<sup>2</sup>, benzi desenate<sup>3</sup>, romane recente care reasamblează povești din Shoah (precum cele ale lui John Boyne sau ale lui Heather Morris). Recuperarea scrierilor cu caracter memorialistic s-a realizat și în spațiul românesc, iar câteva exemple sunt: jurnalul Evei Heyman, *Am trăit atât de puțin* (v. Heyman 2019)<sup>4</sup>, jurnalul de ghetou transnistrian al lui Miriam Korber-Bercovici (v. Korber-Bercovici 2017)<sup>5</sup>, jurnalul de lagăr al Anei Novac, *Cele mai frumoase zile ale tinereții mele*<sup>6</sup> (v. Novac 2004). Jurnalele lui Emil Dorian și al lui Mihail Sebastian amintesc persecuțiile din anii '35-'37 până la paroxismul prigoanei.

Timid, în ultimul deceniu, în atenția publicului român s-au ivit scrieri de acest tip prin vocea Institutului pentru Studiarea Holocaustului din România cu rolul de a face cunoscute efectele participării României la Holocaust și, implicit, narațiunile individuale ale supraviețuitorilor, ale martorilor (<https://www.inshr-ew.ro/portfolio-item/holocaustul-in-romania-istorii-locale/>). De altfel, memoria traumatică a Holocaustului s-a propagat și prin romane, deși puține la număr, ale autorilor români care îmbină ficțiunea cu adevărul istoric. *America de peste pogrom* (Mihuleac 2021) și *Deborah* (idem 2019) înregistrează seismografic dubla, uneori tripla fațetare a genocidului: teroarea, dezumanizarea populației de identitate evreiască, netezind narațiunile cu rigurozitatea jurnalistică a autorului care

inserează perspectiva asupra lor și, în final, conștiința populară limitată la personaje-oglină – martorii.

Acceptarea memoriei Holocaustului în mentalul colectiv se poate sprijini pe repovestirea de către următoarele generații – idee susținută de Marianne Hirsch prin conceptele de „postgenerație” (Hirsch 2012, 4), ea făcând parte dintr-o familie de supraviețuitori din Cernăuți, și „postmemorie” (*ibidem*, 5). Prin „postmemorie” se înțelege relația pe care membrii celei de a doua generații o au cu trauma personală, colectivă și culturală a celor care au suferit-o direct, înaintea lor. „Aceste experiențe au fost transmise atât de profund și afectiv încât să pară a constitui amintiri în sine. Legătura postmemoriei cu trecutul este, prin urmare, mediată nu prin reamintire, ci prin investiție imaginativă, proiecție și creație.” (*ibidem*)<sup>7</sup>. Caracterul transgenerațional și intergenerațional asigură schimburi continue cu trecutul găsit în mărturie, fotografie ori literatură prin munca de reabilitare depusă de următoarea generație. Așadar, „postmemoria” apare în absența contactului nemijlocit, personal cu experiența traumatică. Important este raportul afectiv pe care îl va țese asupra amintirilor supraviețuitorilor următoarea generație. O derivare a „postmemoriei” va fi teoretizată de Landsberg în ceea ce va numi „memorie prostetică”, măbind granițele conceptuale propuse de Hirsch. Landsberg va privi dramatizarea și reconstrucția trecutului drept elemente care ies din grupul restrâns purtător de amintire datorită capacității ei de a ajunge și la cei care nu au avut contact „biologic” cu aceasta.

„Memoria prostetică” (Landsberg 2004, 18-20), argumentează Alison Landsberg, nu „aparține natural cuiva anume”, ci se manifestă în așa-numitele locuri ale memoriei, creând un tip de „amintire fluidă”, deschisă tuturor, nu e naturală – memoria prostetică încadrează muzee, filme, lucrări concepute „anorganic”, destinate publicului prin „tehnologii de masă” cu

rolul de a produce „empatie și responsabilitate socială care să tranșeze rasa, clasa sau genul” (*ibidem*, 21)<sup>8</sup>. Scopul instructiv se observă și în explicarea „memoriei globale” de Aleida Assman (Assman 2010, 98). Dispersarea geografică a victimelor rezultă în traumă colectivă, ridicând atenționări asupra formelor de „decontextualizare” care, fără un aparat educativ (manuale școlare, zile naționale de comemorare, memoriale) (*ibidem*, 102-103) sunt unelte ale dezinformării.

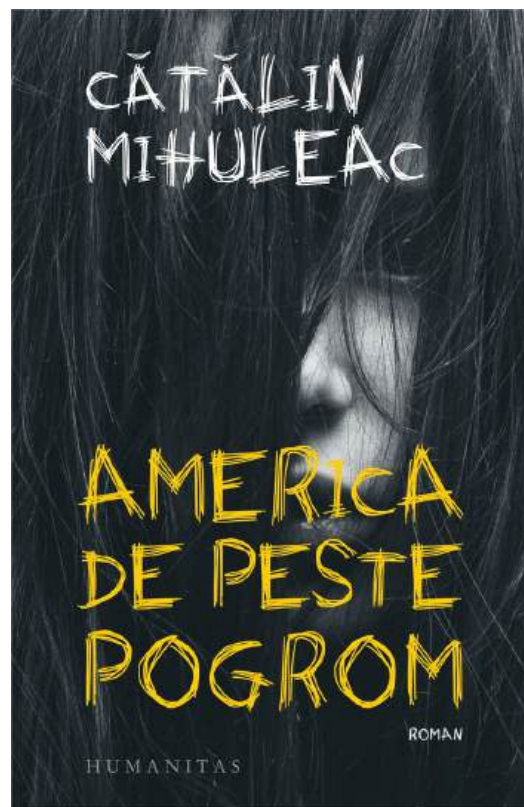
*America... și Deborah* afirmă prin ambele prologuri nevoia de „postmemorie”: ele sunt în sine obiecte ale „postmemoriei”, dar cărora le sunt necesare „distribuitori de amintire”. Mihuleac se folosește de pretexte pentru a-și introduce narațiunea: o scrisoare de la Suzy Bernstein, emigrantă în SUA, care îl *investește* pe autor să-i ofere semnificație literară poveștii ce va urma (*America...*), scriitorului revenindu-i două misiuni: să scrie paginile „fără să le știrbească”, deziderat pentru nealterarea istoriei (a educa), și „să împletească povestea cu o altă poveste” (a dramatiza) pentru a crea tensiune și interes pentru cititorul modern (Mihuleac 2021, 7). *Deborah* pornește cu o întâlnire bizară, iscată de la un curier care îi va face cunoștință vocii narative, un *alter ego* al autorului, cu Deborah, bunica unui anume Marcel, acceptând să-i fie „gigolo de conversație” (idem 2019, 10) contra cost. Abrupt, se inserează doi purtători de poveste, aparținând ai „postgenerației” invocate de Hirsch – cu extensie spre o a treia generație; nu nepotul sau fiul vor spune povestea, ci o voce externă lumii lor, mai aproape de prezent.

Procesul de repovestire devine mai dens în *America...* prin transferul (aparent) de amintire Dora-Suzy-narator. Autoreflexivitatea romanelor decurge din epiloguri unde va fi chestionată suficiența detaliilor (Suzy promite să caute alte scrisori). În *Deborah* un dialog închipuit post-mortem între Emilian Diaconescu și Aurelian Leon determină reacția autorului-narator: „Cred că romanul meu va deranja un pic

această armonie [...] pentru că posteritățile mai trebuie și zgâlțâite. E unul dintre motoarele care împing de la spate progresul.” (*ibidem*, 279). Finalurile coagulează ideile lui Landsberg și Assman, rezultatul literar fiind îndreptar și „proteză” a trecutului istoric cu un substrat istoric, strat fictiv și adstrat cultural, antisemit pasiv.

Construit după o schemă detectivistă, romanul *America de peste pogrom* se divide în planul istoriei de familie a Sânzianei Stipiuc, în vârstă de 33 de ani, cu o abordare homodiegetică auctorială odată cu emigrarea în Statele Unite în urma unei înțelegeri de afaceri cu haine *second hand* cu familia Bernstein, venită la Iași pentru a căuta parteneri. Firul epic alert arată punctul de vedere al femeii, devenită Suzy Bernstein în urma căsătoriei cu Ben și convertirii la iudaism din 2001, presărate de subiecte *pop culture*, dar și înțelegând misiunea ei de a crea o poveste hainelor (haine *vintage*, haine *cu story*) pe care le trimite în România. Ermetismul Dorei, mama lui Ben, se vulnerabilizează numai când aceasta remarcă locuri ale pogromurilor ori simboluri care îi amintesc de Holocaust. Până la părăsirea țării, un prim episod îl schițează oprirea la Podul Iloaiei<sup>9</sup> când Dora va privi șinele, Sânziana fiind sfătuită să respecte dorințele noilor investitori. O altă discuție ivită de la simbolistica siglei de pe o haină Ralph Lauren îi amintește de Pogromul de la Iași – „un polițist călare, lovind cu bâta un evreu dezzechilibrat, în timpul Pogromului de la Iași” (*idem* 2021, 59).

Un al doilea strat analitic, documentat îi aparține profesorului Sever, profesor ieșean, mutat în Washington D.C., care îi relatează lui Suzy despre Holocaustul din România. Prin intervenția profesorului sesizăm un *alter ego* al autorului moralizator, urmărind îndeaproape analizele din *Raport final*<sup>10</sup>. Cu cât află mai multe detalii despre istoriile personale ale victimelor pogromului, căci imaginile, testimonialele arătate de profesor o tulbură, cu atât personajul va calcula imoralitatea de a vinde haine



japonezilor sub eticheta memoriei genocidului sau „marca Marilyn Monroe, marca John Kennedy”. Bineînțeles, ironiile sale sunt atenționări asupra efectelor decontextualizării unor decese prin simboluri de suprafață ori interpretate strâmb, creionând o alegorie a *kitsch-ului pop culture*, a devalorizării prin reducere la un semn.

Tocmai din această pârghie se pornește un alt plan, relatat de un narator omniscient, *in medias res* în centrul familiei Oxenberg cu „pace și armonie, slujnică, automobil, vacanțe la schi” (*ibidem*, 20). Jacques, medic ginecolog practicant al cezarienei, „argumentul forte de care are nevoie instituția Nevestei, ca să înfrunte concurența Amantei” (*ibidem*, 52) ori în scop „profilactic”, Roza, absolventă de Litere, pasionată de literatură, predominant de avangardă, copiii lor mici, Lev și Golda, reflexii individuale ale părinților, susțin „trecutul” romanului, frescă a Iașului interbelic și pe picior de „românizare a teritoriului”. Capitolele fragmentează povestirea lui Suzy și alternează în timp și spațiu. A doua parte înglobează fragmente biografice, configurația culturală și

economică a Iașului<sup>11</sup> și explozii antisemite. Amintește de destinul lui Benjamin Fondane în cadrul Facultății de Drept de la Iași, formându-se o „coalitie” antisemită universitară, în care profesorul A.C. Cuza (fondator al Partidului Național Creștin, antisemit înfocat [Ioanid 2019, 31]) i-ar fi limitat accesul la examene sau nu l-ar fi trecut dinadins<sup>12</sup>. Deși prezentul lor va fi 1938, rememorarea trecutului lui Jacques, student la Medicină în anii '20, amintește de legile unui *numerus clausus*, de altfel nerespectate, și atacate de W. Filderman, președintele Uniunii Evreilor Români (Mihuleac 2021, 42). Narațiunea istorică se concentrează bilateral asupra micro realității (excursiile familiei în Austria, la Warnemünde, creșterea copiilor și analiza lor comportamentală) și a macro realității (boicotul antisemit din ziare, instaurarea guvernului „poetului Goga”, angajarea României în Al Doilea Război Mondial de partea Axei, Pogromul de la Iași). Climaxul va fi atins de reordonarea evenimentelor din timpul pogromului. Mihuleac urmărește fidel elementele istorice, conturând o imagine vividă a zilelor de final de iunie 1941: de la zvonul despre avioanele sovietice atrase de către evrei până la frângerea familiei. Lev și tatăl său vor fi împinși în trenurile morții, iar ochiul heterodiegetic neutru relatează cu minuțiozitate drumul de la Chestură și oroarea din vagoane<sup>13</sup>:

„Sunt 130 de suflete, burdușite într-un vagon pentru maxim 30-40. [...] Măcar de n-ar scheuna și țipa copiii. O femeie își alăptează pruncul [...]. Altă mamă îi cere două sorbituri de lapte pentru copilul ei de trei ani [...]. Transpirațiile se dezlipesc una de alta, [...] unei fete, sângele menstrual i se scurge pe picioare; e îngrozită, cum să-l stopeze? [...] Și cu scutecele murdare ce facem? [...] Jacques Oxenberg își buzunărește sacoul – pardesiul l-a pierdut de mult –, înainte de a-l împături și a -l pune sub șezut” (*ibidem*, 185-190).

Pe ruta Iași-Călărași tatăl și fiul își vor pierde suflarea în „șarpele care a înghițit 5.000 de oameni” (*ibidem*, 194), iar în casa familiei, Roza ascultă terifiată violul mamei sale, naratorul formulând un comentariu direct

asupra relevanței unei file de istorie asupra traumei feminine încă neasumate<sup>14</sup>. Ea va fi unica supraviețuitoare a familiei sale, protejată de un rabin și care o va îndemna să plece la Viena.

Mihuleac decupează în al doilea plan pasaje ale mentalului popular în inserțiile Tincuței și ale lui Ilie, servitorii din casa Oxenberg. Aparițiile episodice, caracterizate de limba vernaculară, aduc percepția non-evreilor: folosindu-le hainele învechite, trăind romantismul în subsolul casei, ura și nepăsarea se fundamentează pe invidia succesului familiei de evrei și a insuccesului lor: „– Îți dai sama ci lucrari jădănească îi aicișă?” (*ibidem*, 26).

Piesa care unește trecutul cu prezentul se încropește în finalul romanului: Dora o va invita pe Suzy în Viena unde i se va confesa în casa adolescenței sale. Parcursul lui Suzy pare un *déjà vu*, o dublare a drumului Dorei: numele vechi al său a fost Golda, pe soțul Joe (evreu ieșean, Iosif Bernstein, emigrant în SUA) l-a cunoscut prin prisma rabinului (cheia stă în scrisoarea rabinului adresată lui Avi, tatăl lui Iosif/ Joe – așa cum Suzy a plecat din Iași în America prin medierea Dorei, urmată de căsătoria cu Ben), copie a fraților Lev-Golda sunt copiii lui Suzy, Oscar și Rachel. Simbioza celor două destine din epoci distincte e sugerată la nivelul simbolic al textului: gheata în care Lev ascundea bani în „trenul morții” se va preschimba în pantoful găsit la tirajul de haine coordonat de Suzy, dar devenind vorba familiei „Nu poți duce țara pe talpa pantofului” – scrisoarea rabinului împachetată în tocul cizmelor tatălui lui Joe care o va surprinde pe Suzy cu istoria familiei. Dora poartă povara unei traume colective, iar Suzy poartă responsabilitatea postgenerației de a „scoate de pe talpa pantofului” istoria românească pusă în plan secund în discursurile publice.

Cu aceeași misiune morală vine și *Deborah*, căreia îi sunt eliminate suprapunerile temporale ale planurilor narrative, Mihuleac alegând timpul liniar. Autorul renunță la

mișcarea rapidă și abilă de a suda pe un fond istoric real unul fictiv dezvoltat (ca în *America...* în care imaginează continuitatea vieții unui supraviețuitor), rărește analepsele, dar face o muncă de „disecție” biografică și socio-politică pe care o menționează rareori bibliografic.

Fără a interoga insistent situația, naratorul-personaj acceptă invitația de a fi, subit, în compania unei doamne trecute de 90 de ani, contra unui onorariu lunar. Serviciul consta în abilitatea naratorului (mai degrabă un *alter ego* al autorului, întrucât pomenește de teza de doctorat *Pamfletul, jurnalism sau literatură?* aparținându-i lui Cătălin Mihuleac) de a sublima răbufnirile cathartice ale bătrânei. Între prologul (plasat în 2017) și epilogul (2018, toamna) construit de autor în relație cu Deborah, corpul romanului se compune din cronologia deciziilor politice premergătoare deportărilor din Transnistria: 1918-1926, 1927-1941, 1942-1944, 1945-1964, 1965-2018.

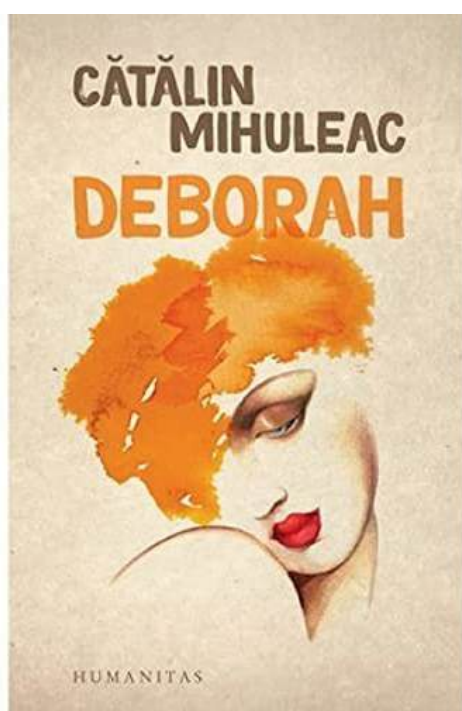
Totuși, firul epic se scindează în jocurile de culise și ieșirile politice la care iau parte personajele principale Aurelian Leo, Emil Diaconescu, și trauma colectivă a experienței ghetourilor din Transnistria, canalizată pe soarta familiei Mătăsaru în frunte cu Deborah.

Mihuleac contextualizează scrupulos personajele sale, preluate de la începuturile alunecărilor politice (cu Corneliu Zelea Codreanu, Ion Antonescu, Mihai Antonescu, A.C. Cuza), până în perioada comunistă. Primele capitole urmăresc traiectoria antisemită pe care o emite figura lui Diaconescu (autor de manuale de istorie cu iz naționalist) în broșura *Agresiunea de la Cernăuți, din ziua de 7 octombrie 1926, împotriva profesorilor din comisia No. 1 a Examenului de Bacalaureat*<sup>15</sup>. Pentru revolta stârnită între elevii evrei în ceea ce privea intenția rea a cadrelor didactice de a le limita accesul la educație pe criteriul etnic, tânărul David Fallik<sup>16</sup> a fost împușcat, în lipsa dovedirii culpei. Autorul ține aproape în scriitura sa adevărul istoric și în cazul lui Aurelian Leon, tânăr cameleonic care aderă la un „Șalom

creștinesc”, fluctuând între a-și asuma creștinismul ori iudaismul. Va sta în umbra lui Diaconescu „grație talentului de aburitor, ilustrat de taică-său în beția cu Diaconescu, Aurelian Leon n-a rămas mult pe tușa școlară.” (idem 2019, 65) Și parcursul lui Aurelian Leon se bazează pe analiza sa biografică, un temperament oscilant, adesea machiavelic (Cioflâncă 2014).

Perioada de după 1941 concentrează decăderea morală și fizică odată cu anunțarea deportărilor în Transnistria. Părăsind fără urmă de speranță orașul Câmpulung, familia Mătăsaru ajunge, ca într-o reconstituire a drumului parcurs de Miriam Korber, la Atachi, în Moghilev/ Moghilău. Octombrie, rece și umed, îi primește în grajdurile comune. Compromisul pe care îl face tânăra de 16 ani pentru a obține bani, mâncare ori adăpost mai bun va fi cel mai intim imaginabil. Va ceda controlul asupra corpului ei pretorului, șoferilor care ar fi ajutat-o să obțină încă o zi de libertate pentru ea și familie. Bunicii prea vulnerabili sunt cei lăsați în urmă („... unde să târâi după tine patru picioare cu reumatism?” [Mihuleac 2019, 66]) pentru care se va muștra la maturitate. „Nu este nimic de luat din Holocaust care să îmbibe pe cineva cu speranță sau cu orice gând de mântuire. Dar nevoia de eroi e atât de puternică încât noi îi vom crea.” (Hilberg apud Loshitzky 1997, 14)<sup>17</sup> argumenta Raul Hilberg. Deborah nu caută nici mântuire, nici resemnare, ci mecanisme de supraviețuire, de remodelare a realului. Teatrul improvizat în ghetoul transnistrean în care „Debo” joacă redă imaginea grotescă care îngheață râsul. Încărcătura emoțională a pantofilor unește cele două romane: „Deborah – care purtase în Transnistria încălțări din resturi de pulovere cu talpă din lemnul rămas de la sicrie – spunea că pantofii însemnau viață.” (Mihuleac 2019, 248). Deborah îl va întâlni tot acolo pe Leon cu care va avea o relație pasageră. „La 20 martie 1944, într-un camion militar rusesc” (*ibidem*, 193) cei doi vor părăsi ghetoul, ea spre Câmpulung, iar Leon spre Iași.

Astfel, Mihuleac intervine subtil în istoria factuală odată cu *Deborah*, o altă latură a Holocaustului din România, pe lângă pogromuri și deportările în ceea ce va fi cangrena Europei de Est. Relevanța unei discuții asupra subiectului este cauzată de încă reținerea spre acceptare și dezbateră, alimentate de mistificarea Holocaustului prin derapajele din discursuri publice<sup>18</sup> sau lipsa informației care generează xenofobie/ antisemitism latent<sup>19</sup>. Antisemitismul popular, inconștient și pasiv (mituri, legende, stereotipuri) a rezultat în cel politic, conștient și activ (Oișteanu 2012, 13). Negarea integrală, negarea deflectivă (restrângerea culpabilității exclusiv asupra germanilor sau învinovățirea exclusivă a celorlalte națiuni participante ori deflectarea vinovăției asupra evreilor), negarea selectivă și trivializarea prin comparație (cu victimele comunismului, de exemplu) a Holocaustului (Shafir 2002, 33 *passim*) au fost strategii ale discursului public și în perioada postdecembristă. Redobândirea conștiinței multiculturale și relevarea adevărului istoric calibreză cele două scrieri ale lui Mihuleac cu valență de memorie prostetică, un produs apărut la contactul dintre „o persoană și un fir narativ istoric” (Landsberg 2004, 2)<sup>20</sup>. Tocmai crearea unei „memorii vii” (v. *ibidem*, 112)<sup>21</sup> se



fundamentează pe recircularea biografiilor peste care Mihuleac transcrie fâșia politică. Harta pe care acesta o configurează odată cu *America de peste pogrom* și *Deborah* pune bazele unei discuții constructive despre „memoria prostetică” în literatura de ficțiune prin recuperarea istoriei recente.

#### NOTE:

\* Articolul de față reprezintă o variantă editată a comunicării cu același titlu, susținute în cadrul Colocviului Național Studentesc „Teorii și practice emergente în studiile literare și lingvistice”, organizat în perioada 27-28 aprilie 2023 de Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Lucrarea, coordonată de prof. dr. Dumitru Tucan, a fost inclusă în secțiunea „Studii de caz (RO)” și a obținut Mențiune.

<sup>1</sup> Lipstadt amintește de broșura “Did Six Million Really Die? The Truth at Last” din Marea Britanie, scrisă de Richard Verrall în 1974 sau de *The Hoax of the Twentieth Century: The Case Against the Presumed Extermination of European Jewry*, din 1975, de Arthur Butz – scrieri antisemite, negând Holocaustul.

<sup>2</sup> *Lista lui Schindler/ Schindler’s List* (1993), în regia lui Steven Spielberg și *Alegerea Sophiei/ Sophie’s Choice* (1982), în regia lui Alan J. Pakula sunt două cazuri văzute de Sue Vice ca sexualizând victimele și alegorizând excesiv în ecranizări (Vice 2000, 89-140).

<sup>3</sup> Precum *Maus* de Art Spiegelman (v. Spiegelman 2012), *Pasărea albă* de R.J. Palacio (v. Palacio 2020), Joseph Joffo, Vincent Bailly, *A Bag of Marbles* (v. Joffo, Bailly 2013).

<sup>4</sup> Originară din Oradea, care în urma Dictatului de la Viena din 30 august 1940 va fi sub autoritatea Ungariei, Eva Heyman își începe jurnalul de ziua ei, în 13 februarie 1944, și va consemna neliniștea instaurării controlului german venit peste o lună în Transilvania de Nord. Amintește de legile antisemite la care bunicul ei, farmacist, va fi supus, de deportările și masacrele din Ucraina. La opt luni după începerea jurnalului, Heyman va muri gazată la Auschwitz.

<sup>5</sup> Miriam Korber-Bercoviciva fi forțată să părăsească orașul natal, Câmpulung, la 18 ani și va sta în ghetoul Djurin din Transnistria între 1941 și 1943. Prin Acordul de la Tighina din 1941, Transnistria a fost sub autoritate românească.

<sup>6</sup> Titlu dat ironic de supraviețuitoarea lagărului de exterminare Auschwitz și a lagărului de muncă Płaszów.

<sup>7</sup> Toate traducerile din limbi străine îmi aparțin. În original: “these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative

investment, projection, and creation.”.

<sup>8</sup> Despre memorie prostetică vezi și Tucan 2020, 11-12, respectiv idem 2021, 414-415 .

<sup>9</sup> Pogromul de la Iași, 28-30 iunie 1941, a fost urmat de „trenurile morții”. Două trenuri cu ruta Iași-Călărași, Iași-Podu Iloaiei cu vagoane de marfă închise ermetic purtau victimele uneori pe rute dus-întors și cu viteze mici pentru a-i asfixia. Din cei 1902 îmbarcați în ultimul tren au murit 1194 (v. Ioanid 2019, 128-146).

<sup>10</sup> „În total, în timpul pogromului de la Iași au fost uciși 14850 de evrei. SSI-ul românesc a făcut cunoscut că 13266 de evrei au murit, în timp ce cifra avansată de Comunitatea evreiască era de 14850.” (Wiesel [președ.] 2004, 387-388). În roman autorul amintește numărul Serviciului Special de Informații.

<sup>11</sup> Se amintește de Tristan Tzara, de Mihail Sebastian cu piesa *Jocul de-a vacanța*, de Carol Drimmer, coleg de muncă la traduceri cu Roza, Felix Brunea-Fox, vechi coleg de clasă cu Jacques, cinematograful Trianon, scenaristul de la Hollywood I.A.L. Diamond, originar din Ungheni – Ițic Domnici, starea crizei din 1929 anunțată de Ion Mihalache și personalități problematice ca Ionel Teodoreanu, Mihail Sadoveanu.

<sup>12</sup> Se poate presupune că Fundoianu nu a reușit la examene din cauza șovinismului lui A.C. Cuza. În foaia matricolă publicată în articolul lui Remus Zăstroiu, studentul figurează absent sau respins la mai multe examene (v. Zăstroiu 2013, 42-43).

<sup>13</sup> Povestiri similare, mărturii autentice, adună Oliver Lustig, în *Ecouri din Holocaust în literatura universală* (Lustig 2003) sau Radu Ioanid (Ioanid 2019, 109-193).

<sup>14</sup> „Despre femeile violate, istoria tace. Autocenzura o împiedică să acorde importanță acestor ființe” (Mihuleac 2021, 212).

<sup>15</sup> Document real, de 14 pagini, similar cu momentul „Afacerea Dreyfus” 1894, care, însă, a primit critici cu *J'accuse* până la dezmințirea acuzațiilor.

<sup>16</sup> Persoană reală cu numele David Falik, decesul său a stârnit revoltă și a fost urmărit în presa americană în 1927 (*Murderer of David Falik Acquitted by Roumanian Court* 1927). Conflictul a izbucnit la sesiunea de bacalaureat de la Cernăuți din 1926 în care 80% din candidații de origine evreiască nu au trecut examenul, fapt ce a dus la revolta unui grup de elevi către profesorii din comisie, Diaconescu, de istorie, Gheorghiu, de geografie. A fost intentat un proces, iar D. Falik, unul din elevii căzuți la examen, a fost ucis de un student de 21 de ani, Neculai Totu. Autoritățile nu au condamnat uciderea băiatului, ci, mai mult, la procesul criminalului Totu a fost aplaudat, relatează Irina Livezeanu (Livezeanu 1998, 100-109).

<sup>17</sup> În original: “There is nothing to be taken from the Holocaust that imbues anyone with hope or any thought of redemption. But the need for heroes is so strong that we’ll manufacture them.”.

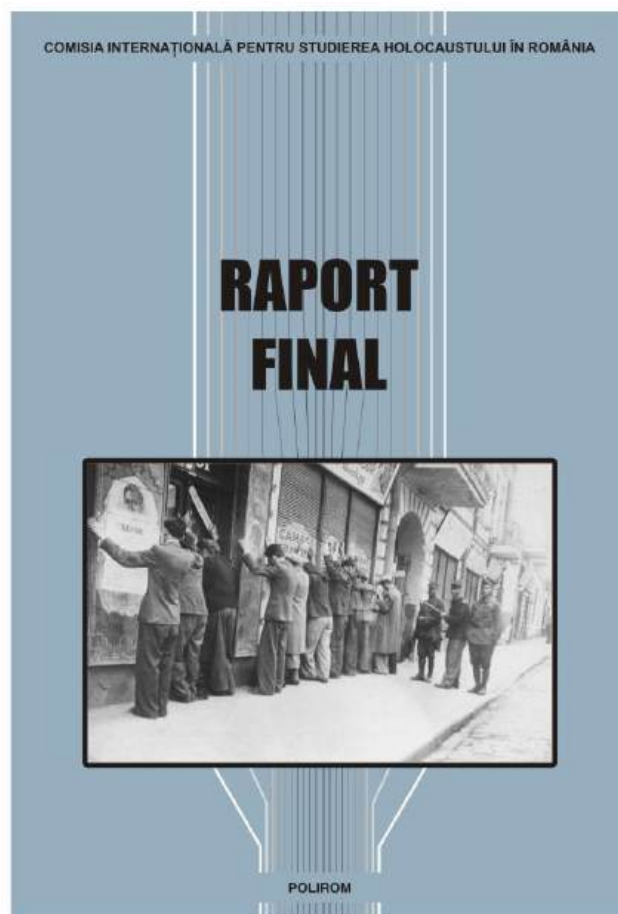
<sup>18</sup> Anual, Institutul Național pentru Studierea Holocaustului în România publică rapoarte de monitorizare ale antisemitismului și ale discursurilor cu fir ultranaționalist,

cel mai recent fiind cel din 2021-2022 (<https://www.inshr-ew.ro/wp-content/uploads/2020/05/Raport-monitorizare-2022.pdf>).

<sup>19</sup> Conform studiului de opinie realizat de INSHREW, *Percepția relațiilor interetnice și Holocaustul în România* din 2019 ([http://www.inshr-ew.ro/wp-content/uploads/2018/01/Kantar-TNS-Raport-INSHR-2019\\_v4\\_21.01.2020\\_diacritice-1.pdf](http://www.inshr-ew.ro/wp-content/uploads/2018/01/Kantar-TNS-Raport-INSHR-2019_v4_21.01.2020_diacritice-1.pdf)), 32% dintre respondenți consideră că ar fi mai bine dacă evreii nu ar locui în România, 11% spun că evreii au mai multe drepturi decât românii și 5% sunt de acord că evreii nu ar trebui să vină în România.

<sup>20</sup> În original: “This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past”.

<sup>21</sup> În original: „living memory”.



## BIBLIOGRAFIE:

<https://www.inshr-ew.ro/portfolio-item/holocaustul-in-romania-istorii-locale/>, accesat la data de 15.10.2025..04.2023.

\*\*\* 1927. *Murderer of David Falik Acquitted by Roumanian Court*. În “The Sentinel”, March 11, Vol. LXV, no. 10, 35. Disponibil online la: <https://rb.gv/qvg0j>, accesat la data de 15.10.2025.

Assmann, Aleida. 2010. *The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory*

- Community. În *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, Edited by Aleida Assmann and Sebastian Conrad, 97-117. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Berg, Mary. 2006. *The Diary of Mary Berg. Growing Up in the Warsaw Ghetto*. Oxford: Oneworld.
- Cioflânca, Adrian, 2014. *Cel mai longeviv ziarist și agent sub acoperire*. În „Revista 22”, 7.10.2014. Disponibil online la: <https://revista22.ro/opinii/adrian-cioflanca/cel-mai-longeviv-ziarist>, accesat la data de 15.10.2025.
- Dorian, Emil. 1996. *Jurnal din vremuri de prigoană*. București: Editura Hasefer.
- Frank, Anne. 2011. *Jurnalul Annei Frank: 12 iunie 1942-1 august 1944*. Traducere din neerlandeză și note de Gheorghe Nicolaescu. București: Humanitas.
- Heyman, Eva 2019. *Am trăit atât de puțin*. Ediție tradusă și îngrijită de Oliver Lustig. București: Paul Editions.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- INSHREW. 2019. *Percepția relațiilor interetnice și Holocaustul în România din 2019*. Disponibil online la: [http://www.inshr-ew.ro/wp-content/uploads/2018/01/Kantar-TNS-Raport-INSHR-2019\\_v4\\_21.01.2020\\_diacritice-1.pdf](http://www.inshr-ew.ro/wp-content/uploads/2018/01/Kantar-TNS-Raport-INSHR-2019_v4_21.01.2020_diacritice-1.pdf), accesat la data de 15.10.2025.
- INSHREW. 2022. *Raport monitorizare*. Disponibil online la: <https://www.inshr-ew.ro/wp-content/uploads/2020/05/Raport-monitorizare-2022.pdf>, accesat la data de 21.09.2025.
- Ioanid, Radu. 2019. *Holocaustul în România: distrugerea evreilor și romilor sub regimul Antonescu: 1940-1944*. Ed. a III-a revăzută și adăugită. București: Editura Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel”; Iași: Polirom.
- Joffo, Joseph, Bailly, Vincent. 2013. *A Bag of Marbles*. Minneapolis: Graphic Universe.
- Korber-Bercovici, Miriam. 2017. *Jurnal de ghetou*, București: Curtea Veche Publishing; Editura Institutului Național pentru Studierea Holocaustului din România „Elie Wiesel”.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Laskier, Rutka. 2007. *Rutka's Notebook: January–April 1943*, Jerusalem: Yad Vashem Publications.
- Livezeanu, Irina. 1998. *Cultură și naționalism în România Mare 1918-1930*. Traducere din engleză de Vlad Russo. București: Humanitas.
- Lipstadt, Deborah E. 2016. *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory*. United Kingdom: Penguin Books.
- Loshitzky, Yosefa. 1997. *Introduction*. În Yosefa Loshitzky (ed.), *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List*, n. 13, 1-17. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Lustig, Oliver. 2003. *Ecouri din Holocaust în literatura universală*. București: Hasefer.
- Mihuleac, Cătălin. 2021. *America de peste pogrom*. București: Humanitas.
- Mihuleac, Cătălin. 2019. *Deborah*. București: Humanitas.
- Novac, Ana 2004. *Cele mai frumoase zile ale tinereții mele*. În românește de Anca-Domnica Ilea. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Oișteanu, Andrei. 2012. *Imaginea evreului în cultura română. Studiu de imagologie în context est-central-european*. Ediția a III-a. Iași: Polirom.
- Palacio, R.J. 2020. *Pasărea albă*. Traducere din engleză de Iulia Arsintescu. București: Art.
- Sebastian, Mihail. 2016. *Jurnal 1935-1944*. Ed. a 2-a. București: Humanitas.
- Shafir, Michael. 2002. *Între negare și trivializare prin comparație. Negarea Holocaustului în țările postcomuniste din Europa Centrală și de Est*. Iași: Polirom.
- Spiegelman, Art. 2012. *Maus*. Trad. Cristian Neagoe. București: Art.
- Tucan, Dumitru. 2020. *Recuperarea istoriei traumatice și jocurile memoriei. Despre memoria Holocaustului din România*. În „Transilvania”, nr. 6, 7-21. Disponibil online la <https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2020/08/02.-Dumitru-Tucan.pdf>, accesat la data de 02.11.2025.
- Tucan, Dumitru. 2021. *Literatura și recuperarea memoriei pierdute. Despre romanele postmemoriale ale lui Cătălin Mihuleac*. În „Quaestiones Romanicae”, IX, tom 1, 410-421. Disponibil online la [https://ciccre.uvt.ro/sites/default/files/2023-04/gr\\_ix\\_i\\_dumitru\\_tucan.pdf](https://ciccre.uvt.ro/sites/default/files/2023-04/gr_ix_i_dumitru_tucan.pdf), accesat la data de 02.11.2025.
- Vice, Sue 2000. *Holocaust fiction*. London and New York: Routledge.
- Wiesel, Elie (președ.), Friling, Tuvia, Ioanid, Radu, Ionescu, Mihail E. (ed.). 2004. *Raport final*. Iași: Polirom.
- Zăstroiu, Remus. 2013. *Copilul și adolescentul B. Fundoianu. Note biografice în B. Fundoianu – Benjamin Fondane. O nouă lectură*, Ed. îngrijită de Michael Finkenthal, Claire Gruson, Roxana Sorescu, 42-43. Iași: Editura Universității Al. I. Cuza.

## De la delicii turcești la dezastru: *Apunake*\*

Claudia LOLESCU

Studiul de față își propune să analizeze opera *Apunake* de Grigore Cugler, arătând în ce măsură aceasta poate fi interpretată ca o reprezentare distopică. Analiza va urmări influența contextului istoric și biografic asupra scriiturii autorului, precum și identificarea principalelor trăsături definitorii ale distopiei prezente în text. În final, cercetarea va situa *Apunake* în cadrul tipologiilor distopice teoretizate.

Din punct de vedere etimologic, termenul „utopie” își are originea în grecescul ‘ou’ (*ou-*) și ‘τόπος’ (*topos*), structură care trimite la un loc inexistent (Norledge 2022, 2). Un alt termen conex este „eutopia”, provenit din ‘eu-topos’, care se traduce prin *un loc bun* (Ferns 1999, 2). Din etimologia termenului putem deduce faptul că spațiul ideal, lipsit de imperfecțiuni, nu există, cum nu există în realitate nici o societate perfectă. În ceea ce privește *distopia*, aceasta nu trebuie înțeleasă strict ca opusul utopiei, mai degrabă ca o formă de utopie eșuată – un proiect ideal conceput greșit sau funcțional doar pentru o anumită categorie socială (Gordin, Tilley, Prakash 2010, 1). Astfel, în timp ce utopia reflectă o proiecție idealizată a prezentului prin ignorarea aspectelor negative ale realității cotidiene, distopia pornește de la o percepție critică a contextului actual, accentuând disfuncțiile sociale și politice pentru a avertiza asupra unui posibil viitor defavorabil.

Câteva dintre tipurile de distopie au fost teoretizate de Jessica Norledge, printre care se

numără *anti-utopia* și *utopia negativă*. Astfel, distopia mai este denumită și *utopie negativă* și se diferențiază de *anti-utopie* prin faptul că prima accentuează ideea de societate damnată, propune o imagine negativă a unei societăți față de cea în care trăiește cititorul, în timp ce a doua se bazează pe ideea de critică în raport cu utopia (Sargent apud Norledge 2022, 6-7). Diferențele dintre aceste tipuri de distopii se manifestă în special la nivelul conținutului, prin accentul pus fie pe evidențierea defectelor majore ale societății, fie pe critica idealurilor promovate în cadrul acesteia. Norledge oferă două exemple reprezentative de anti-utopii – *O mie nouă sute optzeci și patru* de George Orwell și *Minunata lume nouă* de Aldous Huxley –, opere care se disting prin opoziția lor față de tradiția utopică anterioară (Norledge 2022, 4). Totuși, clasificarea acestor texte depinde în mare măsură de perspectiva cititorului. Astfel, Norledge îl citează pe Moylan, care nu consideră *O mie nouă sute optzeci și patru* o anti-utopie, ci o ficțiune distopică, subliniind caracterul subiectiv al încadrării teoretice din partea cititorului (Moylan apud Norledge 2022, 6). Este de remarcat, așadar, cât de diferit poate fi procesul de teoretizare în funcție de cum este privită opera, fixarea acesteia într-un anumit tipar rămânând la latitudinea interpretativă a cititorului și la competența critică a acestuia.

În ceea ce privește parcursul biografic al lui Grigore Cugler, putem observa cum acesta a influențat semnificativ opera la nivel tematic.

Participarea autorului la Primul Război Mondial (Perța 2012, 2) a jucat un rol destul de important în decizia lui Cugler de a părăsi țara în urma schimbării de regim din 1947. În scrisoarea de demisie adresată Ministerului Afacerilor Străine, Cugler își motivează gestul prin incompatibilitatea valorilor sale cu noul regim: „Față de noua orientare politică a Guvernului român, care se îndepărtează de convingerile și sentimentele mele, vă rog a-mi accepta demisia din cadrele Ministerului Afacerilor Străine.” (Cugler apud Perța 2012, 3). În urma autoexilului, Cugler ajunge în Peru (Glăvan 2014, 218). Astfel, schimbarea regimului a dus la exilul voluntar al autorului, determinat de conflictul dintre valorile sale morale și cele care erau adoptate în țară. Drept urmare, după 1947 operele scriitorului sunt interzise în țară (Perța 2012, 5).

În ceea ce privește stilul lui Grigore Cugler, acesta a fost asemănat cu cel al diverșilor scriitori avangardiști, cel mai des amintit în acest sens fiind chiar Urmuz. După cum afirmă Cosmin Perța, Cugler se aseamănă cu Urmuz din pricina faptului că amândoi sunt adepți ai literaturii absurde (*ibidem*). În schimb, Cugler se diferențiază de acesta prin parodiarea literaturii moderne, prin perspectiva sa asupra existenței umane, prin ironizare, prin unicitatea personajelor, dar și prin amestecul de genuri (*ibidem*). Prin urmare, Cugler oferă originalitate textelor sale prin combinarea diverselor elemente moderne și avangardiste în încercarea sa de a înnoi literatura contemporană. Constantin Ciopraga observă absurditatea întâmplărilor la care asistă actanții în opera *Apunake*, afirmând că aceștia „sunt protagoniștii unor întâmplări stranii, onirico-fantastice, relatate la modul urmuzian” (Ciopraga 1983, 37). Chiar dacă se aseamănă cu Urmuz, acesta își transpune ideile într-un mod aparte. De asemenea, o altă trăsătură specifică a prozelor lui Cugler o reprezintă încercarea sa de a evada din spațiul real (Perța 2012, 4). Grigore Cugler își îndreaptă

atenția spre spațiul fictiv din dorința de a nu se supune convenționalului. Mircea Popa este de părere că prozatorul își extinde această idee până în SF, criticul susținând faptul că personajele lui Cugler par a fi o combinație între SF și literatura absurdă (Popa apud Perța 2012, 4). Astfel, autorul se axează pe ideea de îmbinare a genurilor pentru a expune posibilitățile combinatorii în materie literară. În același plan, al încercărilor de inovare a literaturii, Grigore Cugler apelează la paradoxuri atât în procesul de construire a lumilor sale literare, cât și în procesul de schițare a personajelor, deoarece acestea par a fi formate cu scopul de a sta sub semnul absurdului. Cu toate acestea, la nivelul interpretării, aceste hibridizări paradoxale au sens, ceea ce duce la anularea efectului dat de absurd (Perța 2012, 4). Așadar, paradoxurile specifice avangardei se regăsesc și în lucrările lui Grigore Cugler. Un alt aspect specific lui Cugler este modul straniu în care construiește lumile sale literare în care îmbină nu doar genuri literare, ci și registre, regnuri, planuri, precum vegetalul, mecanicul și animalul, cu scopul de a oferi un aspect straniu personajelor și lumilor lui (*ibidem*). Prin urmare, stilul lui Cugler evidențiază aspectele distopice în ceea ce privește personajele sale, lumile construite, modul în care le-a construit și felul în care le-a combinat.

Voi exemplifica atât caracterul distinctiv al operei lui Cugler, cât și aspectele distopice ale prozei sale printr-o analiză aplicată. În opera *Apunake* a lui Grigore Cugler putem observa cum este predominantă distopia din pricina prezenței absurdului, a sentimentelor de criză ale personajelor și a descrierii existente în operă.

În ceea ce privește personajele din operă, Kematta și Apunake, acestea se află în antiteză din punctul de vedere al percepțiilor asupra unor teme diverse, printre care se numără bunătațea. Apunake își expune dorința sa de a perfecționa societatea prin crearea unui individ:

„– Poate că adunînd toată omenirea la un loc și topind-o într-un singur individ, acesta ar ieși mai bun, mai mare, mai apropiat de Dumnezeu... Pe cînd astfel, bunătatea prea a fost îmbucătățită, prea e mică pătîcica cuvenită fiecăruia.” (Cugler 2005, 22-23). În această frază nu doar că protagonistul afirmă faptul că predominant este sentimentul de răutate în societate, ci accentuează și ideea distopică de imperfecțiune. Încercarea sa de a crea o ființă perfectă din mai mulți oameni poate avea și efectul contrar, de a crea o ființă care să preia defectele fiecărei persoane. Afirmatia lui Apunake este urmată de confirmarea Kemattei în notă ironică: „– Mică al dracului, murmură femeia” (*ibidem*, 23). Limbajul folosit anterior poate fi privit și ca o încercare a naratorului de a se împotrivi literaturii convenționale, dar poate fi văzut și într-o manieră distopică. O altă scenă care arată diferența dintre cele două personaje este reprezentată de momentul cînd lacrima lui Apunake ajunge pe capul unui copil care mergea alături de mama sa, aceasta ajungînd să își lovească copilul. Apunake critică femeia și fapta acesteia, în timp ce Kematta s-a identificat cu ea: „Kematta, gîndindu-se că poate la fel ar fi făcut și dînsa, nu zise nimic.” (*ibidem*). Se poate observa discordanța la nivelul valorilor morale și percepția diferită a amîndurora asupra acestora. Această dispută dintre ei ajunge într-un punct critic în contextul în care Kematta este însărcinată, Apunake încercînd să idealizeze procesul nașterii, fenomen depreciat de către Kematta: „Vezi tu, cînd o ființă devine mamă, durează pe această dumnezeiască și neînțeleasă minune.../ - Ce minune, dragă? Ia să bage fetele bine de seamă și să vezi cum nu se mai întîmplă nicio minune.” (*ibidem*, 30). Astfel de dialoguri duc la crizele personajelor, Kematta ajungînd să fie supusă dorințelor soțului ei în detrimentul adevăratelor sale aspirații: „și tot instinctul său de femeie o făcu să se arate supusă, mică și lipită de coasta omului ei, nelăsînd să se vadă

nici unul din adevăratele-i simțăminte.” (*ibidem*, 31).

Astfel, relația dintre personaje poate fi interpretată din perspectivă distopică din pricina dorințelor femeii care nu aveau un loc prioritar în relația lor și din cauza viziunilor diferite ale celor doi. Disonanțele acestea au dus la obținerea unei relații imperfecte, chiar la crizele resimțite de personaje. Momentul de criză al lui Apunake îl reprezintă afirmațiile sale care constituie, în esență, o critică la adresa societății, în speță, la adresa condiției umane. Aceasta este percepută ca fiind una defavorabilă, rezultat al incapacității omului de a accepta și de a înțelege tainele Universului și puterile divine. Din perspectiva lui Apunake, omul nu încearcă să își depășească limitele, atitudine ce conduce, inevitabil, la nefericire: „în vederea unei liniști aparente și a unei fericiri ce niciodată nu va exista pentru el și pe care nici n-ar fi putut-o dobîndi în schimbul prețului scăzut oferit de el pentru acea marfă de faliment care este viața sa” (*ibidem*, 39). În schimb, într-o utopie asemenea stări de criză nu sunt posibile, întrucît personajele nu resimt nevoia de a-și depăși condiția – aceasta fiind deja una ideală. La Cugler, dimpotrivă, tensiunea centrală derivă tocmai din încercarea protagonistului de a demasca falsa armonie a unei societăți aparent fericite. Prin urmare, cadrul descris de Apunake capătă accente distopice, fericirea colectivă fiind doar de fațadă. În același context, colectivul joacă un rol important în opera lui Cugler. După cum afirmă Jessica Norledge, într-o distopie se conturează un grup de persoane care au aceleași convingeri și care, în cele mai multe cazuri, se împotrivesc gîndirii colective dominante (Norledge 2022, 108). În acest caz, Kematta este cea care are păreri diferite față de cele ale soțului ei, doar că este marginalizată și, la un moment dat, se supune dorințelor acestuia, fapt ce duce la anularea unei posibilități de revoltă. Pe de altă parte, Apunake ajunge să se opună gîndirii colective în criza menționată

anterior (în care își exprima opinia ridiculizată de ceilalți). Acesta ajunge să facă parte din comunitatea sportivă, pe care o desconsideră mai întâi, în urma unui „tratament”: „Sportul îl luă, îl făcu ghem fixându-i capul între genunchi, îi tăie picioarele, care atârnav ca simple accesorii inutile” (Cugler 2005, 56).

În ceea ce privește descrierea societății, aceasta este configurată de Cugler în manieră distopică din pricina dorințelor și a stărilor societății, care apar chiar în aureola Decanului Majestății: „Lumea întregă derapează, mirosind a feerie,/Spre Decanul Majestății, Condotierul fantezie” (*ibidem*, 43). Acest lucru se poate lega de afirmația despre condiția umană autosuficientă făcută de Apunake, societatea fiind mulțumită de starea de derivă în care se află. Comunitatea în care au ajuns Apunake și Kematta este descrisă drept „feerică”, dar Apunake observă „că în acel loc pregăteau atunci alegeri și propaganda politică era în toi.” (*ibidem*, 48). Așadar, din punct de vedere politic, Cugler transcrie în opera sa un mecanism distopic recognoscibil – acela al propagandei și al manipulării colective –, atribuind astfel societății descrise o serie de trăsături negative specifice regimurilor totalitare. De asemenea, după cum remarcă Gabriela Glăvan, de-a lungul operei se observă nesiguranța și fragilitatea societății descrise, autorul apelând la ireal și absurd (Glăvan 2014, 224). În acest sens, imperfecțiunile societății lui Apunake sunt construite în manieră avangardistă, dar cu accente distopice, în care estetica absurdului devine instrument de critică socială.

Prin urmare, societatea conturată în opera *Apunake* se apropie semnificativ de tipologia unei societăți distopice, și aceasta în mare parte datorită caracterului său *constructivist*. La Cugler, este de remarcat modul în care autorul construiește această lume, transpunând indirect reflecțiile și criticile sale asupra societății contemporane. După cum afirmă Michael D. Gordin, Helen Tilley și Gyan

Prakash, o distopie descrie un loc imaginar propulsat în viitor sau în trecut, dar care are la bază contextul din prezent, spațiul descris fiind preponderent urban (Gordin, Tilley, Prakash 2010, 4). Astfel, Cugler descrie un loc imaginar în care introduce elementele din spațiul real (ca războiul, revolta și acțiunile negative săvârșite de indivizi). Cu toate că descrierile făcute de acesta par inițial utopice, ele se află, de fapt, într-un contrast constant cu comportamentele indivizilor din aceste societăți, ale căror acțiuni dezvăluie imperfecțiuni și deficiențe consistente. Acesta este și cazul femeii care și-a lovit copilul, scenă în care totul era descris în manieră utopică: „Într-un capăt al grădinii, pe o scenă de sticlă ce permitea privirilor să pătrundă din toate părțile, se succedau diferite numere de atracție.”, ca mai apoi să fie folosită tehnica absurdului care stă în opoziție cu descrierea anterioară: „Au fost întâi cinci canibali, care au dat o foarte reușită reprezentație demonstrativă de canibalism aplicat.” (Cugler 2005, 22). Un alt exemplu este dat de regatul bătrânului Sport care, la început, este înfrumusețat doar ca să arate de fapt problemele din acea societate: „Conduc de bătrânul Sport, Apunake pași pragul unei imense săli emisferice, toată vopsită în roșu, cu ferestre triunghiulare distribuite simetric pe întreaga boltă.” (*ibidem*, 52). Aceste probleme reies din dialogul dintre cei doi, Apunake și Sport, în care se observă pesimismul și indiferența cu privire la semenii lor: „– Ce are a face viața unui om? Unii pier, alții se nasc acum. Nu se petrece în viața omenirii nici cea mai mică schimbare prin dispariția unui individ. Se găsește imediat altul care de-abia așteaptă să se libereze locul, ca să-l ocupe el.” (*ibidem*, 53). Putem analiza acest pasaj din perspectiva dezumanizării omului, care este privit drept util doar dacă contribuie la dezvoltarea societății. Această idee se regăsește și în continuarea dialogului, unde Sport face o descriere a societății în care predomină același plan distopic:

„Într-o societate civilizată, oamenii nu mai au nevoie nici de nume proprii. Diferențierea de altădată datorită așa-ziselor talente, așa-numiții oameni geniali sau providențiali au dispărut azi cu totul grație mecanizării mijloacelor tehnice. [...] Ce poate un om pot toți ceilalți, iar dacă se întâmplă ca unul să descopere ceva, nu este grație calităților lui deosebite, ci norocului, care l-a ajutat” (*Ibidem*, 54).

Astfel, „societatea civilizată” descrisă de Cugler oferă de fapt o perspectivă asupra lumii în care tehnologia nu servește doar ca instrument util individului, ci devine un mecanism prin care individul însuși poate fi înlocuit. O caracteristică distopică regăsită în opera lui Cugler o reprezintă tocmai ideea de tehnologizare: „Ce pictură de mână poate rivaliza ca exactitate de proporții și de colorit cu o fotocromie reușită?” (*ibidem*). Jessica Norledge afirmă faptul că dezvoltarea tehnologiei poate sta la baza unei distopii (Norledge 2022, 74-75). Dezvoltarea bruscă a tehnologiei poate duce la interpretarea acesteia în manieră distopică din cauza faptului că are drept efect distrugerea societății. Un exemplu îl reprezintă cazul lui Apunake care ajunge să facă parte din această societate, a sportivilor, fapt care poate fi privit drept unul dintre motivele care a dus la sfârșitul nefericit al protagonistului. Felul în care gândește societatea sportivilor este criticat chiar de Apunake: „– Dar asta e nebunie!; – Nu, e sport.” dar ulterior ajunge să se alăture acestora (Cugler 2005, 53). Cu toate că protagonistul este conștient de mediocritatea acestei societăți, ajunge să se conformeze și să se integreze, fapt ce poate constitui un factor care a dus la sfârșitul nefericit al lui Apunake alături de restul societății.

În final, copilul lui Apunake, de dimensiuni neobișnuite, devine agentul care elimină această societate, în care se află și Apunake însuși. Această acțiune poate fi interpretată ca o expresie a reușitei lui Apunake de a crea un copil care are doar calități și care este aproape

de divin. Totuși, pentru a încerca să îmbunătățească societatea, individul trebuie să o distrugă întâi, din cauza nedreptăților sau a imperfecțiunilor pe care le are. Gabriela Glăvan denumeste finalul textului drept o „apocalipsă scatologică” (Glăvan 2014, 223). Într-o manieră asemănătoare este privit și băiatul din distopia *Drumul* de Cormac McCarthy. Băiatul, care nu are un nume, este asemănat cu divinitatea datorită calităților sale prezente de-a lungul poveștii, fapt ce îl face singurul personaj din acea operă care este bun (Pudney 2015, 301). În ciuda apocalipsei pe care o experimentează, băiatul este asociat cu divinitatea datorită perspectivei din care acesta vede lucrurile. În *Apunake*, în schimb, copilul este asociat înainte de a se naște cu Dumnezeu, Apunake așteptând de la acesta să preia doar calități. Dimpotrivă, la final se întâmplă tocmai contrariul: copilul nu aduce speranță societății, ci o distruge. Astfel, ironia din final, alături de situația absurdă arată caracterul distopic al operei.

La Cugler mai este specific modul în care ironizează teme grave precum războiul sau moartea, teme care oferă un contur sumbru societății descrise de el: „grevele pot fi comparate cu o constipație, sărbătorile naționale cu durerile de cap, alegerile cu niște friguri palustre, iar războiul cu satisfacerea cerințelor sexuale.”, în timp ce o răscoală este văzută în aceeași manieră distopică: „De aici izbucni o răscoală, al cărei rezultat a fost pozitiv cu multe cruci.” (Cugler 2005, 49). Combinația dintre ironie și absurd duce la accentuarea problemelor depistate în cadrul social. Astfel, după cum am precizat anterior în lucrare, Cugler creează acest spațiu imaginar în care inserează probleme actuale din societate. Contextul nesigur în care se afla, trecerea prin cele două Războaie Mondiale și exilul din 1947 au fost niște factori care probabil au influențat pe alocuri opera, dovadă fiind argumentele anterioare și finalul surprinzător. Acest lucru poate fi privit la nivel de *microanaliză* și *macroanaliză*. Acești termeni au fost delimitați,

în spațiul distopic, de către Jessica Norledge, *microanaliza* însemnând influența contextului din plan real asupra textului, în timp ce *macroanaliza* se axează pe receptarea de către cititor a textului (Norledge 2022, 61-62). Astfel, la nivel de *microanaliză* avem inserțiile asupra contextului contemporan făcute de către autor, ca războiul, propaganda și politica, în timp ce, la nivel de *macroanaliză*, cititorul poate interpreta temele amintite anterior, care rămân actuale pentru contextul în care se află lectorul.

În lumina argumentelor prezentare anterior, putem concluziona că *Apunake* de Grigore Cugler poate fi interpretată drept o *anti-utopie*. Jessica Norledge definește *anti-utopie* ca un tip de distopie care critică exagerat o utopie și recurge la cunoștințele istorice ale cititorului (*ibidem*, 5). În ceea ce privește opera *Apunake*, aceasta se constituie ca o distopie care critică o utopie, datorită modului în care autorul apelează la o reprezentare înfrumusețată, aproape perfectă, a spațiului, care este destabilizată, răsturnată de acțiunile și comportamentul personajelor. Într-o oarecare măsură, textul recurge la cunoștințele cititorului din sfera istorică, prin inserții referitoare la propaganda politică, tehnologie, revoluție și război. Mai mult, această operă poate fi văzută și din perspectiva unui alt tip de distopie, și anume *utopia negativă*. Conform lui L.T. Sargent, aceasta se caracterizează prin accentuarea unei imagini nefavorabile a unei societăți și a defectelor acesteia (Sargent apud Norledge 2022, 6-7). În *Apunake*, imperfecțiunile și defectele personajelor surprinse în decursul operei, alături de apocalipsa din final, permit interpretarea textului și ca o utopie negativă.

Conchizând, *Apunake* de Grigore Cugler are valențele unei distopii, mai precis, se apropie de o *anti-utopie*, dar și de o *utopie negativă*, datorită modului în care autorul a descris societatea imaginară, datorită acțiunilor săvârșite atât de personajele principale, cât și de cele episodice, dar și prin referințele istorice

și politice inserate și finalul dezastruos (dar ironic) care încheie opera.

#### NOTĂ:

\* Articolul de față face parte din lucrarea de licență a autoarei, intitulată *Reprezentări ale utopiei și distopiei în avangarda românească* și susținută în iulie 2024 (coordonator: lect. dr. Roxana Rogobete)



#### BIBLIOGRAFIE:

- Ciopraga, Constantin. 1983. *Profil în perspectiva timpului*. În *R.I.T.L.*, Tom 32, Nr. 1, 35-37.
- Cugler, Grigore. 2005. *Apunake și alte fenomene; Afară-de-Unu-Singur*. București: Editura Compania.
- Ferns, Chris. 1999. *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Glăvan, Gabriela. 2014. *Viraj în ireal: modernități particulare în literatura română interbelică*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Gordin, Michael D., Tilley, Helen, Prakash, Gyan. 2010. *Introduction. Utopia and Dystopia beyond Space and Time*. În Michael D. Gordin, Helen Tilley, Gyan Prakash (editori), *Utopia/dystopia: conditions of historical possibility*, 1-17. Princeton/ Oxford: Princeton University Press.
- Norledge, Jessica. 2022. *The Language of Dystopia*. Cham: Springer International Publishing/Palgrave Macmillan.
- Perța, Cosmin. 2012. *Grigore Cugler (1903-1972), scriitor multi și transcultural*. În „HyperCultura”, Vol. 1, nr.1, *Multiculturalism and/or Transculturalism*, 1-6. Disponibil online la <https://litere.hyperion.ro/hypercultura/wp-content/uploads/2017/04/Perta-Cosmin.pdf.pdf>, accesat la data de 03.11.2025.
- Pudney, E. 2015. *Christianity and Cormac McCarthy's The Road*, în *English Studies*, 96(3), 293-309. Disponibil la: <https://doi.org/10.1080/0013838X.2014.996383>.

## Ficționalizarea memoriei traumatice în *Leagănul respirației*

Alexia PODINĂ

„Atunci dorul meu de-acasă nu va mai fi decât foamea de-un loc unde cândva am fost sătul.” (Müller 2024, 185)

Romanul *Leagănul respirației* (2009) de Herta Müller tematizează deportarea etnicilor germani din România în lagărele sovietice de muncă forțată, într-o formulă literară care depășește registrul documentar și recurge la o construcție narativă marcată de densitate simbolică, memorie fragmentară și conștiință corporală extremă. Astfel, ceea ce romanul recuperează nu este doar evenimentul istoric în sine, ci și experiența deportării – suferința fizică, alienarea, relația cu propriul corp, cu ceilalți deportați și cu timpul suspendat al lagărului.

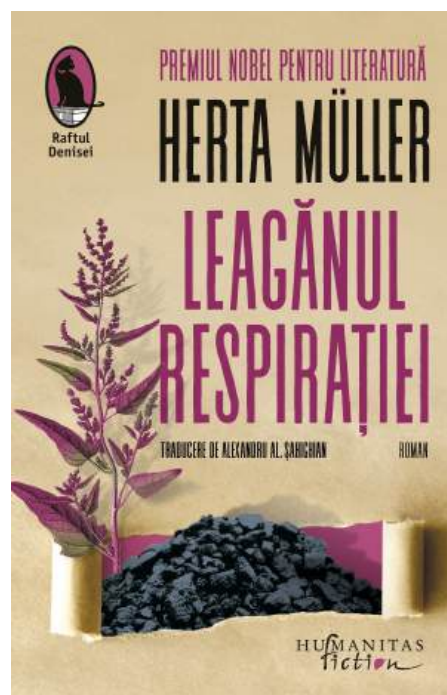
În centrul romanului se află personajul Leopold Auberg, un tânăr de 17 ani deportat într-un lagăr de muncă forțată, a cărui voce narativă funcționează simultan ca martor și interpret al unei traume colective. Narațiunea nu urmărește o cronologie strictă a evenimentelor, ci construiește un șir de episoade, obiecte, imagini și senzații care conturează un univers marcat de suferință, tăcere și memorie tulburată. Deși inspirat din mărturiile reale ale poetului Oskar Pastior, romanul este în mod esențial o operă de ficțiune, fapt care permite explorarea dimensiunilor ce la o primă vedere par a fi intransmisibile ale traumei. Ficțiunea nu înlocuiește experiența, ci o transmite – nu neagă realitatea deportării, ci o interpretează, păstrând trauma și amintirea unui genocid.

*Leagănul respirației* construiește o formă de autobiografie colectivă prin vocea ficțională a lui Leopold Auberg, urmărind principalele axe tematice: supraviețuirea în condiții de dezumanizare, rolul central al corporalității și al simțurilor în rememorare, relația dintre memorie individuală și traumă colectivă, funcția literaturii în reprezentarea deportării și imposibilitatea întoarcerii post-deportare.

Herta Müller s-a născut în 1953 în satul Nițchidorf din Banatul șvăbesc, într-o comunitate etnic germană puternic conservatoare și profund afectată de transformările politice ale secolului XX. Această origine va juca un rol esențial în formarea scriitoarei, atât prin contactul cu limba și cultura germană – pe care le va folosi ca principale instrumente literare –, cât și prin trauma colectivă transmisă prin intermediul comunității: „Viața în comunitatea șvăbească din Nițkiđdorf [*sic!*] a fost departe de ceea ce înțelegem prin paradisul copilăriei, deformându-i toate percepțiile, iar traumatismele/amintirile șocante o vor urmări până astăzi pe viitoarea scriitoare.” (Mușlea 2010, 26) În perioada tinereții, Müller s-a apropiat de Grupul de Acțiune Banat (*Aktionsgruppe Banat*), un cerc al tinerilor scriitori de limbă germană din Timișoara care promovau o literatură directă și critică față de realitatea regimului comunist. Această asociere, dublată de refuzul ei de a colabora cu Securitatea, a avut consecințe directe asupra vieții sale personale și profesionale: „A aflat pe propria-i

piele cum e să fii urmărit de Securitate și să ai prieteni urmăriți de Securitate, fiind supusă unor percheziții brutale, rămânând fără slujba și devenind literalmente o hăituită.” (*ibidem*) Debutul literar are loc în anul 1982, cu volumul de proză scurtă *Ținuturile joase*, care a fost publicat într-o formă cenzurată în România, versiunea integrală fiind tipărită abia în 1984 în Germania de Vest – „De la bun început, de la primele ei scrieri, s-a pornit vânătoarea. Personajele Hertei Müller, chiar și în forma lor cenzurată, ieșită – în 1982 – de sub tiparul singurei edituri de limbă germană din România comunistă, trebuiau să dispară.” (Ștefănescu 2023). În 1987, după intensificarea presiunilor exercitate de regimul comunist, emigrează în Germania, stabilindu-se la Berlin. Această dublă apartenență – lingvistică, geografică, identitară – va genera dezbateri în jurul încadrării literare a operei sale. În acest sens, Roxana Rogobete subliniază complexitatea scrierilor sale: „Din punctul de vedere al germaniștilor români, numele ei poate fi legat de *rumäniendeutsche Literatur* (denumire intrată în circulație în anii '60), care este deja o componentă a literaturii de limbă germană, de vreme ce operele sunt scrise în limba germană.” (Rogobete 2019, 26) Totodată, „o cultură precum cea română încearcă să își construiască pilonii și în afara teritoriului românesc” (*ibidem*), așa cum este cazul unor scriitori precum Herta Müller (Andrei Codrescu sau Cătălin Dorian Florescu). Această ambivalență este vizibilă mai ales după primirea Premiului Nobel pentru Literatură în 2009, moment în care identitatea literară a Hertei Müller este revendicată simultan și paradoxal de spațiul cultural românesc și de cel german – „Herta Müller nu aparține în mod categoric și exclusiv nici sferei literaturii (naționale) române, nici celei germane.” (*ibidem*, 34) Această „superpozare a insularităților”, cum o numește Roxana Rogobete (*ibidem*, 30), nu este doar o chestiune de clasificare academică, ci reflectă structura narativă și tematică a romanului *Leagănul respirației*, unde

identitatea personajului principal este marcată de marginalizare multiplă: etnică, sexuală, politică, geografică. Acest personaj – un tânăr homosexual, german într-o Românie comunistă, deportat într-un lagăr de muncă forțată – nu aparține niciunui loc sau sistem, ci își trăiește existența în spațiul memoriei, suferinței și limbajului.



Romanul *Leagănul respirației* pornește de la un eveniment istoric precis: deportarea forțată a etnicilor germani din România în lagărele de muncă din Uniunea Sovietică, la începutul anului 1945. Această acțiune, generată de Tratatul de la Ialta și de politica sovietică de reconstrucție postbelică, a afectat în mod direct comunități întregi din Transilvania, Banat și alte regiuni, vizând bărbați între 17 și 45 de ani și femei între 18 și 30 de ani. Detaliile acestei deportări sunt prezentate în roman, dar fără a transforma narațiunea într-un raport factual. În schimb, *Leagănul respirației* își asumă caracterul de ficțiune care reconstituie trăirea interioară a unei experiențe istorice: „Ca toți sașii din orașel, mama și mai ales tata credeau în frumusețea cosițelor bălaie și a ciorapilor albi trei sferturi, în pătratul negru al mustății lui Hitler și în noi, sașii din Ardeal, ca rasă ariană.” (Müller 2024, 8). Romanul este

construit pornind de la mărturiile poetului Oskar Pastior, dar autoarea subliniază că a decis să continue proiectul singură, la un an după moartea acestuia, afirmând că esența romanului i se datorează lui Pastior care îi oferă „detalii din viața cotidiană de lagăr” (*ibidem*, 288). Aceste detalii – legate de foame, mizerie, rutină, frică, violență și alienare – sunt reconstruite într-o formă literară densă, marcată de o voce narativă controlată, reflexivă și caracterizată de un lirism sobru.

Leopold Auberg, personajul-narator, are șaptesprezece ani în momentul deportării, iar la cei șaptesprezece ani, „plecarea asta vine la țanc” (*ibidem*, 5). Destinul său în roman este tipic și în același timp particular: deportat într-un lagăr sovietic este martor și victimă a unui regim de muncă forțată care durează cinci ani. Narațiunea urmărește experiența din lagăr, însă accentul nu cade pe desfășurarea cronologică a faptelor, ci pe modul în care aceste fapte sunt trăite, interiorizate, transformate în memorie. De aici, romanul devine mai puțin un jurnal de lagăr în sensul clasic și mai degrabă o meditație narativă asupra suferinței și supraviețuirii. Una dintre ideile centrale ale romanului este fragilitatea graniței dintre realitate și ficțiune. Trauma deportării nu este rescrisă pentru a fi înțeleasă logic sau rațional, ci pentru a fi simțită și imaginată de cititor. Astfel, literatura devine un canal alternativ de memorie – nu în sensul unei veridicități istorice, ci în sensul unor adevăruri trăite, imposibil de fixat într-un raport oficial. În acest sens, scena dintre Leo și tatăl său este esențială: „– N-ai cum să știi câte ați făcut voi acolo în lagăr. / – N-ai cum să știi, am zis eu.” (*ibidem*, 262). Adevărul nu poate fi transmis în întregime; el este de natură afectivă, senzorială, intimă, nu descriptivă.

O dimensiune fundamentală a romanului este raportul dintre memorie și ficțiune, mediat de experiențele trăite în lagăr. Romanul este structurat în jurul unei forme specifice de rememorare: memoria episodică, marcată de

discontinuitate și de întoarcerea involuntară a senzațiilor din trecut. Lagărul devine nucleul autobiografiei narative: este locul unde se petrec cele mai intense experiențe, iar întreaga identitate a personajului se conturează în raport cu acea perioadă – „Avea dreptate – pe drumul acesta pe care mă-ntorceam în lagăr la asfințit nici nu eram nimic altceva decât un obiect rusesc oarecare.” (*ibidem*, 77). Așadar, în locul unei narațiuni cu fir cronologic, romanul funcționează ca o colecție de episoade, obiecte și gesturi care constituie o arhivă afectivă. Obiectele din lagăr – turtele cu pleavă, loboda, șosetele cu sânge, cimentul, valiza, batista albă – nu sunt simple elemente de decor, ci declanșatori ai memoriei: „Atât doar că de șizeci de ani încă nu știu dacă nu pot dormi fiindcă vreau să-mi amintesc acele obiecte, ori tocmai dimpotrivă. [...] Mereu mă caută obiecte care poate că n-au avut nimic de-a face cu mine.” (*ibidem*, 30-31). Ele nu sunt tratate cu nostalgie, ci cu o luciditate dureroasă, care permite redarea suferinței în forme concrete. Fiecare obiect amintește de o funcție pierdută, de o rutină a supraviețuirii, de degradarea corpului și a identității – „Uneori obiectele din lagăr se năpustesc asupra mea nu succesiv, ci în haită.” (*ibidem*, 30). În plan stilistic, romanul folosește o tehnică de asociere senzorială între prezent și trecut. Mirosul cimentului, de exemplu, devine simbolul muncii impuse și al dezumanizării, dar este asociat involuntar cu amintiri din viața de dinainte.

Unul dintre cele mai pregnante aspecte ale romanului este modul în care corporalitatea este prezentată ca principal canal de percepție, de suferință și de memorie. În lagăr, identitatea umană este redusă la funcții biologice minime: foamea, frigul, durerea, boala, ce devin elemente constante ale existenței: „De ce să te rușinezi când ai rămas fără corp? Și totuși chiar din cauza lui ne-aflam aici, ca să depunem muncă fizică.” (*ibidem*, 227). Corpul este controlat, degradat, folosit, dar niciodată ignorat. El devine, în mod paradoxal, singura

certitudine într-o realitate care dizolvă timpul, spațiul și sensul. Naratiunea lui Leo este marcată de această obsesie a corporalului. Foamea nu este doar o lipsă fiziologică, ci o experiență ontologică: „Foame-i un obiect.” (*ibidem*, 141). Din acest proces de degradare biologică se naște una dintre cele mai complexe figuri simbolice ale romanului: Îngerul Foamei. Acesta nu este un personaj în sens propriu, ci o figură alegorică – o proiecție a durerii constante, o formă prin care suferința devine suportabilă. În roman, foamea este definită ca o entitate cu autonomie proprie. Prin personificare, durerea capătă un chip, iar această ficționalizare a groazei are rol terapeutic. Ea oferă o formă unei experiențe care, altfel, ar rămâne de neexprimat. Îngerul în mod tradițional simbolizează protecție, dar aici este un înger al suferinței constante, al controlului absolut pe care foamea îl exercită asupra corpului și minții. Această inversare a semnificației – din protector în torționar – exprimă distorsiunea fundamentală a realității din lagăr. Îngerul devine o prezență permanentă și tăcută, care modelează gândirea, comportamentul, visurile și limitele fizice ale fiecărui deportat: „– Acum când afară se face cald, dacă tot n-ai nimic de mâncare, poți barem să-ți încălzești foamea la soare.” (*ibidem*, 174). De asemenea, corpul este locul unde se înscriu toate semnele acestei existențe. Nu doar foamea și boala îl afectează, ci și rușinea, tăcerea, vinovăția, frica. În acest sens, corpul devine o arhivă a traumei, iar suferința devine limbajul prin care memoria se scrie.

Experiența lui Leopold Auberg în lagăr este nu doar una traumatică, ci și una formativă. Aici se construiește un mod de a fi și de a înțelege lumea. Supraviețuirea nu este un act natural, ci o competență dobândită, care presupune adaptare, compromis și o formă de detașare interioară, iar, în acest proces, Leo se rupe de orice formă de apartenență. Această ruptură identitară se accentuează după

întoarcerea din lagăr. Deși formal se reîntoarce *acasă*, Leo nu mai regăsește nimic din ceea ce însemna anterior viața normală. Relațiile afective sunt întrerupte, viața de familie este tensionată, iar societatea refuză să înțeleagă și să accepte trauma celor deportați – „Să fii străin e, cert, o povară, dar să te simți străin într-o imposibilă apropiere – e-o povară peste poate.” (*ibidem*, 261). Tăcerea devine o strategie de supraviețuire post-traumatică. Leo evită să vorbească despre trecutul său, iar tentativele de reconectare afectivă eșuează. Reîntâlnirea cu Trudi Pelikan în afara lagărului este ilustrativă în acest sens: „De dragul nostru, doream să nu ne mai cunoaștem. Nu-i nimic de-nțeles aici.” (*ibidem*, 268). Dorința de a șterge trecutul este o formă de autoapărare, dar și o recunoaștere a imposibilității de a comunica adevărul trăit. Principiile dobândite în timpul deportării – supraviețuirea, suferința, libertatea – nu pot fi exprimate în cuvinte. Acest blocaj este vizibil și în metafora pianului: „Mai ești și-acum PIANUL. Da, spun eu, sunt pianul care nu mai cântă.” (*ibidem*, 281). Identitatea naratorului este redusă la o prezență tăcută, inactivă, o formă de rezistență pasivă în fața unei lumi care refuză să audă.

*Leagănul respirației* propune o reprezentare a deportării care nu își revendică fidelitatea față de istorie, ci față de realitatea trăită a celor care au supraviețuit. În locul unei narațiuni istorice, romanul construiește un spațiu de reflecție asupra degradării corporale, a memoriei afective și a izolării post-traumatice. Experiența lagărului nu este tratată doar sub forma unui episod istoric încheiat, ci ca o formă de existență care se prelungește, în tăcere, în afara granițelor temporale sau geografice. Literatura funcționează aici ca un mod de a transmite ceea ce nu poate fi spus altfel. *Leagănul respirației* nu este o poveste despre trecut, ci o meditație asupra supraviețuirii prin limbaj și asupra ancorării în interiorul propriei traume, atunci când nici întoarcerea, nici uitarea nu mai sunt posibile.

## BIBLIOGRAFIE:

- Müller, Herta. 2024. *Leagănul respirației*. București: Editura Humanitas.
- Mușlea, Ioan. 2010. *Începuturile Hertei Müller*. În „Revista Tribuna”, nr. 194, anul IX. Disponibil online la <https://revistatribuna.ro/wp-content/uploads/2013/12/194.pdf>, accesat la data de 16.06.2025.
- Rogobete, Roxana. 2019. *Herta Müller dincolo de literaturile naționale*. În *Herta Müller, un puzzle (studii, eseuri și alte texte)*, volum coordonat de Ruxandra Cesereanu, 24-37. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană.
- Ștefănescu, Cristian. 2023. *Herta Müller le-a scris românilor cărțile care le lipseau*. Disponibil online la <https://www.dw.com/ro/herta-müller-le-a-scris-românilor-cărțile-care-le-lipseau/a-66553476>, accesat la data de 16.06.2025.



## Disidența interioară în comunism. I.D. Sîrbu\*

Stelian POPESCU

Una dintre misiunile cele mai importante ale literaturii române postdecembriste a fost aceea de a recupera texte sau autori care s-au confruntat cu cenzura și/sau cu represiunea la care a recurs mașinăria totalitară vreme de mai bine de cinci decenii. „Rația de libertate” luată în ziua Crăciunului din 1989 avea să deschidă perioada anilor „romantici”, în termenii Gabrielei Adameșteanu. Efervescența acelor ani e caracterizată de libertate și deschidere (uneori anarhice) pe toate planurile: de la specificul producțiilor literare și culturale, până la o economie ce abia atunci se putea manifesta și dincolo de „piața neagră” din comunism. În acest context în care societatea încerca să estompeze efectele izolării sale după Cortina de Fier, literatura face un pas înapoi, dincolo de granița '89. Pe lângă recuperarea scriitorilor interziși din interbelic, literatura postdecembristă asigură revanșa postumă a lui I.D. Sîrbu, unul dintre puținii autori de literatură de sertar. Este una dintre etapele posttotalitare esențiale ce oferă specificitate culturii române. Fără o disidență sau solidarizare contra regimului comparabile cu cele ale altor state din blocul comunist, specificul românesc al așa-zisei „rezistențe prin cultură” se caracterizează prin scrieri subversive (mai mult sau mai puțin tolerate de regim) și prin puținele scrieri de sertar. Alte forme de disidență au fost cu ușurință abolite sau prevenite de „buna funcționare” a organelor represive, astfel conturându-se imaginea unui comunism fără sfârșit și tot mai greu suportabil. Amplificarea

represiunii și a austerității regimului a determinat anticipări care supraestimau consistența literaturii de sertar, însă realitatea din anii '90 a venit să le contrazică. Nu mulți au ales drept formă de disidență literatura de sertar, cu toate că nu puțini au fost scriitorii/intelectualii aflați în contra direcțiilor trasate de partid. Una dintre întrebările la care vom încerca să răspundem este de ce literatura de sertar n-a fost opțiune pentru mulți intelectuali. Alte problematice derivă de aici: dacă a fost sau nu o opțiune, în ce condiții a devenit/a rămas singura opțiune.

Printre cei puțini care au scris pentru sertar se numără Ion Dezideriu Sîrbu, intelectual de stânga cu o biografie dominată de absurditatea totalitarismului, cu toate transformările sale, de la dejism la ceaușism. Apariția romanelor postume și a celor două volume de jurnal a coincis cu anticomunismul nouăzecist firesc ce a dominat cultura și societatea românească, astfel scrierile sale au devenit odată în plus argument și referință ale revoltei anticomuniste. Ulterior, critica literară a evidențiat că receptarea scrierilor sîrbiene trebuie să depășească treapta de simplă revoltă împotriva comunismului justificată biografic și ideologic. Mai mult, au intrat în atenția criticilor (mai puțin a cititorilor) scrierile antume ale autorului. Au existat tot felul de tendințe: de la citirea acestora ca simple anexe ale literaturii postume, până la afirmații conform cărora există un „Sîrbu antum” și unul postum (v. Ștefănescu 2005, 521-522), dar au existat, deopotrivă,

raportări oneste la opera lui Sîrbu ca operă inegală (valoric, tematic, discursiv). Chiar dacă toate discuțiile despre I.D. Sîrbu se construiesc în jurul literaturii de sertar, nu există o definiție a acest(e/u) subcategorii/tendințe/moment din literatură. Optăm, deocamdată, pentru aceste variante, întrucât prin lucrarea de față ne propunem o relectură a romanului *Adio, Europa!*. Dorim o lectură a acestui text care țină cont de specificul textelor lui Sîrbu, de biografia lui și, nu în ultimul rând, de contextul istoric (anii 1944-1989) considerat ca paranteză în istoria României. Metode precum istoria culturală, cercetarea bazată pe date și *close readingul* stau la baza cercetării prin care urmărim: 1. definirea *literaturii de sertar*, așa cum aceasta e conturată de scrierile postume ale lui Sîrbu, 2. poziționarea lui Sîrbu în teritoriul disidenței românești ținând cont de existența antumă, dar și de cea postumă, prin opera sa.

Esențială este relația dintre biografia lui I.D. Sîrbu și transformările geopolitice (și implicit intern administrative) de după Al Doilea Război Mondial. Sîrbu se naște în familia minerului Ion Sîrbu, atașat principiilor de stânga. În ciuda provocărilor financiare, promovează bacalaureatul în 1939 și întâlnește, pe atunci întâmplătoare cu Lucian Blaga, avea să-l facă student al Facultății de Litere și Filosofie din cadrul Universității din Cluj, aflată la Sibiu din cauza războiului. Devine coleg cu Ion Negoitescu, Radu Stanca, Ion Oana, Ovidiu Drimba și Eugen Todoran (Mareș 2011, 29-30). Încercător în principiile utopice socialiste, susține greviștii mineri din 1941, fapt ce atrage după sine trimiterea sa în prima linie a frontului. În același timp, odată cu 23 august 1944, începe integrarea României în sfera de influență sovietică. De la întoarcerea armelor împotriva Germaniei naziste și până la 30 decembrie 1947, treptat, puterea în stat este preluată de comuniștii susținuți de la Moscova, întrucât la nivel intern nu au existat semnificative simpatii de stânga. Comuniștii obțin tot mai multe portofolii în guvern și pun bazele instituțiilor represive după model sovietic:

partidul unic, organele represive, cenzura (Corobca 2020, 254). Partidul unic, deși a cunoscut o serie de transformări de-a lungul celor 41 de ani de comunism, a rămas, în esență, instituția supremă care a validat existența celorlalte instituții subordonate. Direcția Generală pentru Securitatea Poporului (Securitatea) a fost înființată în 28 august 1948. Oficial, avea drept atribuție „apărarea poporului”, sintagma în spatele căreia se ascund mizele reale: controlul total al societății și apărarea regimului totalitar. Activitățile Securității erau extinse și au variat în funcție de paradigma „îngheț/dezgeț” politic și ideologic. Cenzura, modelată după Glavlitul sovietic, cunoaște două perioade: existența „oficială”, până în 1977, și „îndrumarea autorilor”, până în 1989 (*ibidem*, 277). În cea de-a doua perioadă nu a mai existat *de jure*, ci doar *de facto*. A continuat sub această mască a denumirii eufemistice întocmai pentru ca adevărata față a comunismului optzecist să rămână la rang de ideologie a unei lumi prospere. În această „nouă” lume dominată de represiune și de politizarea tuturor instituțiilor avea să evolueze destinul complicat al lui I.D. Sîrbu. Lucid și „inflexibil moral”, observă cum ideile socialismului sunt folosite ca legitimitate a represiunii de stat, motiv pentru care devine intelectualul inapt să colaboreze cu regimul. În 1947, devine „cel mai tânăr conferențiar din țară”, asistentul lui Liviu Rusu, în 1949 este exclus din Universitate din cauză că refuză să-l denunțe pe Blaga, urmează să predea istorie, limba română, constituție și psihologie la mai multe școli din afara Clujului, până în 1955 (Mareș 2011, 45-46). Din 1957 până în 1963 este încarcerat și concentrat în lagărele de muncă la Grindu, Salcia și Periprava. Eliberarea din „închisoarea mică” în „închisoarea mare” îi aduc urmărirea permanentă, marginalizarea din plan literar și social și, în ciuda atrocităților la care a fost supus, a refuzat colaborarea cu regimul, de mai multe ori propusă în timpul detenției. Domiciliul forțat la Craiova îl închide pe Sîrbu în propria disidență

dominată de propria literatură și de corespondență. Repulsia față de modelul „asiatic” ce domină Europa de Est avea să se completeze cu dezamăgirea provocată de Occidentul nepăsător într-o formulă în baza căreia își va construi literatura de sertar, singura care mai putea cultiva ideea de echitate.

Cele prezentate până în acest punct al lucrării au miza de a-l portretiza pe I.D. Sîrbu ca intelectual care respinge vehement compromisul cu regimul, fapt ce îl plasează într-un con de umbră. Cu toate acestea, resemnarea se dovedește a nu fi suficient de puternică încât să-l determine să renunțe complet la scris. Dimpotrivă, una dintre caracteristicile literaturii de sertar este de a oferi scriitorului o alternativă la „închisoarea mare” pe care Sîrbu o resimte în Craiova. De asemenea, în același context al publicării postumelor lui Sîrbu, încep discuțiile cu privire la fenomenul „rezistența prin cultură”. Motivele pentru care fenomenul e caracterizat ca fiind specific culturii române sunt legate de lipsa unei rezistențe armate puternice și de faptul că regimul comunist din România este considerat a fi fost cel mai sumbru. Paradoxal, unui stat recent format, fără simpatii de stânga, i se impune un comunism cu mai multe fețe, toate inumane, și totuși nu au existat forme considerabile de rezistență. Cu toate acestea, nemulțumirile cu privire la măsurile represive rămân la nivelul tuturor păturilor sociale până în 1989. Pe de altă parte, politicile lui Ceaușescu au dus România pe drumul izolaționismului, unde cultul personalității și melanjul dintre naționalismul maladiv și economia centralizată falimentară au favorizat dezvoltarea unei forme indirecte de disidență. Toate aceste date despre antagonismul dintre societate și comunism (manifestat la nivel individual sau restrâns comunitar) au dus la ample discuții despre rezistența poporului român față de comunism.

Seria discuțiilor despre rezistența prin cultură a fost deschisă de o întrebare adresată în cadrul anchetei *Caietelor critice*: „«Credeți că literatura română s-a predat dictaturii sau a

reușit să i se opună? În ce fel anume?»” (Andreescu 2015, 29). Marin Sorescu afirma că literatura a rezistat dictaturii prin parabole, prin ambiguitatea metaforei și a ironiei. Ștefan Augustin Doinaș afirmă că literatura s-a sustras din ordinea utopică și ipocrită a comunismului. Doinaș face referire la neglijența, nepregătirea și ipocrizia cadrelor de partid, subliniind că prin jalonarea textelor subversive pe fondul caracteristicilor cenzorilor, literatura nu are funcție de rezistență, ci doar se salvează de înghețul ideologic. Opinia lui Bedros Horasangian înglobează dimensiunea politică implicată în literatură. Susține că literatura nu s-a predat, ci a amânat lupta cu ideologia oficială, acest război de uzură având drept rezultat subminarea celei dintâi. De altfel, aduce în lumină o graniță foarte fină între scriitor și omul politic. Evidențiază că scriitorii au făcut disidență politică atunci când s-au opus total (*ibidem*). Reținem toate aceste opinii, deoarece, alăturate, ne vor folosi în conturarea profilului lui Sîrbu ca disident. Din observația lui Horasangian ne interesează în special granița fluidă dintre scriitor și disident politic. Într-adevăr, odată cu opoziția obstinată, Sîrbu se va confrunta inevitabil cu latura politică, de altfel omniprezentă. Prin urmare, îl putem considera un disident politic adept al doctrinei de stânga, dar contra totalitarismului. Varietatea opiniilor cu privire la existența fenomenului este, totuși, subordonată metodei de bază prin care se decide statutul unui disident. Aceasta constă în conceptualizarea unui exercițiu etic cu privire la întreaga activitate și biografie a acestuia (*ibidem*). Concret, în cazul lui I.D. Sîrbu, trebuie avută în vedere relația cu Securitatea. Pornind de la această premisă, evidențiem că nu era posibil ca autorul să se înscrie într-un proces de disidență manifestată la scară largă. Marginalizarea și urmărirea la care a fost condamnat după eliberarea din închisoare au minimizat șansele ca măcar în cercuri restrânse vocea lui antitotalitară să se facă auzită. Și totuși, îi mai rămâne un mijloc prin care poate fi

disident – literatura. Problema se pune astfel: ce facem cu un intelectual ale cărui scrieri puternic anticomuniste nu au influențat masele spre o posibilă disidență extinsă și exteriorizată? Poate fi vorba de rezistența prin cultură? – Nu. Dar poate fi vorba, categoric, de o „disidență reflexivă”, interioară, de post-rezistență recuperată postum. Și pentru că se materializează abia în posttotalitarism, transcrie un model de existență în/prin literatură. Este cu atât mai relevantă cu cât are rolul de a evidenția posibilitățile pe care le oferă literatura: spațiu testimonial, scriere literară, cu valoare estetică, dar, în același timp cu substrat istoric ce evoluează spre psihologia individuală, dar și a mulțimilor.

Până în acest punct al lucrării ne-am concentrat asupra datelor istorice și biografice – a căror interdependență oferă o înțelegere deplină a textelor lui Sîrbu – și asupra cadrului teoretic despre „rezistența prin cultură” – plasându-l pe Sîrbu în sfera reprezentanților „existenței în/prin cultură.” Aceste precizări deschid drumul spre analiza romanului *Adio, Europa!* în baza căreia ne propunem o definiție a literaturii de sertar. *Adio, Europa!* este – pe bună dreptate – cel mai discutat și cel mai apreciat roman al lui I.D. Sîrbu. Opiniile critice sunt destul de unitare, se înscriu în direcția lecturii contextualizante și sesizează ponderea majoritară distribuită prozei cu indice *I* (în urma clasificării lui Daniel Cristea-Enache, proza ironică și proza empatică). Sunt reperabile mai multe romane într-unul singur „care le cuprinde după modelul păpușilor rusești; dar ele glisează eficient, nestrident unul pe osatura celuilalt, prezentându-se ca atare, fără ambiția holistică din *Lupul și catedrala*” (Cristea-Enache 2006, 287). Spre deosebire de acesta din urmă, în *Adio...* sunt câteva elemente esențiale care permit glisarea rafinată între detaliile diferite și aparent incompatibile: 1. narațiunea nu este una dintre mizele romanului, rezumatele scurte care preced fiecare capitol clarifică firul narativ (oricum slab reprezentat) în așa fel încât este

evitat melanjul între narațiune și dialoguri/monologuri (interioare sau nu); 2. personajele sunt *alter-egouri* ale autorului însuși, sunt personaje-idei, spre deosebire de primul roman, unde personajele sunt mai bine individualizate. Personajele nu mai sunt dominate de intervenția auctorială directă, ci de vocea auctorială, prin limbaj, așadar. *Candid* (reprezentarea autorului) este nucleul, coagulat în jurul ideilor, nu al faptelor sale, iar celelalte personaje, tot prin idei, gravitează în jurul nucleului care treptat se reduce la o confesiune a unui intelectual de stânga contra regimului comunist. Acesta s-a dovedit a nu fi un regim de stânga, ci de întâlnire între ineptiile hipernaționalismului, minciuna și corupția ca moșteniri fanariote și ridicate la rang de *modus vivendi* într-o RSR stalinizată și destalinizată, înghețată de la nivel ideologic și până la temperatura din apartamente. Tot acest context insuportabil este reconstruit de personaje diferite, mai bine zis de măștile auctoriale. Varietatea de caractere din roman – de la naivul și idealistul utopic la abilul/-a manipulator/-oare al/a micilor și marilor evenimente – dovedește calitatea scriitorului de a înțelege resorturile mașinării totalitare și de a -și recunoaște propria naivitate diluată în utopie și având ca singură cale de împăcare *victimologia*; 3. retorica este descătușată de simbolistica excesivă; 4. dominanța eseisticii este favorizată de toate elementele anterior enumerate tocmai prin faptul că aspectele ce țin de naratologie sunt trecute în planul secund. Romanul a fost catalogat ca distopie, roman sarcastic, alegoric, politic, moralist, eseistic/„de idei” (v. Cesereanu 2005, 328-348; v. Patraș 2011, 266-301; v. Cristea-Enache 2006, 286-290). Plurivalența textului și, implicit, dificultățile de categorisire ce derivă din aceasta sunt sesizate de Nicolae Oprea, care nu îl plasează în tradiția prozei românești, ci „pe filiera literaturii latino-americane [în care] cronicarul Isarlâkului își strigă aici disperarea izolării de Europa, ca într-un *theatrum mundi* fără ecouri” (Oprea 2000, 128). Observația legată de erudiția lui Sîrbu – pe

care Nicolae Oprea o consideră controlată – a fost problematizată și de Clara Mareș. Cercetătoarea susține că receptarea literară a scriitorului e puternic influențată de faptul că „ori e prea savant, ori e prea inflexibil moral” (Mareș 2019, 83). Își asumă poziția de *outsider* al lumii craiovene, constată iremediabila distorsiune a valorilor, considerându-se „un beșleagă de ipistat calemagiu, un cur albastru, un fute-vânt, care nu numai că citește, dar refuză să citeze, de parcă ar fi curvă și nu intelectual naționalizat” (Sîrbu 2013, 730-734). Spiritul analitic al lui Sîrbu e sesizabil atât la nivelul observațiilor făcute în stil caragialesc, observații pe care le prelucrează ulterior în romane, dar se întrevește un spirit ingenios care creează lexeme în spiritul balcanismului. *Caprovarza* și *lupocapria* sunt fenomenele „teoretizate” ca urmare a unei priviri atente și ascuțite asupra lumii anilor '80 și, în general asupra lumii comuniste.

„Ne place bârfa, viața ușoară, plăcerile mărunte, suntem poeți, gazetari, înzestrați cu spirit ironic, zeflemist și bășcălios. Caprovarza și lupocapria sunt cele două extreme ale adaptării noastre șmechere, prudente și hoțești. Biserica noastră e lumească, asceza ne e streină, politica mare e de tip bizantin, dar e inteligentă și practică, cea de cafea și piață e latină, fiindcă e levantină și teatrală” [Tutilă, Osmanescu, Caftangiu] (idem 1996b, 55).

În urma precizărilor generale de mai sus, putem problematiza astfel: I.D. Sîrbu este antropolog, analist politic, scriitor sau istoric al metehnelor românilor? Pornind de la premisa că personalitatea sa se prezintă ca însumând esența fiecărui atribut enumerat, vom citi critic romanul postum, având în vedere atât textul, cât și contextul. Astăzi, la distanță de trei decenii de „romantismul” anilor '90, excludem o lectură întru totul ideologică, excludem apologia scrierilor și a personalității lui Sîrbu doar pentru că este o redută serioasă în denunțarea comunismului.

Pornind de la titlul romanului, observăm că se conturează un aparent paradox. *De ce un intelectual care s-a confruntat cu temnița și urmările comuniste ar spune Adio, Europa? Și care ar fi alternativa, din moment ce România totalitară este deja un spațiu insuportabil, iar Europa democratică este un spațiu indezirabil?* În primul rând, singura plecare în Occident a lui I.D. Sîrbu, în iarna 1981-1982, este primul factor de care trebuie să ținem seama. Intelectualul din Est, deja suferind din cauza regimului opresiv, constată discrepanța dintre cele două Europe despărțite de Cortina de Fier. Acest fapt amplifică amărăciunea zbaterilor sale și, conștiință lucidă fiind, merge pe firul Istoriei mari și ajunge la cauza acestei divizări a Europei. Factual, cauza divizării este legată de sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial, moment în care marile puteri câștigătoare (SUA, Marea Britanie, URSS) negociază sferele de influență. Simbolic, întreaga semantică a împărțirii sferelor de influență este înglobată în termenul Yalta, locul în care s-au desfășurat, în februarie 1945, negocierile dintre Roosevelt, Churchill și Stalin. Yalta, așadar, devine un *topos* al romanului, devine chiar o obsesie a personajului Candid și a lui Sîrbu însuși.

Mai mult, e sesizabil dezideratul autorului de a caracteriza alteritatea, de a surprinde trăsături morale esențiale ale românilor și, mai ales, ale funcționării sistemului totalitar. De cele mai multe ori, și în jurnal, și în roman, Candid problematizează „pe marginea actualității” în cheie filosofică, mizând pe componenta morală și oferind impresia că e cu totul detașat de realitatea imorală în care e integrat. În contrapunct, este creat personajul Olimpia. În mod sigur romanul *Adio, Europa!* are de câștigat prin pragmatismul Olimpiei, acea Xantipă care vine cu precizări clare, respingând de multe ori căderile exagerate în filosofie ale lui Candid. Discursurile Olimpiei ponderează excesul de eseism analitic, este intermediarul dintre Candid și autoritățile locale (fără a fi totuși o Matilda oportunistă din *Cel mai iubit dintre pământeni*).

De asemenea, alte două coordonate importante ale romanului sunt *frica* și *starea de iovie*. Descrierea sentimentului de frică se realizează în termeni hiperbolici, dar are menirea de a surprinde spiritul paranoic al anilor '80 care a bântuit societatea din vârful nomenclurii și până în rândul muncitorilor. Măiestria lui Sîrbu este vizibilă tocmai prin faptul că reușește, în *Adio...*, să surprindă paranoia ce a cuprins întreaga conducere PCR la limita dintre comic și tragic. Mai mult, iovia și închisoarea, pe care le generalizează și le face sinonime cu exilul la Craiova sunt ilustrate ca dezirabile în comparație cu un loc în nomenclatură. De fapt, orice devine dezirabil, dar nu compromisul cu autoritățile totalitare. Este legea morală a autorului, este motivul pentru care literatura îi rămâne drept unică speranță și cale de evadare. Necredința în diavolul de care amintește în pasajul mai jos redat anunță alterarea semanticii „dracilor verzi și violeți” înscrisi în descendența bulgakoviană. Dacă la scriitorul rus diavolii sunt grupați într-o ierarhie sacră, diavolii sîrbieni aparțin în totalitate profanului, sunt reprezentați de ierarhia nomenclurii (Cesereanu în Sîrbu 2021b, 489-490). Trimiterile la jurnal sunt esențiale. Justificăm conexiunile cu jurnalul prin faptul că acolo îl găsim pe autenticul Sîrbu (Sorohan 1999, 19) care, „mască” (deloc întâmplător!) în *Candid*, „caută «cauzele întunericii luminoase de astăzi»” (*ibidem*, 50).

„Frica de ziua de mâine devine frică generalizată: văd peste tot urmăritori și spioni, deși trăiesc ca un eremit în pustie. Dar citesc frica asta atât în discursurile Faraonului, [Ceașescu] cât și în ochii băieților din garda pretoriană. [securiștii] Mi-e frică de frica lor, mi-e frică de frica ce o inspir, mi-e frică acum să scriu, negru pe alb, că mi-e frică de cuvântul acesta FRICĂ” (Sîrbu 1996b, 61).

„Cartea lui Iov mi se pare a fi cea mai cutremurătoare parabolă despre condiția umană. [...] La cele trei stări normale ale omului – starea de veghe, starea de somn și starea de vis – scriindu-mi la *condition roumaine* [Adio, Europa!], m-am simțit obligat să adaug, de la

mine, starea de reclusiune. [...] Dar acum, citind [...] noaptea Cartea lui Iov, mă simt obligat să enunț o nouă stare (cea mai veche și mai tragică din lume): starea de Iov. Adică starea în care, din cauza unui absurd pariu istoric, eu trebuie să pierd absolut totul: casa, averea, copiii, vitele, până și prietenii. [...] Rămân mai departe în pușcărie, [cu sensul de exilul în Craiova] îmi execut condamnarea pe viață. Dar în pușcărie e mai bine decât la Minister sau în cercul Optimaților din nomenclatură; aici am libertatea să mă revolt și să sper; să gândesc și să blestem; să visez și să mă îndoiesc până și de existența diavolului ce râde de mine în colțul camerei” (*ibidem*, 52-53).

Pe aceste coordonate esențiale – frică, stare de iovie, demonizarea oamenilor (comuniști)/umanizarea demonilor și disprețul Occidentului pasiv față de ororile „democrațiilor” estice – Sîrbu construiește cea mai de seamă distopie românească. Am identificat variatele caracteristici atribuite romanului, esențial este că toate confirmă amploarea scrierii ce nu și-a pierdut relevanța în afara freneziei anticomuniste. *Candid*, personajul principal, preia biografia autorului și devine exponentul intelectualului prin ochii căruia structura de putere este disecată, nomenclatura ocupă, în roman, poziția de autoritate represivă, dar și de țintă a ironiei și a sarcasmului. „Fost profesor de fostă filosofie”, actualmente inspector ortograf la Combinatul de Panificație și Vinalcool, *Candid* reprezintă tiparul intelectualului „reacționar” înlăturat din Universitate din motive ideologice. Soția sa, *Olimpia*, tiparul femeii *forte*, are origini „mai sănătoase” decât *Candid*, este verișoara fraților *Tutilă*. *Tutilă I* ocupă o funcție importantă în cultură la *Înalta Poartă* (cuplul dictatorial), iar *Tutilă II*, nașul *Olimpiei* și al lui *Candid*, este șeful „Catedrei de agitație de la proaspăt înființata Facultate de Futurologie Economică”. Modelul de organizare al puterii este cel fanariot, cu legătură între corupția specifică acelei perioade și P(ile)C(unoștințe)R(elații). Mai mult decât atât,

balcanismul evocat în roman are legătură și cu „nostalgia Ardealului pierdut” și resemnarea, exilul în Alutania (Oltenia), mai exact în Isarlâk (Craiova). De aceea, denumirile funcțiilor împrumută modelul turcesc: (Marele Sultan, bașbuzuci, spahii, buluc-efendi, teșcheregii), Sublima Poartă (URSS), Agia (Securitatea), Divanul (administrația locală a Isarlâkului). Vizavi de administrația locală și de cadrele de partid minore, acolo viețuiesc personajele caricaturizate și ironizate din cauza oportunistului și a ineptiei lor. Ilderim este prim-secretarul Isarlâkului, Osmanescu este șeful Agiei, Caftangiu, „beiul culturii”, Carmen Caftangiu, soția celui din urmă, amanta lui Ilderim și mai apoi a lui Tutilă I, Omar Kaimakov, poetul „patriot”, Sommer, „paznic al tipăriturilor de la Comitetul de cultură al Primăriei”, evreul din scrierile lui Sîrbu, întotdeauna foarte bine informat cu privire la viața orașului.

Romanul se deschide în manieră confesivă. Candid afirmă că nu crede în demoni, sfinți, îngeri sau miracole. Rătăcirile mistice îi sunt străine, prin urmare, din chiar primul enunț al romanului, aflăm că demonii care totuși apar în roman nu devin altceva decât ființe blânde și resemnate la vederea atrocităților întâmplare în Isarlâk. Ne atrage atenția că întreaga *odisee* ce urmează să se desfășoare e „cu picioarele (și capul) bine înfipite în pământ”. Așa cum am menționat, demonii bulgakovieni apar în variantă reinterpretată, antropomorfizată în pleiada de personaje caricaturizate reprezentând cadre de partid. Un alt aspect vizibil din primele pagini ale cărții este umorul negru cu care Candid descrie Isarlâkul. Și mai interesant este că apelează la o structură frastică solemnă, de o anume tonalitate gravă, impunătoare, dar care comunică și denunță non-valorile unei lumi corupte, izolate de apologia liderului suprem:

„capacitatea lor inepuizabilă de a visa și de a se trezi concomitent, de a crede și de a se îndoii, de a vorbi mult și de a tăcea și mai mult în același timp; [...] Toate aceste bizantine minuni de peisaj și caracter mă umpleau de

uimire și entuziasm; aici totul era nou-nouț, oamenii erau noi, avânturile, ziarele [...] totul începea, nimic nu se termina, cu planurile eram de mult în mileniul viitor, cu fapta ne mențineam șmecherește într-un fel de ev mediu [conchizând cu] Un fluviu de candoare și nepăsare dulce scâldea totul în poezie și patriotism” (idem, 2021a, 8-9).

Ordinea isarlâcă este de-odată distrusă de râsul „total și zgomotos” al lui Candid. Pe afișajul cu titlurile conferințelor Universității Populare apărea, la capitolul *Despre literatura științifico-fantastică*, numele lui Karl Marx. Râsul lui Candid este cu totul justificat, întrucât marea greșală a fost comisă din hipercorectitudine politică (la propriu), mai-marii culturii făcând confuzie între autorul *Manifestului* și Karl May. Acesta este punctul din care derivă agitația pe plan individual și al nomenclurii. Este o agitație generalizată, cu valențe tragice, când e vizată situația lui Candid, dar și cu valențe comice, când e vizată agitația puterii. La început, posesorii de funcții nu înțeleg de ce a râs Candid, se creează o situație comică în care fiecare se agită ca nu cumva el/ea să fie cel/cea care a comis greșeala. Astfel, întreaga ierarhie a puterii este amenințată de schimbări venite de la Înalta Poartă (prin intermediul lui Tutilă I), iar Candid este vizat din cauza comportamentului ostil față de un afiș al Universității Populare, structură de vârf a culturii și a ordinii socialiste. Romanul are de câștigat prin faptul că nu reprezintă doar transcrierea victimologiei lui Candid, ci înglobează un tipar caracterologic multifacțat. Sunt, de fapt, tot atâtea *alter egouri* ale lui Sîrbu, el nefiind un creator de personaje bine conturate. În schimb, este un creator de limbaj, de discurs care identifică personajele, nu invers.

În primă fază, cutremurul ideologic provocat de râsul lui Candid îi dă bătăi de cap lui Caftangiu, „beiul” culturii, care nu-și dă seama de confuzia May/Marx. Prin urmare, îl trimite la vinovat să afle motivul precis al râsului pe „bietul păduche executant” Sommer. La rândul lui, Sommer a avut un incident cu un afiș unde trebuia să apară titlul „bastionul păcii”, dar i-ul

din *bastion* a căzut, trădând, de fapt, adevărul despre practicile epocii. Sommer este evreul din scrierile lui Sîrbu, este personajul care devine unul dintre mijloacele prin care autorul denunță naționalismul ceaușist. Prin diferența de statut între „biet păduche executant” și „bei” al culturii pe care Sommer l-a ocupat în anii '50 se face o clară aluzie la destinul evreilor în epoca ceaușistă. În perioada stalinistă, evreii au ocupat importante funcții de conducere în partid și, odată cu politicile ceaușiste, au fost înlocuiți, unii dintre ei fiind păstrați totuși ca oameni atașați regimului pentru cunoștințele pe care le aveau despre funcționarea sistemului. Acesta e și cazul lui Sommer, trimis mereu de Caftangiu sau de Osamnescu ca informator, dar care empatizează, în același timp, cu situația lui Candid.

După modelul clasic al oricărei anchete comuniste, Candid e obligat să-și scrie biografia, temă recurentă în scrierile lui Sîrbu. Este deja desemnat de condiția românilor, „la porțile Orientului, aici totul se lua în serios, fiindcă totul trebuia să fie luat, până la urmă” (*ibidem*, 58). Paradoxal, apare Tutilă II ca o ultimă speranță că totuși va scăpa de o nouă anchetă. Este și ocazia prin care nașul le spune că întreaga ierarhie politică are de suferit în urma răsului îndrăzneț și că e momentul în care ocupanții funcțiilor își vor plăti polițe între ei. Se conturează disputele dintre Tutilă II și familia Caftangiu, unde Carmen „e cea cu coaie, de ea mă tem eu, are pe cineva și sus la stăpânire și între coapsele ei deștepte” (*ibidem*, 66). Face trimitere la însuși fratele său, Tutilă I, respectiv la Ilderim și Osmanescu, detaliile acestea vor ieși la iveală abia ulterior în roman. Mai mult, îi spune lui Candid, într-o exprimare plastică și revelatorie pentru administrația comunistă: „Mai degrabă se mută polii Pământului la Ecuator sau înflorește ca o sorcovă nevasta lui Caftangiu [...] decât să se recunoască o eroare de tipar sau de cabinet” (*ibidem*, 66). Ineficiența lui Sommer în a raporta motivul răsului face ca șirul vizitelor primite de inculpat să continue. Un domn misterios, perceput ca fiind Sommer, provoacă o

discuție însoțită de mai multe pahare de whisky. Râsul este subiectul de discuție și așa-zisul Sommer se dovedește a fi un abil informator care, prin aprecieri și remarci empaticе, îl determină pe Candid să facă trimitere la Marx, văzut ca „dușman” al poporului în anii ideologiei comuniste. Astfel, explică „«Ne despărțim de trecut rîzînd» [Marx se referea] la rîsul popular, la rîsul de baricade, de sfârșit (și de început) de lume și de sistem” (*ibidem*, 111). Este o declarație care nu face altceva decât să dea amploare urmării lui Candid, să-l poziționeze într-o cu totul altă direcție decât cea oficială. În același timp, declarațiile lui se transformă în adevărate lecții pentru mărunții funcționari comuniști pentru care baza ideologică, teoretică a orânduirii devine „Sultanul”, în baza principiului „fii omul meu și te fac om”. Vizita informatorului se încheie strategic, printr-o beție și un rîs pantagruelice, în așa fel încât cel vizat să rămână cu impresia unui schimb de impresii ca între tovarăși.

Rezumatul capitolului următor atrage atenția prin oximoronul „Olimpia disecă un cadavru viu (situația politică actuală)” (*ibidem*, 116). Limpi e vădit nemulțumit de naivitatea soțului care a determinat rîsul de față cu informatorul. Având senzația că „îmi vine în modul cel mai pașnic să-ți sparg capul și să te calc în picioare ca pe un reacționar troțkist” (*ibidem*, 128) fiindcă e „Cretin tomnatic și neologism picat din lună” (*ibidem*, 132), Olimpia îi explică din nou modul de funcționare al administrației din municipiu. Se conturează un discurs solid despre disfuncțiile economiei centralizate și despre interiorul puterii-caracatiță. Ilderim (prim-secretarul, cu funcția cea mai înaltă dintre toți), din hipercorectitudine politică și din incultură, pentru că nu auzise de Karl May, îl înlocuiește cu Marx. Reproșul adresat lui Tutilă II e prilejul ideal pentru cel din urmă să recunoască meritele „Șefului” printr-o formă tipică de lingușeală. La rîndu-i, mai sus în ierarhia puterii, nașul îl face vinovat pe Caftangiu de greșeala comisă. Acesta din urmă, aplicând

același mecanism, îi dă ordin lui Sommer să modifice numele. Până acum, nimic ce ar fi putut cutremura poziția vreunui dintre ei. Candid însă râde în fața „gogomăniei” și „doi tătari auriculari” și o doamnă cu umbrela roz, soția unui intelectual „demn”, raportează cazul lui Carmen Caftangiu. Aceasta, „cum era și normal”, își anunță amantul (pe Osmanescu), cumnatul lui Ilderim. Acuzatul „de serviciu” rămâne Caftangiu, cel cu funcția cel mai puțin importantă, care se teme și de Osmanescu și de Ilderim. Tentaculele caracatiței se înmulțesc, întrucât Ilderim e conștient de „adevărul-adevărat” conform căruia el a modificat afișul. Îi e frică de faptul că l-a tras la răspundere pe Tutilă II, deoarece știe că fratele lui, Tutilă I, ocupă o funcție importantă direct la Înalta Poartă, motiv pentru care s-ar putea afla miezul scandalului. Situația nașului se complică cu atât mai mult cu cât este... Nașul. Vina lui Candid în această ecuație? Aceea de a se fi îndoit de competența autorităților. Soluția? Aceea de a face concesia să mulțumească ambele tabere pentru ca ordinea isarlâcă să nu fie deranjată și pentru ca el să nu fie prins în centrul antipatiilor dintre tabere. Se pregătește o ședință în cadrul căreia Candid să explice rolul lui Marx în literatură. Sommer atenționează că discursul va fi înregistrat și, împreună cu Olimpia, ca doi maeștrii, îi sugerează lui Candid să-și alcătuiască un discurs prolix, menit să concilieze relațiile dintre cele două tabere ale puterii. Concluzia la care ajunge naivul genopolitan este banală, comică, dar pe înțelesul ineptilor în funcții: Marx este și științific, și fantastic.

Tehnica anticipărilor și a sugestiilor este și aici vizibilă, dar la nivel mult mai redus. Este anticipat totuși un aspect foarte important: soarta lui Candid care, după moartea Olimpiei, ajunge la spitalul de „nebuni neoficiali.” Păstrându-și calitatea de analistă, Olimpia îi spune soțului ei că primul care a căzut din funcție este Caftangiu, internat la spitalul de nebuni „oficiali”. Olimpia precizează, într-o explicație parantetică, deci aparent

neimportantă: „există și unul de nebuni neoficiali, nu aș vrea să ajungi acolo vreodată, Doamne apără și păzește!” (*ibidem*, 283). Odată căzut Caftangiu, Madam Caftangiu este cea care „are toată Patria de aici nu în buzunar, ci într-un loc mai cald și mai ascuns” (*ibidem*, 284). Mizează tot pe o tehnică a sugestiilor ascunse care traduce, de fapt, că mersul lucrurilor depinde de interesele și de conjuncturile amoroase în care e implicată Carmen Caftangiu, caracterizată prozaic de Tutilă II. Așa se explică încercările ulterioare ale Olimpiei de a-i intra în grații, căci ea, spre deosebire de Candid, înțelege vârtejul în care au fost prinși și eventualele soluții de scăpare. Înscriș în descendența personajului voltairian, Candid crede în frumos și raționalitate (Cristea-Enache 2006, 288). Nu înțelege „în ce măsură ne privesc pe noi aceste comedii” și așa se justifică tendințele de permanentă evadare a sa din absurditatea „târgului”. Nu de puține ori este folosit termenul „târg” cu sens depreciativ, cu sensul că veșnic trebuie să negociezi orice pentru a-ți obține scopurile. Întocmai ca Sîrbu, Candid nu negociază cu autoritățile comuniste. Așa se face că Olimpia este cea care cunoaște stadiul schimbărilor din „raia”, în vreme ce Candid, așa cum numele său o anticipează, iese din Isarlâk în căutarea valorilor suprimate de comunism. Primul pas spre căutările în care pornește îl reprezintă vizita la barul nepoților Olimpiei, Florica și Marin. Printre discuțiile despre piața neagră în regimul ceaușist, cei doi îi spun despre Pătru Țăranu, unchiul Olimpiei, în vârstă de 70 de ani, fost deținut politic în același loc și în aceeași perioadă cu Candid. Marea dorință a Moșului este să ajungă la Roma și să înfigă acolo un plug ca semn al apartenenței românilor la valorile europene. Candid pleacă spre satul natal al Olimpiei pentru a se întâlni cu Pătru Țăranu. Deloc întâmplător este că satul se află undeva în munți, amplasare consonantă cu nostalgia lui Sîrbu după Clujul tinereților, după vremea când era „cel mai tânăr conferențiar din țară” și după anii copilăriei. Descrierile cadrului natural și ale

prototipului-clîșeu al țăranului eradicat de comunism ocupă puține pagini din volumul al II-lea, pagini care tind spre proza cu indice *E*. Dar, sunt foarte reduse și comunică marea nostalgie a scriitorului. Și confirmă că Sîrbu a rămas, dintre toți cerchiștii, cel mai apropiat de Blaga și de filosofia lui. Arhetipul primordialului salvator este Moșul, călătoria în sine departe de oraș este un calc al modelului blagian. Întâlnirea cu Moșul nu e posibilă din cauza Securității, evident pe urmele lui Candid. Totuși, se întâlnește cu Winter, fostul lui student care lucrează în Agie. Cu această ocazie se relevă și caracterul testimonial al romanului. Winter îi dezvăluie că a fost constrâns să lucreze pentru Securitate, care avea nevoie de „un neamț fără familie”, pentru a nu fi condamnat Candid din cauza textelor scrise în '46 cu pseudonimul N. Paloș. Într-un dosar al lui Sîrbu apare propria lui declarație că N. Paloș este el și că Winter poate confirma. Securitatea profită de verticalitatea lui Winter și erau convinși că-și dorește acoperirea lui Candid. Astfel, exercită presiuni cu tact până când fostul student va accepta compromisul. Situația semnării textelor cu acest pseudonim este reală, Sîrbu chiar semna unele din textele de publicistică astfel. Nu a știut însă că a existat un anume Nicula Paloș care a fost condamnat pentru acele texte. Motivul culpabilizării apare dublat în conștiința lucidă a eroului: odată că-și aduce aminte de nenorocirea provocată lui Paloș și din cauză că-și dă seama de compromisul făcut de Winter pentru el. Este introdus unul dintre motivele – devenit mai degrabă dicton – importante ale romanului: „Nimeni nu e vinovat: toți suntem vinovați pentru totul!” (Sîrbu 2021b, 140). Tragismul acestei enunțări planează asupra întregului roman și asupra tuturor personajelor. Întâlnirile lui Candid cu Burra Brutus și baci Vasile se încadrează în tiparul discuțiilor nostalgice despre pierderea valorilor determinată de comunismul abuziv și „importat”, neadaptat societății postbelice românești. Din aceste discuții, Candid pătrunde facil în vis, ca spațiu compensativ, unde are o

discuție cu Napocos (Blaga). „Ușa carierei închise” de care chiar îi vorbea Blaga lui Sîrbu apare în roman sub forma criticilor adresate de Napocos „genialului nostru Suleyman”. Mai mult, cu cât este mai aproape finalul romanului, cu atât imaginea Europei e redată ca deformată, ca spațiu al provizoratului în care domină într-o formă modernă aceleași principii barbare, asiatice din estul Cortinei de Fier, cum le numește Candid. E important că această caracterizare vine din partea lui Napocos/Blaga, model al lui Candid/Sîrbu: „Profitând de catatonia strategică a celor doi giganți, Europa – acest muzeu al tuturor iluziilor, utopiilor și ideilor salvamunde – nu mai este decât o imensă tarabă de comercianți și mici politicieni venali” (*ibidem*, 287). După pagini consistente în care e urmărit Candid în călătoria sa evazionistă, de încercare de (re)conectare cu valorile de dinaintea maculării comuniste, revin în cadru scena și culisele Isarlâkului. Căci, da, orașul ficțiunii lui Sîrbu este proiectat ca un teatru ai cărui spectatori sunt demonii dezarmați în fața răului omenesc. Importante sunt concluziile lui Candid cu privire la Olimpia: „era sprijinul meu obiectivat, îngerul alb pe care l-am căutat toată viața, ca să-l rog să mă ajute să lupt cu celălalt înger. Cel negru, cel al melancoliilor mele fără de sfârșit și fără de leac...” (*ibidem*, 294). El însuși observă diferențele dintre pragmatismul ei și căderile în nostalgie și filosofie ale lui, încercări zadarnice de scăpare ori de salvare.

Falsul și hilarul lovesc din nou odată cu înmormântarea poetului Omar Kaimoakov. Din cauza unui incident anterior din apartamentul lui Candid, când atât poetul, cât și el au fost bătuți, se deschide un dosar prin care este acuzat de moartea falsului patriot. Cei doi soți merg la înmormântare, pentru că regulile patriotice impun prezența la funeraliile unui „mare poet național”. Este un alt moment în care se stabilesc și restabilesc relațiile de putere odată cu venirea lui Ilie Tutilă în Isarlâk. Ilderim pleacă la Înalta Poartă ca ministru adjunct, Osamnescu este înlocuit cu Carasurduc, iar Olimpiei i se

propune să devină Tutilă III, dat fiind că vărul Tutilă I o apreciază astfel: „nu am cunoscut o forță mai dictatorială decât era Olimpia. Mă vrăjea, mă domina, mă umilea” (*ibidem*, 373). Refuzul sistematic al Olimpiei de a intra în jocul de putere din Isarlâk și insistențele sale spre a-i fi salvat soțul îi aduc moartea, învăluită de vărul ei într-un accident subit.

Capitolul *În loc de testament* îl are în centru pe Candid internat la acel spital de nebuni neoficiali. Tratamentele urmează tipicul internărilor cu scop de pedepse psihiatrice. Este important motto-ul pe care-l folosește la începutul capitolului: *Dulce et decorum est pro patria mori!* Cu trimitere la Horațiu, își încheie ficțiunea cu semnificativ filon autoreferențial prin transpunerea lui Sîrbu asupra personajului Candid și invers. Mai exact, se referă la destinul lui Sîrbu care prin literatura pe care tocmai o încheiase cu o pagină în urmă, destin căruia îi corespunde, în plan ficțional, destinul lui Candid. Mai mult, ultimul capitol este și o autodenunțare a regimului ceaușist. Autodenunțare pentru că e făcută de Tutilă I care vine să lămurească statutul lui Marx în ideologia anilor '70-'80: o referință scriptică de unde se revendică legitimitatea regimului care a contorsionat principiile marxiste prin practici totalitare mixte, ale extremei stângi, dar și ale extremei drepte. Rătăcirea statuii lui Marx și poziționarea ei în apartamentul lui Candid, lângă icoanele Olimpiei, este un episod marcant pentru despărțirea de Marx. Pe de altă parte, acest ultim capitol este un joc al scriitorului cu cititorul. Înainte de a-l începe, autorul declară că și-a încheiat romanul, notând că

„Acest al doilea final de roman se va publica numai în caz că persoana întâi a acestor povestiri va fi arestată, anchetată și ucisă de brațul cel lung al revoluției continue. Adevărul, la noi, umblând cu capul spart, e logic cât se poate de logic, ca...” (*ibidem*, 447).

Cu toate că s-a vehiculat, înainte de căderea comunismului, existența unei literaturi de sertar consistente, realitatea necenzurată de

după '90 a adus în lumină numai câteva scrieri aparținând câtorva scriitori. Poate că este unul dintre motivele pentru care această categorie rămâne și astăzi vag definită. În urma lecturii romanului *Adio, Europa!*, propunem o definiție a literaturii de sertar. În primul rând, vom evidenția problematicile din jurul literaturii de sertar: 1. apare într-un context politic (mai ales!) complicat, dominat de totalitarism și represiune 2. nu este o opțiune, ci o variantă singulară rămasă autorului; primește, pentru autor, o funcție distinctă – aceea de metodă de supraviețuire în totalitarism. Lucrurile se complică inclusiv la acest nivel, deoarece literatura de sertar nu este sinonimă cu libertatea de exprimare solitară și necondiționată, este în continuare motiv de șantaj și acuzație din parte represiunii de partid 3. se construiesc în jurul său polemici cu privire la „utilitatea” socială posttotalitară, la tendințele de a o transforma în mărturie sau bun cultural. Nu se poate citi în contextul altei perioade din istoria României, deoarece o lectură care face abstracție de filonul politic al romanului rămâne incompletă. Referințele la realitățile comuniste obligă la o lectură care să recunoască și dimensiunea ideologică, dar nu justifică acapararea procesului hermeneutic doar de către această cheie de lectură. Trebuie căutat filonul estetic, cel care califică textul ca fiind literatură și nu mărturie antropologică, dar, de asemenea, exclusivismul estetic minimizează sensurile literaturii de sertar. În acest caz, lectura ideologică și cea estetizantă nu se exclud, ci fuzionează într-o lectură contextualizantă ce nu-și propune tezismul de a oferi un exemplu de „incapabil” de a pactiza cu regimul. În acest context, literatura de sertar este o subcategorie care corespunde atât totalitarismului – ca proiecție testimonială a autorului – cât și posttotalitarismului – ca scriere poziționată la granița dintre principiul artă pentru artă și istorie, sociologie, antropologie. Este o tendință acceptată de literatură dependentă de două contexte socio-politice diferite. Este generată

tocmai de represiunile totalitare și se conturează ca reflex al scriitorilor/intelectualilor interziși de regimul politic. Este, de altfel, punctul de pornire al discuțiilor despre existența prin cultură ca formă de disidență interioară, fapt ce dovedește o dată în plus caracteristica esențială a literaturii de sertar: capacitatea de a recupera ceea ce un sistem totalitar deformează. Problematizarea pe marginea paradigmei a recupera/a deforma implică, deopotrivă, și o dublă valență a timpului literaturii de sertar. Chiar dacă manuscrisul supraviețuiește nemodificat totalitarismului, nepublicarea îl anulează din punctul de vedere al procesului firesc al literaturii (scriere urmată de publicarea imediată). Timpul literaturii de sertar este unul recuperat; ea nu cade în atemporalitate tocmai pentru că e publicată în urma misiunii posttotalitare a literaturii mari de a se reîntregi, reținându-și micile categorii și tendințe. Literatura lui I.D. Sîrbu se încadrează în specificul literaturii de sertar, întrucât salvează conștiința autorului și recuperează postum personalitatea sa, oferă o perspectivă sincronică despre comunism și transcrie luptele intelectualilor și ale literaturii cu regimul comunist.

\* Articolul de față este o variantă editată a comunicării cu același titlu, susținute în cadrul Colocviilor naționale studențești ale Facultății de Litere (Universitatea din București), BucharEst Student Letters Colloquia, desfășurate în perioada 10-11 mai 2025. Lucrarea, coordonată de prof. dr. Dumitru Tucan, a fost inclusă în secțiunea „Literatura română modernă și contemporană”.

## BIBLIOGRAFIE:

- Andreescu, Gabriel. 2015. *Existența prin cultură. Represiune, colaboraționism și rezistență culturală sub regimul comunist*. Iași: Polirom.
- Cesereanu, Ruxandra. 2005. *Gulagul în conștiința românească: memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*. Iași: Polirom.
- Corobca, Liliana (editor). 2020. *Panorama comunismului în România*. Iași: Polirom.
- Cristea-Enache, Daniel. 2006. *Un om din Est*. București: Curtea Veche.
- Mareș, Clara. 2011. *Zidul de sticlă: Ion D. Sîrbu în Arhivele Securității*. București: Curtea Veche.
- Oprea, Nicolae. 2000. *Ion D. Sîrbu și timpul romanului*. [Cluj-Napoca]: Universitatis.
- Patraș, Antonio. 2011. *De veghe în noaptea totalitară*. Sibiu: InfoArt Media.
- Sîrbu, Ion D. 2013. *Opere. II. Corespondența*. București: Univers Enciclopedic.
- Sîrbu, Ion, D. 2021a. *Adio, Europa! Volumul I*. Târgu Jiu: Măiastra.
- Sîrbu, Ion, D. 2021b. *Adio, Europa! Volumul II*. Târgu Jiu: Măiastra.
- Sorohan, Elvira. 1999. *Ion D. Sîrbu sau suferința spiritului captiv*. Iași: Junimea.
- Ștefănescu, Alex. 2005. *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*. București: Mașina de scris.



## Perspective asupra spațiului sacru în poezia latină: studii de caz

Amalia ROMAN

Conceptul de *spațiu sacru* a fost introdus de către Mircea Eliade pentru a explica modul în care gândirea colectivă arhaică percepea anumite locuri ca fiind distincte de cele profane, obișnuite. Pentru Eliade, acesta nu era doar un simplu spațiu, ci revela niște tipare de gândire colective (Eliade 1992, 29). Această distincție fundamentală dintre sacru și profan se bazează un alt concept, la fel de important: ideea de *hierofanie*, prin care sacrul se manifestă în spațiul profan. Spațiul sacru este inerent lumii arhaice, deoarece miticul face parte din realul societăților antice.

Pentru romani, spațiul sacru nu ține doar de delimitarea fizică, sacralitatea reprezentând o componentă fundamentală a perspectivei lor asupra lumii. Acest punct de vedere este exemplificat perfect de mitul fondator al Romei (De Luce 2005, 202). Încă de la origini, cetatea este legată de divin: Romulus și Remus, fondatorii legendari, sunt considerați fiii lui Marte, zeul războiului, și ai vestalei Rhea Silvia. Mai mult, tradiția îi leagă și de eroul Eneas, fiul zeiței Venus, conferindu-le o dublă descendență divină. Conflictul dintre gemeni legat de cine va fonda orașul și unde anume, alimentat de dorința de putere, este rezolvat printr-un apel la voința zeilor, prin auguri. Această alegere reflectă principiul *pax deorum* – convingerea că pacea și prosperitatea statului depind de buna înțelegere cu divinitățile. Așezându-se pe două coline simbolice, Romulus pe Palatin și Remus pe Aventin, ei au așteptat semnele cerești. Observarea a șase vulturi de către Remus și a

doisprezece de către Romulus a fost interpretată ca un semn clar al favorii divine pentru acesta din urmă. În consecință, Romulus a primit dreptul de a întemeia orașul și a realizat ritualul esențial: trasarea brazdei sacre (*sulcus primigenius*) cu plugul în jurul Colinei Palatine, marcând astfel *pomerium*-ul<sup>1</sup>. Acest act fondator nu doar delimitează fizic, ci consacră spațiul. Astfel, Roma însăși devine arhetipul locului sacru, nu doar o aglomerare urbană, ci, după cum afirmă Grimal, „o fracțiune de sol consacrat [...] un loc înzestrat cu privilegii religioase” (Grimal 1973, 15). Colina Palatină, locul augurului victorios și al fondării, capătă astfel valențe de *axis mundi*, un centru cosmic (Eliade 1992, 36) ce leagă simbolic cerul, pământul și lumea subterană, fiind considerat centrul universului roman.

Cu toate acestea, aura de sacralitate a Romei este inseparabilă de un anumit *păcat originar* ce, în varianta cea mai cunoscută a mitului, marchează fondarea sa: fratricidul. Titus Livius, în *Ab urbe condita (De la fundarea Romei)* relatează două variante ale întâmplării care a dus la întemeierea Romei, eveniment învăluit în legendă (Livius 1959, 14-16). Prima sugerează că Remus a murit accidental, fiind grav rănit confruntarea sângeroasă dintre cele două tabere care nu puteau ajunge la un acord în privința stabilirii unui conducător, din cauza faptului că, în timp ce lui Remus vulturii i se arătaseră primii, numărul acestora fusese mai mare în cazul lui Romulus (*ibidem*, 14).. A doua, mai răspândită, leagă crima de actul de

consacrare a spațiului. Conform acesteia, Remus, sfidător, încalcă brazda (*pomerium*) trasată de către Romulus, care își ucide fratele. (*ibidem*) Fratricidul capătă o semnificație aparte. Așa cum observă Judith De Luce, legenda nu ilustrează doar întemeierea Romei, ci servește și ca avertisment teribil despre consecințele sfidării autorității și a limitelor sacre ale cetății (De Luce 2005, 203). Din perspectivă romană, acest fraticid fondator a fost adesea interpretat de către romani ca un motiv de anxietate religioasă. Se considera că actul violent a condamnat Imperiul Roman la un ciclu nesfârșit de conflicte – atât războaie externe, cât și interne. Această idee este surprinsă de Pierre Grimal în *Civilizația romană*, lucrare în care afirmă că, la nașterea Romei, Imperiul nu gusta pacea nici cu oamenii și nici cu zeii (Grimal 1973, 16).

Mitul fondator al Romei reprezintă ceea ce teoretizează Mircea Eliade în *Tratatul de istorie a religiilor* ca ambivalența spațiului sacru, faptul că este „atrăgător și respingător în același timp” (Eliade 1992, 35). Pe de-o parte, locul ales pentru întemeierea cetății este sacru, destinat să devină centrul unui imperiu, îngăduit de către zei prin semnele divine. Pe de altă parte, însă, actul fondator însuși este marcat de violență și fraticid, un prim sacrificiu ce creează o credință colectivă despre destinul Romei. Prin urmare, se subliniază că accesul la sacru și manipularea sa implică sacrificii și consecințe fatale.

Referitor la locul concret al fondării Romei, putem observa că sacralitatea sa nu s-a impus printr-o manifestare *spontană* sau *organică* a divinului, ci a fost, mai degrabă, un spațiu a cărui sacralitate a fost provocată și apoi confirmată printr-un act ritualic. După cum argumentează Mircea Eliade în *Sacru și profanul* (idem 1992, 22), atunci când semnele sacralității nu sunt evidente în mediul înconjurător, acestea pot fi provocate. Unul dintre modurile prin care se realizează această provocare este prin intermediul observării animalelor, considerate mesageri divini, care indică locul propice pentru

întemeierea unui oraș sau a unui altar. Această situație descrisă de Eliade se regăsește fidel în legenda întemeierii. Alegerea Colinei Palatine nu este întâmplătoare, ci a fost confirmată prin concursul gemenilor și prin numărul vulturilor de pe cer, constituind semnul divin.

Explorarea spațiului sacru în imaginarul roman nu se limitează doar la mitul fondării Romei. O perspectivă complementară și fundamentală o oferă *Eneida*. Așa cum subliniază Donald H. Mills, acțiunea epopeei este strâns legată de spațiul sacru, desfășurându-se adesea în proximitatea sau chiar în interiorul unor astfel de locuri (Mills 1983, 34). Narațiunea însăși este structurată în jurul a două cetăți: legendara Troia, sortită distrugerii, și noua cetate Latium (precursoarea Romei), marcând o tranziție ghidată de destinul divin. În centrul călătoriei epice se află Eneas, eroul fundamental caracterizat prin *pietas*. Vergilius îl descrie încă de la început prin *insignem pietate virum* ‘celui mai vrednic bărbat’ (Vergilius 1980, 30), adică un bărbat remarcabil prin pietatea sa. Această calitate este esențială pentru a înțelege valorile romane, pe care Augustus dorea să le reactualizeze în perioada sa. După cum explică și o notă critică din traducerea lui George Coșbuc, *pietas* reprezintă „o virtute specific romană, [care] definea un complex de calități morale, în sensul respectului și fidelității în îndeplinirea îndatoririlor față de zei, patrie, familie” (Coșbuc în Vergilius 1990, 30n). Prin urmare, însuși protagonistul devine o întruchipare a legăturii cu sacru. Descendența divină (fiind fiul Venerei) îl consacră nu ca erou, ci și ca instrument al voinței divine și purtător de sacru în drumul său de a consolida viitoarea Roma.

În cartea a II-a a *Eneidei*, versurile 508-558 descriu moartea simbolică a regelui troian, Priam, eveniment relatat de către Eneas reginei Dido. În mijlocul haosului, al focului și al masacrului care marchează sfârșitul cetății troiene sub asaltul grecilor, regele Priam este târât și omorât pe un altar. Scena nu reprezintă un moment de pietate, ci profanarea spațiului

sacru, căci Priam nu reprezenta doar un monarh, ci desemna nucleul religios al Troiei. Astfel, momentul simbolizează, cu desăvârșire, anihilarea completă a Troiei și un dezechilibru profund între divin și uman. Prin examinarea atentă a decorului, plasat intenționat pentru a spori *impietas* și acțiunile sacrilegiale ale lui Pyrrhus (Neoptelemus), vom deduce gradul de profanare a spațiului sacru, reliefat în mod emfatic și detaliat de către poetul mantuan. Descrierea altarului este redată în versul *ingens ara fuit iuxtaque veterrima laurus* ‘nalt un altar în palat și, bătrân cu frunzișul un dafin’ (Vergilius 1980, 78), fapt ce anticipează cadrul omorârii lui Priam, având două elemente importante: altarul (*ara*) și dafinul (*laurus*) sub care se ascund soția sa, Hecuba, și fiicele sale. Cel dintâi constituie elementul central din imagine, deoarece, în mentalul roman, acesta era considerat un punct fundamental de contact cu divinitatea și mai ales un loc al refugiului, cum lămurește nota de subsol indicată cu numărul opt: „altarul se afla în a doua curte interioară, care, în edificiile romane, era consacrată zeilor” (Coșbuc în Vergilius 1980, 78n). Acesta este caracterizat prin adjectivul *ingens* ‘înalt’, care îi subliniază masivitatea și importanța. Un alt aspect relevant este laurul (dafinul), asociat cu legenda transformării nimfei Dafne de către Zeus în dafin (laur), din care Apollo rupe o creangă și o prinde în jurul capului - legendă pe care Ovidius o va detalia în *Metamorfoze* (v. Ovidius 2007). Este clar că nu reprezintă un simplu arbore, ci are o conotație cât se poate de sacră. Așadar, acesta este asociat cu Apollo, zeu solar și protector al lui Augustus (Steenkamp 2012, 79). Vechimea sa (*veterrima*) îi conferă o aură de venerabilitate și permanență, contrastând puternic cu distrugerea iminentă. Plasarea sa lângă (*iuxta*) altar întărește caracterul sacru al locului. Versurile imediat următoare indică faptul că laurul se apleacă peste altar *incumbens arae atque umbra complexa penatis* ‘spre-altare plecat, încingea cu-ntunec penaii’ (Vergilius 1980, 78), creând astfel un refugiu (cum va fi

menționat în versurile imediat următoare) pentru Hecuba și fiicele sale. Participiul prezent activ al verbului *incumbo* sugerează o prezență impunătoare, fie că laurul se apleacă fizic peste altar, fie că îl domină prin proximitate. Această imagine vizuală întărește legătura fizică și simbolică dintre arbore și altar.

În asociere cu altarul și laurul, se află figura penaiilor. Penaii erau considerați spiritele protectoare ale căminului, ale familiei și, prin extensie, a continuității statului (Lascu 1965, 297). Umbra arborelui îi va acoperi, sugerând protecția absolută, chiar dacă va fi ineficientă într-un final. Cele două elemente centrale, altarul și laurul, sunt legate direct, fizic, de zeii esențiali ai casei și statului. Prin urmare, această porțiune de text consolidează și amplifică sacralitatea scenei: nu este vorba de un loc de cult oarecare, ci de centrul spiritual al regatului, umbrit de un copac străvechi și sacru, considerat locuința însăși a zeilor protectori ai căminului. Profanarea acestui loc prin vărsarea sângelui lui Polites și uciderea lui Priam devine, astfel, un act de impietate maximă (*nefas*<sup>2</sup>), un atac direct la adresa zeilor protectori, a familiei regale și a însăși esenței Troiei. Ultimele versuri încheie episodul într-o cheie tragică. Corpul lui Priam este descris ca fiind fără nume, prin ablativul privativ *sine nomine corpus* ‘trunchiul e fără de nume’ (Vergilius 1980, 80), eliminându-i astfel existența lui și, implicit, a Troiei.

Similar *Teogoniei* lui Hesiod, prima carte din *Metamorfoze* arată cum un spațiu sacru poate fi creat, de la haosul primordial la definirea lumii. Pentru analiză, m-am concentrat asupra primelor 150 de versuri. Acestea se împart în două secvențe: invocarea și crearea lumii (versurile 1-88) și mitul vârstelor (versurile 89-150). Invocarea se adresează direct zeilor, și nu muzelor, așa cum este obiceiul. Acest lucru este evident prin folosirea vocativului *di* (de la substantivul *deus*), cazul specific adresării directe. Totuși, prin nenumirea explicită a muzelor, care sunt și ele zeități, se creează o ambiguitate: nu este clar dacă fac și ele parte din

acest apel. Diferit de Ovidiu, Hesiod începe clar cu invocarea muzelor: „Muzelor din Helicon cîntare slăvită să-ncepem” (Hesiod 1973, 25). Descrierea geografică este precisă, indicată de versul *ante mare et terras* (înainte de mare și țări), care plasează acțiunea în anterioritatea lumii propriu-zise. Se menționează prezența haosului (*chaos*, termen împrumutat din greacă), o stare inițială a universului. Pentru Hesiod, acesta era un vid, dar pentru autorul latin este o masă nediferențiată, inertă, unde elementele erau amestecate haotic și în conflict (*non bene iunctarum discordia semina rerum* ‘fără-mbinare voită și luptă ducînd între ele’ [Ovidius 2007, 9]). Analiza textului sugerează că Haosul ovidian nu reprezintă neantul, ci mai degrabă o stare de *potențialitate* latentă, strivită de propria lipsă de diferențiere. Conține toate elementele, dar acestea sunt *rău combinate* (*non bene iunctarum*) și se obstrucționează reciproc (*discordia semina rerum*). Aceasta implică faptul că ordinea nu este creată din nimic, ci *extrasă* din materie preexistentă, deși amestecată. Nu exista lumină (Soarele – Titan, Luna – Phoebe/Artemis), apa nu era navigabilă (o distincție importantă pentru omul arhaic, căci marea era singura cale de navigație), aerul era lipsit de lumină. Elementele se luptau între ele: recele cu caldul, umedul cu uscatul, moalele cu tarele, greul cu ușorul. Prin urmare, o masă eterogenă și, tocmai de aceea, plină de contradicții, rudimentară (*rudis*) și incapabilă de a forma un amestec (*indigesta*).

Materia este împărțită (versurile 21-33) de către un zeu creator, un simplu *deus*, care intervine pentru a pune capăt conflictului (*litem diremit* ‘lupta [...] o-ncheie’ [Ovidius 2007, 9]). Această entitate desparte elementele: cerul de pământ, pământul de ape, cerul lichid (aerul superior, eterul) de aerul dens. Elementele sunt așezate în ordine ierarhică, conform greutății și naturii lor: focul (eterul) cel mai ușor pus, apoi aerul, apoi pământul dens în centru, iar apa înconjoară pământul. Simpla contemplare a bolții cerești trezea, în conștiința arhaică, „o

experiență religioasă” (Eliade 1992, 55). Prin urmare, atât versurile citate, cât și mitul fondator tratează tema esențială a consacrării spațiului sacru, putând fi ambele înțelese prin prisma conceptului de *axis mundi*. Colina Palatină, ca loc al fondării Romei și al augurului decisiv, devine astfel întruchiparea acestui *axis mundi*, împreună cu împărțirea elementelor descrisă de Ovidius.

Ovidius lasă identitatea creatorului vagă, idee subliniată de pronumele nehotărât *quisquis* (*quiquis fuit ille deorum* ‘zeul, oricare a fost’ [Ovidius 2007, 10]), care s-ar traduce prin *oarecare*. Această ambiguitate contrastează puternic cu opera lui Hesiod, care numește zeitățile primordiale specifice (Gaia, Uranus și Haos). Astfel Ovidius se concentrează pe procesul ordonării, mai degrabă decât pe *genealogia* ordonatorului. Lăsând creatorul nenumit, Ovidius depersonalizează forța divină inițială, mutând accentul pe voința/personalitatea divină (proeminentă la Hesiod) către proprietățile inerente ale elementelor și necesitatea logică a ordinii. Acest lucru face ca, potențial, cosmosul să pară mai puțin guvernat direct de zei capricioși (deși aceștia apar curând) și mai mult de principii naturale inerente, deși inițiate divin. Aceasta contrastează puternic cu accentul lui Hesiod pe nașterile, conflictele și motivațiile divine intens personale. În contextul acelor vremuri, evitarea numirii specifice zeului creator era un aspect semnificativ. Acest lucru se leagă de monoteismul primordial, conform căruia credința originală a umanității ar fi fost închinarea la o singură Ființă Supremă, așa cum sugerează Eliade: „Dincolo de orice îndoială este însă cvasi-universalitatea credințelor într-o Ființă divină celestă, creatoare a Cosmosului” (Eliade 1992, 55).

Din cele prezentate, reiese că spațiul sacru, pentru romani, de la mitul fondator până la repovestirile mitologice, reprezenta o structură clară de gândire și mentalitate. Studiul mitului fondator a relevat cum cetatea poate deveni imaginea spațiului sacru (prin auguri și

trasarea brazdei) ce transformă Colina Palatină în întruchiparea unui *axis mundi* și a unei *religio*, un centru ce leagă simbolic *inferus* (lumea de jos) de *superus* (lumea de sus). Totodată, s-a evidențiat ambivalența spațiului, marcat încă de la originea violentă a fratricidului, acest *păcat originar* ce reflectă tensiunea dintre ordinea divină și haosul uman, subliniind că accesul la sacru implică adesea sacrificiu și consecințe grave. S-a observat, în linie cu tezele lui Eliade, că sacralitatea acestui loc nu a fost tocmai *descoperită* printr-o hierofanie spontană, ci *provocată* și confirmată prin teste divine interpretate ritualic. Perspectiva a fost lărgită prin analiza *Eneidei* lui Vergilius, unde călătoria lui Eneas, ghidată de *pietas*, este intrinsec legată de spațiile sacre. Scena morții lui Priam pe altarul profanat din Troia a ilustrat în mod dramatic reversul consacrării: impietatea maximă și anihilarea unui centru religios prin violență sacrilegială, accentuată de încărcătura simbolică a elementelor prezente. Analiza s-a referit și la *Metamorfozele* lui Ovidius, unde crearea cosmosului din haos primordial reprezintă un alt mod de instituire a unui spațiu ordonat și sacru. Putem remarca contrastul dintre viziunea lui Hesiod și interpretarea ovidiană. Dacă la Hesiod actul creației este indisolubil de genealogia divină, la Ovidius accentul cade mai degrabă pe procesul de ordonare a lumii, ceea ce sugerează o depersonalizare a zeului creator. Prin urmare, spațiul sacru reprezintă o cheie de înțelegere a civilizației romane. Fie că este vorba despre centrul civic și religios al Romei, despre locurile marcate de intervenție divină în epopeea vergiliană sau despre însuși cosmosul ordonat în viziunea ovidiană, spațiul sacru structurează imaginarul roman, mediază relația cu divinul și reflectă tensiunile fundamentale dintre ordine și haos, *pietas* și violență, destin divin și acțiune umană.

## NOTE:

<sup>1</sup> „pomoerium (pomerium), ii n. [post + moerus = murus] 1. Spațiul din afara și dinăuntru zidului cetății, loc sfințit consacrat prin auspicii și lăsat liber” (Guțu 1983, 929).

<sup>2</sup> „nefas n. *indecl.* nelegiuire, sacrilegiu, păcat, ticăloșenie” (Guțu 1983, 786).

## BIBLIOGRAFIE:

- De Luce, J. 2005. *Roman Myth*. În „The Classical World”, 98 (2), 202–205. Disponibil online la: <https://doi.org/10.2307/4352931>, accesat la data de 03.05.2025.
- Eliade, Mircea. 1992. *Tratat de istorie a religiilor*. (Prefață de Georges Dumezil, cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica). București: Editura Humanitas.
- Grimal, Pierre. 1973. *Civilizația romană*. Volumul 1. Traducere, prefață și note de Eugen Cizek. București: Editura Minerva.
- Hesiod. 1973. *Opere*. Traducere, studiu introductiv și note de Dumitru T. Burtea. București: Editura Univers.
- Lascu, Nicolae. 1965. *Cum trăiau romanii*. București: Editura Științifică.
- Lascu, Nicolae. 1973. *Ovidiu. Poetul exilat la Tomis*. Constanța: Muzeul De Arheologie Constanța.
- Livius, Titus. 1959. *De la fundarea Romei I*. București: Editura Științifică.
- Mills, D. H. 1978. *Vergil's Tragic Vision: The Death of Priam*. În „The Classical World”, 72(3), 159–166. Disponibil online la: <https://doi.org/10.2307/4349020>, accesat în la data de 03.05.2025.
- Ovidius, Naso Publius. 2007. *Metamorfoze*. Ediție îngrijită de Dorin Onofrei. Chișinău: Editura Gunivas.
- Vergilius. 1980. *Eneida*. Ediție critică. Traducere de George Coșbuc. Ediție îngrijită, note și prefață de Stella Petecel. București: Editura Univers.

## Rinocerul tușește: omul ca animal absurd în tradiția teatrală transatlantică

Dariana SÂRCA

Acest eseu prezintă modul în care condiția umană este abordată prin prisma alegoriei în *Rinocerii* lui Eugen Ionescu, comparativ cu *Povestea de la grădina zoologică*, piesa de debut a scriitorului Edward Albee. Analiza celor două piese de teatru are ca scop investigarea tendinței frecvent întâlnite în teatrul absurdului de a asocia existența umană cu regnul animal.

### Teatrul absurdului

Universul dramaturgiei absurdului îi este în mare măsură îndatorat filozofiei ce a dominat spațiul cultural european de secol XX, însă o importantă distincție este necesară. Aceasta a fost semnalată de bine-cunoscutul teoretician Martin Esslin în lucrarea *Teatrul absurdului*, elaborată cu scopul de a defini această tendință teatrală și de a observa tradițiile care stau la baza acestei expresii dramaturgice. Esslin constată faptul că există o mare diferență între filozofia și teatrul absurdului, discrepanță care poate fi observată în piesele de teatru ale filozofilor Albert Camus și Jean-Paul Sartre. Teatrul celor doi reușește să surprindă lipsa sensului ce definește condiția umană, dar într-un mod rațional, cu evenimente construite într-o ordine logică, după modelul clasic (Esslin 2009, 20). Teatrul absurdului, pe de altă parte, își propune să evadeze din aceste paradigme raționale, pentru a demonstra că exprimarea nonsensului în mod logic este imposibilă.

Astfel, Esslin definește teatrul absurdului

ca pe o tendință teatrală de a îmbina esența absurdului lui Camus cu necesitatea de a ilustra absența, fie ea tragică sau comică, a oricărei logici (Esslin 2009, 20). Pentru a înțelege de unde provin aspectele cele mai semnificative ale teatrului absurdului, cercetătorul oferă o clasificare a unor elemente esențiale prezente în operele dramaturgilor reprezentanți, pe care le contextualizează în istoria teatrului european (*ibidem*, 292). Este important de amintit, totuși, faptul că acestea nu sunt reguli care necesită a fi respectate pentru a oferi valoare din punct de vedere structural operei, precum se obișnuia în teatrul clasic. Experimentalismul, inovația și expresia personală sunt aspecte caracteristice teatrului absurdului, considerent ce ilustrează în mod direct ideologia omului absurd ca rebel, așa cum a fost gândită de Camus (Camus 2005, 52).

Esslin oferă patru indici teatrali semnificativi pentru dramaturgia absurdului. Primul se referă la invocarea așa-zisului „teatru pur, respectiv efecte scenice abstracte” (Esslin 2009, 292), care preia spiritul cercului și al spectacolelor derivate din tradiția antică a *mimus*-ului. Acest teatru pur reprezintă simultan o caracteristică a spiritului său străvechi, a dimensiunii sale expresive ce reușește să comunice dincolo de cuvinte și a teoriei lui Artaud ce pune pe primul loc latura fizică<sup>1</sup> a actoriei (Artaud 1958, 71). Celelalte trei caracteristici ale teatrului absurdului pot fi rezumate drept „clovnerie [...], nonsensul verbal și literatura visului și fantazării, adesea

cu o importantă componentă alegorică” (Esslin 2009, 292). Acestea trimit la o acceptare resemnată a iraționalului, care adesea include coborârea în lumea animalieră pentru a ilustra disperarea omului atunci când este obligat să își accepte limitele claustrofobice.

### **Rinocerul îngenunchează: Bérenger, sau un Sisif modern**

Alegoria reprezintă un procedeu artistic recurent în opera ionesciană, latura animală fiind una dintre principalele repere pe care omul le are în încercarea sa de a-și înțelege existența. Spre deosebire de piese precum *Regele moare* și *Ucișorul fără simbric*, statutul alegoric al *Rinocerilor* a fost în repetate rânduri pus sub semnul întrebării. Richard Danner argumentează împotriva naturii alegorice a piesei aducând drept argument structura acesteia (Danner 1979, 207), pe când teoreticieni precum Dumitru Tucan o descriu ca pe o „alegorie politică” (Tucan 2015, 280). Cert este faptul că *Rinocerii* are la bază un context politic bine documentat, bazat pe un moment-cheie din viața scriitorului Denis de Rougemont, în care acesta a fost martorul unui tablou isteric autentic (Ionesco 1992, 208). Rinocerita ionesciană reușește să pună spectatorul în fața unei boli colective, pseudointelectuale, care atacă una dintre cele mai mari vulnerabilități ale omului, și anume singurătatea.

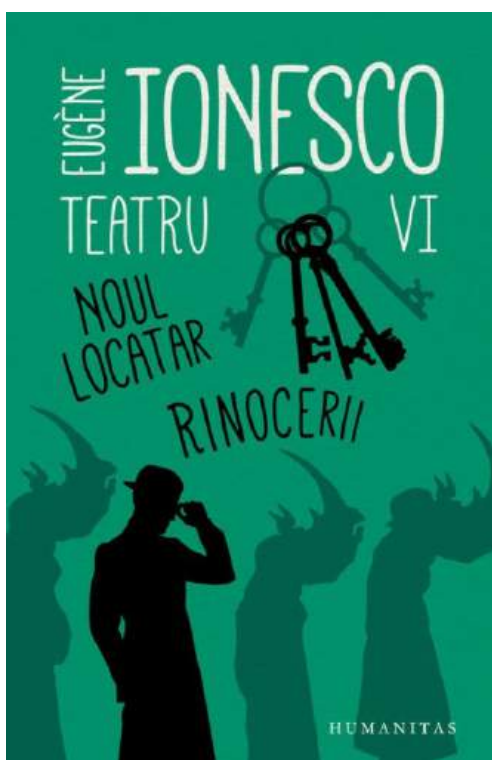
Apropierea omului de latura sa animală, fie că dorim să o numim *rinocer*, *id* sau un simplu instinct ascuns, este construită prin intermediul dimensiunii fizice. Piesa debutează cu un prim act preponderent static în care personajele sunt angajate în conversații ilogice, în care domină starea de mahmureală a lui Bérenger și sofismele logicianului. Astfel, omul este blocat într-un loc, jucându-se de-a trestia gânditoare<sup>2</sup> sau căutându-și un viciu pentru a reuși să își suporte soarta. Rinocerul întrerupe scena precum un fulger, prezența sa fiind mereu auzită și simțită puternic. Deși scena

debutează într-un mod firesc, ea este transpusă în domeniul iraționalului ce amplifică nonsensul conversațiilor ce se desfășoară până la apariția următorului rinocer. Atunci când bestia este prezentă, comunicarea devine imposibilă, iar dintr-un episod static devine unul dinamic și periculos. Absurditatea situației este dată de modul în care Jean, Dudard, Botard și logicianul reacționează la metamorfoza colectivă.

Încă de la începutul piesei, spectatorul are impresia că îi urmărește pe Vladimir și Estragon în așteptarea lor continuă. Cei doi invocă elementul oniric într-una dintre conversațiile lor întortocheate: „Da... visez. Viața e un vis” (Ionesco 1970, 152). Literatura visului are avantajul de a fi lipsită de orice limite și de a nu necesita coerență. Aceasta o face potrivită pentru structura adeseori sufocantă a teatrului absurdului, cu piese care dobândesc o anumită circularitate ce prinde personajul înăuntrul precum o capcană din care nu se poate evada. În *Rinocerii*, o asemenea cursă i se întinde lui Bérenger, care își pierde speranța pe măsură ce tot mai mulți oameni se metamorfozează în rinoceri, iar atunci când este convins că a găsit răspunsul, iubirea lui Daisy, iluzia este spulberată de realitatea cruntă în care cei doi trăiesc. Pe parcursul operei, lumea lui Bérenger devine din ce în ce mai zgomotoasă, deși în cele din urmă acesta rămâne fără un partener de conversație. Structura aceasta ciclică este totodată o referință la titanul lui Camus, condamnat să împingă bolovanul la vale pentru restul eternității. Asemenea lui, Bérenger este condamnat să se trezească în fiecare zi nevoit să reziste rinoceritei.

Idealismul este complet absent în lumea absurdă din *Rinocerii*, fapt vizibil în statutul incert al lui Bérenger ca erou al umanității. Danner subliniază atitudinea ambivalentă a personajului în ceea ce privește umanitatea (Danner 1979, 212), asemenea lui Esslin, care compară soarta protagonistului lui Ionesco cu cea a lui Gregor Samsa (Esslin 2009, 165).

Observația celui din urmă atrage cu ea o dilemă importantă pentru existențialismul *Rinocerilor* – suprapunerea dintre uman și monstruos. Pe măsură ce tot mai mulți oameni cedează în fața metamorfozei, însăși definiția implicită a normalității suferă o transformare. Daisy dă glas acestei îndoieli în cel de-al treilea act: „La urma urmei, poate că noi avem nevoie să fim salvați. Poate că noi s[un]tem cei anormali” (Ionescu 1970, 263). Indiferent cât de absurd pare procesul său cognitiv la prima vedere, trecerea lui Daisy de la rezistență la acceptare este explicată de latura ușor de exploatat a omului. Moleșea cu care personajele își trăiesc viața înaintea rinoceritei se datorează lipsei unei semnificații excepționale după care un om precum Jean bâjbâie printre argumentele sale. Rinocerita devine o cale de evadare din această existență circulară, promițând o soluție alternativă într-o lume absurdă. Accentuarea laturii atavice este promisă din momentul discuției dintre Bérenger și Jean cu privire la statul în picioare, când viitorul rinocer declară că în acest oraș „nu mai există grădină zoologică” (*ibidem*, 152) de foarte mult timp.



Identificarea cu acest animal reprezintă în sine abandonul rațiunii și acceptarea iraționalului care este atât de semnificativă pentru teatrul absurdului. Însă, din punctul de vedere al filozofiei absurdului, virtutea supremă se găsește în acceptarea suferinței umane, fie ea lipsită de rost. Marta Petreu conturează două observații esențiale în cartea sa intitulată *Jocurile manierismului logic*, care, deși pornesc dintr-o direcție filozofică, oferă claritate universului ionescian (v. Petreu 1995). Prima dintre acestea apare în urma unei explorări de manieră exhaustivă a modului în care argumentele logice sunt construite în jocurile din *Rinocerii*, iar aceasta constată în geniul ionescian o sfidare sistematică a tuturor principiilor logicii așa cum sunt ele gândite de către Aristotel (*ibidem*, 147). Preschimbarea în rinocer modifică statutul persoanei și existența sa de la una absurdă la una ridicolă, însă una din ce în ce mai tentantă, asemenea ritualului lunar din *Camino Real* (Williams 1970), în care personajele renunță temporar la evadarea din captivitate în favoarea scenei de circ care își propune să îi redea virginitatea Esmeraldei. În scena șase, protagonistul piesei de teatru a lui Tennessee Williams are de făcut o alegere similară cu cea a lui Bérenger, și anume dacă să se alăture locuitorilor blocați în *Camino Real* sub numele de Patsy sau să își continue eforturile de a scăpa. Acest individualism este tipic literaturii americane, însă Ionescu ne oferă un scenariu similar cu cel al lui Williams într-un spațiu european.

Mai mult decât atât, asemenea felului în care Williams refuză să le ofere personajelor sale șansa la libertate (Bigby 2005, 181), a doua observație făcută de Petreu sugerează că personajul ionescian oferă impresia că ar fi precum o păpușă „ce știe că se află în puterea unui păpușar, dar ea nu-și poate răspunde: există cu adevărat și, dacă există, cine este Păpușarul?” (Petreu 1995, 154). Lipsa unui ghid spiritual, a unui sistem individual de valori și a legăturii sincere dintre oameni sunt ilustrate pe

scenă prin aceste personaje aruncate în vid. Albert Camus indică în *Mitul lui Sisif* esența absurdului, iar aceasta se găsește nu în om sau în univers, ci în prezența celor două împreună (Camus 2005, 29). Probabil una dintre cele mai valoroase considerații avansată de către filozofia absurdului se regăsește în elogiul adus răzvrătirii împotriva existenței. Această revoltă fundamentală reprezintă dilema principală prin care trece Béranger, care nici el „nu știe deci prea bine, pentru moment, de ce rezistă la rinocerită, și aceasta e dovada că rezistența e autentică și profundă” (Ionesco 1992, 209). Béranger este un erou atipic, astfel, deoarece el nu își poate explica de ce decide să refuze rinocerita și comunitatea construită în jurul acestor ființe „care au devenit foarte frumoase” (Ionescu 1970, 267). Această umilință se trage chiar din înțelegerea animalului, identificarea cu existența acestuia, dar resemnarea cu postura de neînțeles a omului.

### **Omul în grădina zoologică**

Dramaturgia americană este slab reprezentată în *Teatrul absurdului*, în ciuda influenței pe care absurdismul european a avut-o asupra teatrului american modern. Esslin oferă ca motiv al acestei omiteri absența pesimismului existențial de care s-a ciocnit mentalitatea europeană după cel de-Al Doilea Război Mondial (Esslin 2009, 277). Statele Unite au produs însă piese de teatru experimentale în perioada Războiului Rece, chiar înainte de eșecurile politice ce au dus la escaladarea conflictului din Vietnam. Printre singurii dramaturgi ai absurdului din spațiul american pe care Esslin îi numește ca reprezentanți ai acestei tendințe se numără Edward Albee, în special pentru piesa sa de debut *Povestea de la grădina zoologică*<sup>3</sup> (*ibidem*, 277).

Fiind construită dintr-un singur act, lucrarea lui Albee a fost inițial dur atacată de critici din cauza inegalei atenții care le este

acordată celor două personaje. Deși întreaga piesă are ca subiect un dialog între doi străini, autorul recunoaște la câteva decenii după publicarea acesteia faptul că Jerry se bucură de o construcție mai consistentă decât cea a partenerului său de scenă, Peter (Albee 2011), un fel de Estragon forțat. Pentru a echilibra cele două roluri, începutul secolului XXI vine cu un act suplimentar ce detaliază evenimentele aceleiași zile din perspectiva lui Peter până când acesta se hotărăște să plece în parc. Pentru a rămâne, totuși, în aceeași perioadă în care a apărut și *Rinocerii*, studiul de față se va concentra doar asupra primei versiuni a piesei semnate de Albee, cu mențiunea că simplitatea actului lui Peter s-ar dovedi relevantă unei investigații asupra absurdului în relații interumane de natură romantică.

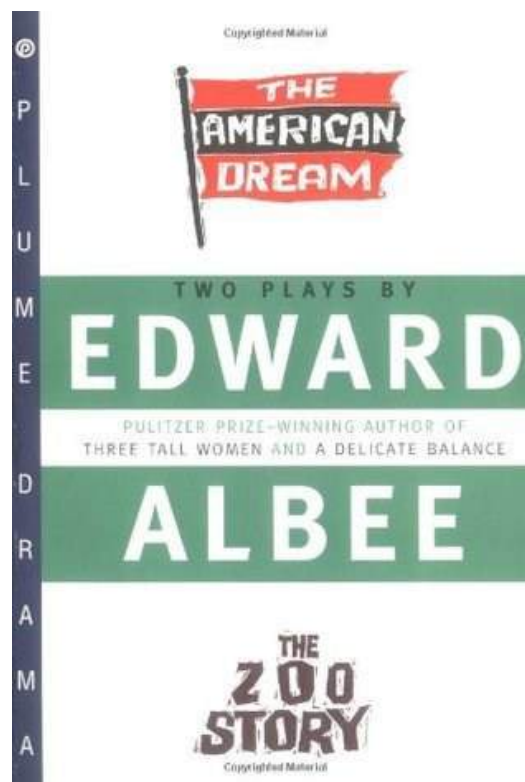
*Povestea de la grădina zoologică* va ajunge să definească întreaga carieră a dramaturgului prin minimalismul său învăluit în mister. Dacă Eugen Ionescu îi explică regizorului în mod detaliat cum arată piața, biroul și camera lui Jean, scena lui Albee nu are nevoie decât de o bancă din Central Park în jurul căreia are loc întreaga acțiune și care devine motivul unei fatale bătălii dintre cei doi bărbați. Spre deosebire de teatrul lui Beckett, cu care de altfel continuă să fie comparat, teatrul lui Albee are o acțiune dramatică simplă. De la aparentele simple certuri din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* și *Echilibru instabil* la idila cu un animal din *Capra, sau Cine este Silvia?*<sup>4</sup>, piesele americanului se învârtesc în jurul conflictelor absurde în esență, dar banale la prima vedere.

*The Zoo Story* promite că va spune o poveste până la final, povestea a ceea ce i s-a întâmplat lui Jerry la grădina zoologică, dar aceasta rămâne nerostită. Întreaga scenă dintre Jerry și Peter, doi străini care ajung să vorbească din întâmplare, are ca scop principal relatarea acestei povești considerate ca fiind extraordinară, dar care va rămâne un mister. Geniul teatral constă în suspansul pe care Albee îl construiește în jurul acestui mister, dar mai

ales în felul în care audiența (sau cititorul) devine din ce în ce mai sceptică cu privire la eventuala dezvoltare. Pe măsură ce Jerry se aventurează în istorisirea evenimentelor ce duc la grădina zoologică, spectatorul începe să realizeze că este păcălit. Acesta, împreună cu Jerry, așteaptă ceva ce nu se va întâmpla, așa cum Beckett își condamnă personajele cu câțiva ani mai devreme să îl aștepte pe Godot.

Identificarea cu animalul se petrece invers celei din *Rinocerii*. Copleșit de inabilitatea omului de a stabili conexiuni sincere, personajul lui Albee se apropie de un câine vecin din grădina. Deoarece animalul este foarte agresiv, Jerry încearcă să îl otrăvească. Inexplicabil, câinele supraviețuiește și îi transmite omului prin priviri că înțelege de ce a recurs la un gest atât de extrem. Monologul lui Jerry prezintă legătura sa agresivă cu acest animal precum singura relație onestă de care are parte în societatea americană modernă (Sykes 1973, 448), care îi dezvoltă problema fundamentală ce stă la baza alienării individului de societate: lipsa dezastruoasă a comunicării cu celălalt. Dacă dialogul dintre sofiștii lui Ionescu trădează nonsensul existenței lor prin absența oricărei logici, protagonistul lui Albee se află într-o căutare disperată după onestitatea pe care a resimțit-o doar în conexiunea sa cu un câine: „așa se întâmplă că dacă nu le poți face față oamenilor, trebuie să începi altundeva. CU ANIMALELE!”<sup>5</sup> (Albee 1965, 175).

Lipsa aceasta de comunicare este exprimată la nivel universal în microcosmosul din Central Park. Jerry are un comportament atipic: refuză politețea obișnuită și regulile sociale, adresându-i străinului de pe bancă tot felul de întrebări personale, ale căror răspunsuri adeseori le anticipează. Sykes sugerează că, deși prezența didascaliei este limitată, prin aceasta este indicată reținerea lui Peter cu privire la comunicarea cu Jerry (Sykes 1973, 449). Un astfel de exemplu poate fi întâlnit în reacția acestuia la relatarea cruzimii



față de câine: „Peter își indică din ce în ce mai mult nemulțumirea și antagonismul ce crește încet-încet”<sup>6</sup> (Albee 1965, 174). Superficialitatea rasei umane se dovedește însă a fi de nesuportat pentru Jerry, care dorește să o depășească în orice modalitate posibilă. În mod ironic, cea mai umană interacțiune pe care acesta a avut-o a fost cea în care s-a simțit, în final, înțeles de vecinul său patruped. Din acest punct de vedere, povestea promisă din titlu poate fi înțeleasă ca o aluzie la întreaga întâlnire dintre Jerry și Peter, deoarece societatea devine ea însăși o grădină zoologică, precum se întâmplă în *Rinocerii*. Rinocerita lui Albee, însă, este chiar mai gravă, deoarece ea se manifestă printr-o lipsă totală a spiritului comunicativ și empatic în comunitate.

În final, cele două piese utilizează metamorfoza în moduri opuse, dar cu scopuri asemănătoare. Virtutea individului absurd se regăsește în decizia lui Bérenger de a rămâne om, chiar dacă acesta însuși nu este sigur de ce face acest lucru sau dacă este decizia corectă. În *Povestea de la grădina zoologică*, Jerry îl provoacă pe Peter la un joc aproape copilăresc pentru banca pe care acesta citea, conflictul

finalizându-se cu uciderea protagonistului. Intenția lui Jerry este de a stabili o legătură la fel de profundă cu un om precum aceea pe care a reușit să o simtă în relația creată din antipatia sa pentru câinele vecin. Acest experiment existențial îl obligă pe Jerry să facă schimb de roluri cu animalul a cărui viață a încercat să o curme, dar moartea sa reprezintă simultan un sacrificiu efectuat pentru a recâștiga acel tip de relație interumană pe care Albee o consideră absentă în societatea modernă.

## Concluzii

Cei doi dramaturgi selectați oferă metode antitetice de includere a laturii animale în teatru, într-o încercare de a exprima absurditatea existenței umane printr-o asociere alegorică cu o ființă considerată inferioară ei. Abordările celor doi diferă drastic în ceea ce privește metamorfoza și în ce constă rezistența la aceasta. Pentru Eugen Ionescu, rinocerita reprezintă o boală colectivă ce amenință individualismul fiecărei persoane și abandonul complet a esenței umanității. Pe plan filozofic, decizia de a deveni rinocer poate fi privită ca un tip creativ de suicid, căruia Camus i se împotrivesc categoric (v. Camus 2005). Virtutea omului absurd constă în insistența sa de a continua să trăiască în ciuda conștientizării faptului că existența sa este una monotonă.

Precum teatrul ionescian pune omul în ipostaza pericolului conformist, *Povestea de la grădina zoologică* apare ca reacție împotriva unei societăți consumeriste în care sinceritatea și conexiunile dintre oameni sunt nu doar obiective secundare, ci aproape absente. Perspectiva abordată de omul absurd în acest caz îl conduce către nevoia de a căuta aceste legături în locuri neconvenționale. Spiritul rebel al lui Albee se resimte de această dată în decizia de a se depărta de superficialitatea celor din jur, ceea ce în mod paradoxal îl apropie pe Jerry mai mult de umanitate, deși aceasta necesită, la fel ca în cazul rinoceritei, acceptarea unei

dimensiuni sălbatice. În cele din urmă, este esențial de menționat faptul că niciuna dintre cele două opere nu prezintă o situație lipsită de speranță, deoarece în ambele cazuri criza colectivă care împinge protagonistul la un gest disperat poate fi depășită. Jerry pierde la final, iar Bérenger își va găsi și el sfârșitul, dar important nu este că ultimul om ajunge să moară, ci că acesta reușește să moară ca om (Bloom 2005, 248).

## Note:

<sup>1</sup> Esslin îl numește pe Artaud una dintre cele mai mari influențe ale teatrului absurdului, precum și a celui modern deopotrivă. *Teatrul și dublul său* se opune actoriei moderne, considerând că aceasta este nevoită să abandoneze vechile tradiții concentrate pe psihologia personajului și să își îndrepte atenția asupra teatralității sale, a ceea ce nu poate fi exprimat de o altă formă artistică (v. Artaud 1958). Din punctul acesta de vedere, teatrul american nu a fost considerat cu adevărat inovator până în jurul anilor '70, deși o filozofie personală foarte asemănătoare o întâlnim în notele lui Tennessee Williams pentru piesa *Menajeria de sticlă* (Williams 1999, xix). În ciuda succesului său, teatrul american de la jumătatea secolului XX rămâne slab reprezentat în critica universală în ceea ce privește latura sa experimentală.

<sup>2</sup> Faimosul citat al lui Pascal, „Omul nu este decât o trestie, cea mai fragilă din natură: dar este o trestie gânditoare” (Pascal 1998, 296), una dintre cele mai cunoscute reflecții asupra omului ca ființă rațională, este dat cu totul peste cap nu numai în dramaturgia absurdului, ci în modernism în general. Bérenger se luptă din răspuțeri să mențină definiția umanității intactă, însă în același timp începe să realizeze că diferența dintre om și rinocer se estompează treptat.

<sup>3</sup> Fiind respinsă în spațiul american, *The Zoo Story* (*Povestea de la grădina zoologică*) își are premiera la Berlin, cu puțin peste o lună înainte de cea a *Rinocerilor* la Düsseldorf. Deoarece este atât de scurtă, ea este jucată împreună cu noua producție a lui Samuel Beckett de la vremea aceea, fapt care îi demonstrează instantaneu apartenența la tradiția absurdului în fața publicului german.

<sup>4</sup> În limba engleză *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, *A Delicate Balance* și *The Goat, or Who is Sylvia?*.

<sup>5</sup> În original: “it’s just that if you can’t deal with people, you have to make a start somewhere. WITH ANIMALS!” (Albee 1965, 175).

<sup>6</sup> În original: “Peter indicates his increasing displeasure and slowly growing antagonism” (*ibidem*, 174).

## BIBLIOGRAFIE:

- Albee, Edward. 1965. *The Zoo Story*. În *Absurd Drama*. Prefață de Martin Esslin, 157-185. Harmondsworth: Penguin Books.
- Albee, Edward. 2008. *At Home at the Zoo*. New York: The Overlook Press.
- Artaud, Antonin. 1958. *The Theater and Its Double*. Traducere din franceză de Mary Caroline Richards. New York: Grove Press.
- Bigsby, C. W. E. 2005. *Tennessee Williams: The Theatricalising Self*. În *Modern American Drama*, volum coordonat de Harold Bloom, 259- 297. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold. 2005. *Dramatists and Drama*. Philadelphia: Chelsea House Publishers
- Camus, Albert. 2005. *The Myth of Sisyphus*. Traducere din franceză de Justin O'Brien. London: Penguin Books.
- Danner, Richard. 1979. *Bérenger's Dubious Defense of Humanity in Rhinocéros*. În „The French Review”, vol. 53, nr. 2, 207-214. Disponibil online la <https://www.jstor.org/stable/390561>, accesat la data de 21.05.2025.
- Esslin, Martin. 2009. *Teatrul absurdului*. Traducere din engleză de Alina Nelega. București: Editura Unitext.
- Ionesco, Eugène. 1992. *Note și contranote*. Traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop. București: Humanitas.
- Ionescu, Eugen. 1970. *Rinocerii*. În *Setea și foamea*. Traducere din franceză de Florica Șelmaru, 135-269. București: Editura Minerva.
- Pascal, Blaise. 1998. *Cugetări*. Traducere din franceză de Maria și Cezar Ivănescu. Oradea: Editura Aion.
- Petreu, Marta. 1995. *Jocurile manierismului logic*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Sykes, Carol. 1973. *Albee's Beast Fables: "The Zoo Story" and "A Delicate Balance"*. În „Educational Theatre Journal”, vol. 25, nr. 4, 448-455. Disponibil online la <https://doi.org/10.2307/3205598>, accesat la data de 21.05.2025.
- Tucan, Dumitru. 2015. *Eugène Ionesco: Teatru, metateatru, autenticitate*. Ediția a II-a. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Williams, Tennessee. 1970. *Camino Real*. New York: New Directions Books.
- Williams, Tennessee. 1999. *The Glass Menagerie*. New York: New Directions Books.

## Despre literatură, online: vlogul ca metatext\*

Patricia SÎRBU-VLĂDESCU

În ultimul deceniu al secolului XXI, mediul educațional a avut o evoluție impresionantă în ceea ce privește adoptarea alternativelor de învățare, fenomen accelerat atât de transformarea digitală, cât și de pandemie. Mai multe studii recente descriu schimbările drastice („disruptive”) petrecute în domeniul educațional, care nu se mai bazează exclusiv pe materiale tradiționale (format scriptic). Această perioadă a fost marcată de o flexibilitate fără precedent în procesul de învățare, oferind elevilor și studenților posibilitatea de a acumula cunoștințele din multiple surse, de a interacționa cu experți la nivel global și de a-și adapta ritmul propriu de studiu: „Pentru cei care au acces la rețelele globale online, acum este cel mai bun moment din istorie pentru a învăța”<sup>1</sup> (Reich 2020, 7). În acest context, diverse platforme alternative au dobândit popularitate pentru învățarea online: edX sau FutureLearn, oferind cursuri în diverse domenii, cursurile de tip MOOC, dar publicul larg a resimțit nevoia unor „produse” – mai mult sau mai puțin culturale sau educaționale – mai degrabă personale și personalizate, cum ar fi vlogul. B. Pajchert et al. definesc în 2019 acest instrument digital: „Vlogul este cel mai universal [*sic!*], mai accesibil și, de asemenea, cel mai personalizat format video de pe YouTube. În principiu, este un instrument care permite comunicarea oricărui conținut și prezentarea opiniilor unui public mai larg.”<sup>2</sup> (Pajchert, Kaczmarczyk & Gurba 2019, 10372).

Începuturile vlogurilor pot fi asociate cu

lansarea platformei YouTube din 2005. Vloggingul pe YouTube datează chiar din primele zile ale platformei, când „Andrew Baronho a produs un serial de vlog numit Rocketboom, în care o gazdă a prezentat știrile și a inclus schițe comice. Spectacolul a atras în jur de 300.000 de spectatori pe zi”<sup>3</sup> (VloggingPro 2022). Astfel, vloggingul și YouTube-ul au crescut împreună, iar „statisticile arată că „o persoană obișnuită petrece 100 de minute pe zi uitându-se la videoclipuri online, ceea ce se ridică la cinci miliarde de videoclipuri vizionate pe zi”<sup>4</sup> (*ibidem*). Vlogurile au devenit, astfel, un fenomen global contemporan, tratând diferite tematici populare: fie că vorbim despre vloguri de beauty, despre daily-vlog sau despre comentarii politice de tot felul, importantă este conexiunea pe care o fac creatorii de conținut cu publicul (Combe & Codreanu 2016; Pasquel-López & Valerio-Ureña 2024). Deși la nivel mondial există numeroase studii care cercetează impactul și relevanța videoclipurilor de acest tip în sfera marketingului, în cea culturală, politică sau educațională, în spațiul românesc analizele sunt insuficiente și fragmentare. De pildă, în cazul vlogurilor cu caracter educativ, putem aminti de cercetări consacrate care au examinat impactul pozitiv al vloggingului asupra elevilor (Cioban & Hatos 2019; Combe & Codreanu 2016; Desnita & Marleni 2020; Kelly 2018; Langkelang Niron 2020; Condruz Bacescu 2017), pentru că vlogul poate fi „Un nou mijloc pentru învățarea limbilor străine și schimburi interculturale”<sup>5</sup> (Combe & Codreanu 2016, 119).

Ne vom concentra atenția, așadar, asupra vlogurilor educaționale, căci importanța acestora a devenit semnificativă odată cu izbucnirea pandemiei din 2020, care a evidențiat necesitatea utilizării tehnologiei în învățare (Desnita & Marleni, 2020). Elevii au fost nevoiți să participe la cursuri online și să caute cât mai multe resurse pentru studiu individual. Astfel, au avut oportunitatea de a adapta ritmul propriu de învățare, folosind vlogurile într-un mod flexibil și util. Pe măsură ce materialele digitale devin tot mai accesibile și capabile să „compenseze” documentarea tradițională, relevanța vlogurilor educaționale devine evidentă în satisfacerea cerințelor unei generații dornice să exploreze cunoștințele într-un mediu interactiv și captivant. Mai mult, tema devine relevantă în lumina schimbării paradigmei educaționale, marcând insuficiența unui sistem de predare clasic și subliniind necesitatea soluțiilor inovatoare (Kelly 2018; Langkelang Niron 2020; Karantalis & Koukopoulos 2022). Vlogurile educaționale oferă astfel oportunități pentru îmbunătățirea procesului de învățare prin abordarea unor aspecte teoretice într-un mod accesibil și interdisciplinar, integrând elemente precum metalimbajul, mișcarea scenică și tehnici de editare video. În principal, vlogurile educaționale au ca scop furnizarea de informații și pot atinge subiecte variate, de la literatură la științele exacte. Acest fenomen a provocat apariția unor noi figuri „educaționale”, care și-au creat propriile comunități. Cu toate acestea, este important să recunoaștem că nu tot conținutul online este întotdeauna relevant sau verificat științific. Deși tehnologia a adus și multe beneficii, evaluarea calității informației rămâne o provocare. Astfel, în ultimii cinci-șase ani am fost martori ai unei controversate modalități în care educația este livrată. În lumina schimbărilor aduse de tehnologie, putem spune că vlogurile educaționale au devenit un element esențial în peisajul educațional contemporan, redefinind modul în care învățăm și interacționăm cu informațiile, având în vedere

că „peste 83% dintre tineri folosesc YouTube ca instrument de învățare”<sup>6</sup> (Condruz Bacescu 2017, 373).

Dintre vlogurile educaționale, pentru acest studiu ne vor interesa materialele axate pe literatură. Pentru pasionații de literatură, vlogurile educaționale devin un mediu în care își pot împărtăși perspectivele, iar telespectatorii pot parcurge diferite opere și teorii literare într-un format mult mai accesibil. Cu toate acestea, în România, vlogurile educaționale încă se confruntă cu diverse provocări, legate de conținutul științific și diversificarea tematicii (Cioban & Hatos 2019, 43). Numărul vloggerilor specializați pe literatură este relativ redus, de unde și experiența limitată în acest sector, lipsa unor modele, strategii sau resurse validate care să asigure un conținut de calitate ce să ajungă la un public larg. În schimb, în spațiul american, creatorii de conținut excelează în orice tip de conținut digital, reușesc să prezinte informații într-un format interactiv și accesibil. Vloggerii americani abordează nu doar opere clasice, ci și literatură contemporană, precum și diverse teorii literare. Câteva exemple de canale ale americanilor care fac vloguri de acest fel ar fi: William Dozier, Joe Wilkinson, MacKenzie Markiewicz, Destiny Sidwell. Prin acoperirea unui spectru larg de genuri, autori și perioade, vloggerii pot atrage o audiență variată și își creează un canal care să servească atât iubitorilor de clasici consacrați, cât și celor pasionați de opere contemporane. Această practică se corelează direct cu relația pe care creatorii o întrețin cu publicul lor. Realizarea unor statistici lunare privind cele mai vizualizate vloguri este esențială pentru a identifica și a înțelege preferințele spectatorilor. Interacțiunea cu audiența prin întrebări, comentarii și discuții creează o conexiune mai profundă și încurajează o comunitate literară activă. La fel de importante sunt creativitatea și estetica, deși sunt adesea subestimate. În încercarea de a face vlogurile mai atractive, utilizarea imaginilor relevante, a clipurilor din filme sau a altor

resurse vizuale poate îmbogăți experiența vizuală a audienței, iar asta va atrage utilizatorii mai mult spre diferitele canale care știu să combine teoria cu practica. În România, însă, pare că vloggerii români sunt orientați doar spre strategii de promovare pentru a monetiza activitatea, uitând că adevărata preocupare ar trebui reprezentată de a transmite conținut de calitate.

Pentru cercetare am ales 13 canale românești de YouTube pe care le-am remarcat a fi printre cele mai urmărite și diversificate în mediul online. Acestea sunt: Citate și Proverbe, George Marius Popovici, Intre Doua Joburi, Psihotrop, VoxValachorum, Zaiafet, eromână, Gabriel Braic, Alina în the Booksland, i-școala, iziBAC, deACASĂșidinCLASĂ, Atelierul European de Artă și TVR. Unele dintre aceste canale au exclusiv conținut audio, în timp ce altele îmbină atât elemente audio, cât și vizuale, oferind o experiență multimedia complexă. Vom analiza sumar conținutul unora dintre vlogurile educaționale menționate, pornind de la premisa că, deși aceste resurse pot fi utile, informațiile cele mai valoroase și bine structurate rămân cele predate de profesori în cadrul orelor la clasă.

De pildă, vlogul făcut de Gabriel Braic despre romanul *Ion* de Liviu Rebreanu este un exemplu de vlog bine structurat, abordând majoritatea aspectelor esențiale pentru un comentariu literar complet. Braic începe prin a oferi un rezumat al romanului, introducând ascultătorii în contextul narativ al operei. Această introducere este utilă pentru a familiariza elevii cu trama narativă și personajele din *Ion*. În continuare, el explorează încadrarea temporală și geneza romanului, menționând noțiuni despre contextul istoric și social în care a fost scrisă opera, precum și aspecte biografice sau legate de geneza scrierii. Această parte nu doar contextualizează opera, dar și ajută la înțelegerea motivațiilor auctoriale. Braic definește apoi romanul, dar adaugă detalii și despre caracteristicile specifice ale speciei,

cum ar fi întinderea vastă, complexitatea personajelor și firele narrative multiple. El analizează structura narativă a romanului *Ion*, subliniind diversele planuri narrative și modul în care acestea contribuie la înțelegerea operei. Un aspect important pe care Braic îl abordează este structura circulară a romanului, observație care subliniază tehnicile literare folosite de Rebreanu și coerența operei. În partea de analiză tematică și semnificația titlului, Braic dezvăluie relevanța simbolică a onomasticii pentru satul românesc din Transilvania la începutul secolului XX. El identifică tema principală a frescei sociale a satului și explorează impactul acesteia asupra cititorului modern. Referitor la personaje, Braic oferă o analiză detaliată a relației complexe dintre Ion și Ana, ilustrând evoluția și influența acestei relații asupra destinului lor. De asemenea, el discută și despre alte personaje secundare, interacțiunile și contribuțiile acestora la întregul tablou narativ. În ceea ce privește stilul și tehnicile narrative, vloggerul explică utilizarea narațiunii la persoana a treia și perspectiva heterodiegetică, evidențiind astfel obiectivitatea și distanța narativă caracteristică romanului lui Rebreanu. În concluzie, discursul lui Braic se distinge prin originalitatea analizei sale, oferind o perspectivă bine argumentată și coerentă asupra romanului *Ion*. Astfel, acest comentariu literar, prezent pe canalul de YouTube al lui Gabriel Braic, este unul dintre vlogurile cu un conținut relevant, care atinge toate punctele esențiale în procesul de aprofundare a operei de care sunt interesați elevii. De regulă, informațiile prezentate de Gabriel Braic sunt suficiente și bine structurate. Acesta utilizează un limbaj accesibil care contribuie la înțelegerea conceptelor complexe de către elevi. Cu toate acestea, am observat și anumite formulări clișeice sau repetări frecvente, cum ar fi expresiile „foarte curios” sau „foarte bucuros”. Utilizarea expresiilor la gradul de comparație superlativ absolut nu este adecvată, deoarece acestea pot influența percepția publicului, pot diminua impactul

mesajului și, în timp, pot deveni obositoare pentru audiență.

În partea opusă a relevanței conținutului stau vlogurile de pe canalul lui Psihotrop, din punctul meu de vedere. Deși este cel mai popular canal și are cele mai apreciate vloguri educaționale, datorită faptului că informațiile sunt prezentate într-un stil alert, cuprinzând detaliile esențiale dintr-o operă în numai două, trei sau patru minute, acesta nu reușește să transmită un conținut cu adevărat relevant, iar exprimările sale devin adesea clișeice. De la bun început, este evident că Psihotrop adoptă un stil neconvențional, caracterizat de o linie melodică, ritmată, care îi diferențiază prezentările de alte forme de discurs. În acest cadru, el recurge la expresii chiar colocviale, adăugând umor și jocuri de cuvinte pentru a menține interesul publicului. De exemplu, comparând abordarea lui Braic pe care am menționat-o mai sus cu cea a lui Psihotrop în vlogurile lor despre romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, observăm diferențe semnificative în ceea ce privește relevanța informațiilor oferite. Braic oferă o analiză detaliată a romanului, abordând structura narativă, evoluția personajelor și temele principale, și include exemple concrete și discuții despre contextul istoric și cultural în care opera a fost scrisă. Acest lucru contribuie la înțelegerea operei și este extrem de util pentru elevii care se pregătesc pentru bacalaureat, oferind detalii suficiente pentru dezvoltarea unui comentariu literar mai complex. Pe de altă parte, Psihotrop se concentrează pe sinteza informațiilor, oferind o prezentare rapidă și succintă a conceptelor cheie și a temelor generale, fără a intra în detalii. Încorporează sumar referințe culturale și literare, precum menționarea unor opere celebre sau a unor concepte filosofice. Utilă exclusiv ca introducere generală și formă de divertisment, abordarea sa nu acoperă în profunzime aspectele necesare pentru un studiu literar avansat. Stilul lui Braic este clar și bine structurat, în timp ce Psihotrop adoptă un stil informal și rapid, potrivit unei

audiențe care preferă prezentări concise. Așadar, avem o dovadă că elevii sunt influențați și de rapiditatea prezentării informației, ținând cont că Psihotrop are cifre semnificative în ceea ce privește următorii, abonații, dar și vizualizările.

Un canal care are printre cele mai puține vizualizări la vlogurile destinate subiectului al treilea al probei la Limba și literatura română din cadrul examenului național de bacalaureat este *Alina in the Booksland*. Modul în care Alina își începe fiecare vlog cu expresia „Să începem” demonstrează o abordare strategică pentru a capta atenția publicului său încă de la primele secunde și a da impresia de pluralitate. De exemplu, vlogul despre *Moara cu noroc* acoperă în mod detaliat caracterizarea complexă a lui Ghiță și pune accent pe evoluția sa. Introducerea despre nuvelă este relevantă, cu mențiuni despre realism și analiza psihologică, deși ar putea fi mai concisă pentru a se concentra exclusiv pe opera menționată. Descrierea nuvelei subliniază tematicile și structura acesteia, inclusiv simetria între incipit și final, în timp ce analiza psihologică explorează tensiunile și transformările interne ale lui Ghiță, ilustrate prin dialoguri și monologuri interioare. Totuși, vlogul prezintă pe parcurs repetiții și detalieri excesivă, iar acestea sunt câteva dintre motivele pentru care probabil elevii nu au apreciat videoclipurile vloggeriței.

Seria „zaiaBAC” de pe canalul YouTube Ziaifet este un exemplu convingător al modului în care un vlogger poate folosi abilitățile de comunicare pentru a face educația mai accesibilă și mai captivantă. O analiză atentă făcută acestui serial dezvăluie mai multe aspecte distinctive ale stilului de prezentare al vloggerului, care contribuie la succesul și popularitatea acestuia. În primul rând, este evident că vloggerul se concentrează pe claritate și accesibilitate în comunicare. Acest lucru se reflectă în utilizarea frecventă a termenilor specifici fiecărui subiect abordat, cum ar fi „perioadă istorică”, „încadrare”,

„tipologii” pentru a menține informațiile relevante și ușor de înțeles pentru public. Pe lângă utilizarea unor termeni specifici, vloggerul adoptă și o abordare detaliată în expunerea subiectelor. El folosește structuri de tranziție precum „să vedem”, „important de reținut” pentru a introduce și a clarifica conceptele, pentru a menține atenția audienței, dar sunt prezente și elemente de discurs repetate, care au ca efect fixarea informației în rândul ascultătorilor. Structura bine definită a prezentărilor din seria „zaiaBAC” este, de asemenea, un factor important în succesul său. Fiecare videoclip începe cu o introducere a subiectului și a contextului general, urmată de o dezvoltare logică și o concluzie sau recapitulare a punctelor importante.

Posibilitatea de a accesa vlogurile oricând și oriunde reprezintă un avantaj major pentru tineri, deși cei mai mulți sunt conștienți că nu își pot pune încrederea totală în aceste surse. Un exemplu diferit este reprezentat de înregistrările unor emisiuni TV, distribuite pe canalul de YouTube creat de cei de la TVR, în care profesori din mediul preuniversitar prezintă operele pentru bacalaureat. De cele mai multe ori, vlogurile cuprind informații relevante, dar poate nu atât de complexe – ci potrivite pentru un nivel mediu al educabililor. Încrederea elevilor în aceste materiale poate fi sporită de faptul că acestea provin de la cadre didactice, fiind totodată ușor accesibile, la un click distanță.

Spre deosebire de materialele difuzate de un canal TV de stat, vlogurile realizate de creatorii de conținut pot deveni parte inclusiv a industriei de carte (și nu numai), prin promovarea cărților și a materialelor de studiu de diferite tipuri. Cel mai relevant exemplu este dat de implicarea în campanii de promovare a cărților. Atât autorii, cât și editurile se folosesc de popularitate pentru a atrage atenția asupra titlurilor recent lansate. Spre exemplu, canalul de YouTube intitulat *4fără15* promovează și cărți lansate recent, oferindu-le reducere de

15% celor care o urmăresc pe Gîdei și își achiziționează cărțile de pe paginile cu care aceasta colaborează. În acest mod vloggerii literari sunt adesea remunerați financiar pentru a recomanda anumite cărți sau a face anumite recenzii. Din cauza colaborării cu industria editorială, nu putem distinge imparțialitatea creatorilor de conținut. Încă un exemplu controversat vizează pregătirea pentru bacalaureat. Mulți dintre vloggerii cunoscuți primesc oferte de colaborare pentru promovarea unor cărți de eseuri sau materiale auxiliare. Publicul, în special elevii care îi urmăresc, se confruntă cu dilema de a discerne între opinii sincere și recomandări influențate de motivații financiare.

Privind panoramic subiectul despre vlogurile educaționale din România, putem spune că elevii nu știu să le folosească suficient în favoarea lor. Chestionând elevi din mai multe licee din Timiș, am constatat că 41,8% dintre aceștia preferă vlogurile ca material de studiu:

Ce ai prefera pentru alegerea materialelor de studiu?  
146 de răspunsuri

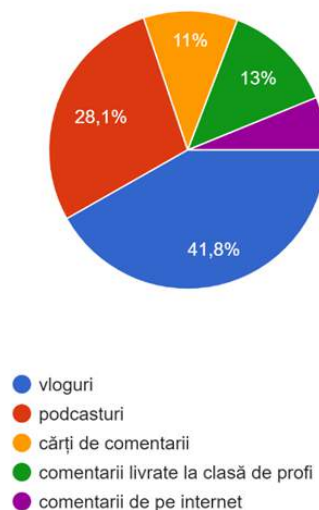


Figura 1. Preferințele elevilor în ceea ce privește materialele de studiu

Înainte de pandemie, astfel de videoclipuri erau vizualizate mai mult pentru fixarea cunoștințelor. Majoritatea consumatorilor au fost și rămân elevii care se apropie de bacalaureat. Însă este interesant de privit și ce îi determină să își pună încrederea în anumite figuri ce apar peste noapte în mediul online, în detrimentul informațiilor validate și livrate în sala de clasă. Un factor poate fi comoditatea accesării, dar ceea ce devine determinant în atragerea audienței este „ambalajul” sau modul atractiv de transmitere a informației, ceea ce înseamnă că vlogurile sunt mai degrabă produse ale unor strategii de marketing bine puse la punct decât resurse educaționale validate științific. Toată transformarea vlogurilor într-o industrie comercială a adus beneficii financiare pentru creatori, dar a ridicat și întrebări legate de etica lor. Este important pentru utilizatori (mai ales cei tineri sau nespecialiști) să se documenteze bine înainte de a alege orice tip de conținut spre vizualizare. Însă tot acest proces ține, în fond, și de capacitatea individului de auto-educație, inclusiv în alegerea unor surse relevante de informare.

#### NOTE:

\* Articolul de față face parte din lucrarea de licență a autoarei, intitulată *Vlogurile „educaționale”: de la content la marketing* și susținută în iulie 2024 (coordonator: lect. dr. Roxana Rogobete)

<sup>1</sup> Toate traducerile citatelor din limbi străine îmi aparțin. În original: “For those with access to global online networks, now is the greatest time in history to be a learner.”

<sup>2</sup> În original: “Vlog is the most universal, affordable and also the most personalized video format on the YouTube. In principle, it is a tool that allows to communicate any content and present ones opinions to a wider public.”

<sup>3</sup> În original: “the first YouTube vlogger dates back to the beginning of YouTube. It was Andrew Baron who first produced a vlog series called Rocketboom where a host would present the news and include comedic sketches. It’s estimated that the show attracted around 300,000 viewers a day.

<sup>4</sup> În original: “The average person spends 100 minutes a day watching videos online which amounts to watching 5 billion YouTube videos per day in total.”

<sup>5</sup> În original: “A new channel for language learning and intercultural exchanges”.

<sup>6</sup> În original: “over 83% of them say they have used the platform as a learning tool”.

#### BIBLIOGRAFIE:

- Condruz Bacescu, Monica. 2017. *Blogging, Vlogging – from Entertainment to Education*. În *Conference Proceedings of E-Learning and Software for Education* (ELSE), 369–376. Disponibil online la <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=538078>, accesat la data de 8.11.2025.
- Cioban, Smaranda, & Hatos, Adrian. 2019. *The Analysis of Teenagers’ Vlogging Preferences in Educational Research*. În „Revista Românească Pentru Educație Multidimensională”, vol. 11, nr. 2, 38–58. Disponibil online la <https://doi.org/10.18662/rem/116>, accesat la data de 8.11.2025.
- Combe, Christelle, & Codreanu, Tatiana. 2016. *Vlogging: A New Channel for Language Learning and Intercultural Exchanges*. În S. Papadima-Sophocleous, L. Bradley & S. Thouësny (Eds.), *CALL communities and culture – short papers from EUROCALL 2016*, Research-publishing.net, 119–124. Disponibil online la <https://doi.org/10.14705/rpnet.2016.eurocall2016.548>, accesat la data de 8.11.2025.
- Desnita Desnita, Marleni Lusi. 2020. *The Use of Vlogging as a Media in Online Class*. În „Journal of English Language Education”, vol. 5, nr. 2. Disponibil online la <https://jele.or.id/index.php/jele/article/view/73>, accesat la data de 8.11.2025.
- Karantalıs, Nikolaos, & Koukopoulos, Dimitrios. 2022. *Utilizing Digital Storytelling as a Tool for Teaching Literature Through Constructivist Learning Theory*. În „SN Social Sciences”, vol. 2, article no. 109, 1–19. Disponibil online la <https://doi.org/10.1007/s43545-022-00412-w>, accesat la data de 8.11.2025.
- Kelly, Caitlin. 2018. *Learning to Talk Back to Texts: Multimedia Models for Students (and Teachers)*. În „Pedagogy Critical Approaches to Teaching Literature Language Composition and Culture”, vol. 18, Issue 1, 174–180. Disponibil online la <https://doi.org/10.1215/15314200-4217026>, accesat la data de 8.11.2025.
- Langkelang, Yakobus M.. 2020. *Motivation for Learning Speaking Skills using Video Blogs (Vlogging) based on Project Learning Students of the Indonesian*

*Language: Phenomenological Approach*. În „IJLECR – International Journal of Language Education and Culture Review”, vol. 6, no. 2, 168–183. Disponibil online la <https://doi.org/10.21009/IJLECR.062.18>, accesat la data de 8.11.2025.

Pajchert, Barbara, Kaczmarczyk, Dawid, & Gurba, Krzysztof. 2019. *Video Blog as an Educational Tool in Poland*. KnE Social Sciences, 10372-10376. Disponibil online la <https://library.iated.org/view/PAJCHERT2019VID>, accesat la data de 8.11.2025.

Pasquel-López, Cynthia, & Valerio-Ureña, Gabriel. 2024. *Theoretical principles underlying the practices of eduTubers*. Heliyon, 10(14), e34899. Disponibil online la <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2024.e34899>, accesat la data de 8.11.2025.

Reich, Justin. 2020. *Failure to Disrupt: Why Technology Alone Can't Transform Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

VloggingPro. 2022. *Vlogging Statistics*. Disponibil online la <https://vloggingpro.com/vlogging-statistics/>, accesat la data de 8.11.2025.



Imagine: [Collabstr](#), [Unsplash](#)



 **literacum**

# LITERACUM

vă invită la dezbateri

Prezintă:

Anyia Circa-Chirilă,  
*Niveluri ale realității în  
Metamorfoza lui Kafka*

Roxana Smolian,  
*Cruciada copiilor - de la mitul  
inocenților la flautistul din  
Hamelin*





**Coordonare generală:**  
Pompiliu Crăciunescu  
**Vineri, 28 aprilie 2023, ora 16:30**  
Sala A13



Dezbateri



 **literacum**

# DIAVOLUL & UMBRA

DEZBATERE LITERACUM

Albert von Cagliostro  
*La strada dinaintea porții a lui Poros, în Măntuirea de noaptea a omului*

22 Aprilie  
2024

Sala 201  
Ora: 19:30

Coordonare generală  
Pompiliu Crăciunescu

moderator  
Alexia Podină



**literacum**

Literacum



Grafică afișe: Elena Farcaș



literacum

Centrul Studentesc de Cercetare Literacum  
vă invită la dezbatere

Prezintă:

Eduard-Gavril Vicșoreanu,  
*Lolita - între psihologie  
și moralitate*

Amalia Bodac, *Inimă de câine:  
distopie ori alegorie?*



Coordonare generală:  
Pompiliu Crăciunescu

© Viktor Yezemchenko, 2016

Vineri, 17 martie 2023, ora 18:30  
Sala 308



Grafică afiș: Elena Farcaș



FACULTATEA  
DE LITERE, ISTORIE  
ȘI TEOLOGIE

literacum

# LITERACUM

vă invită la dezbatere



Prezintă:

Lidia Mihai,  
Pericolul idolatrizării  
esteticului în  
*Portretul lui Dorian Grey*

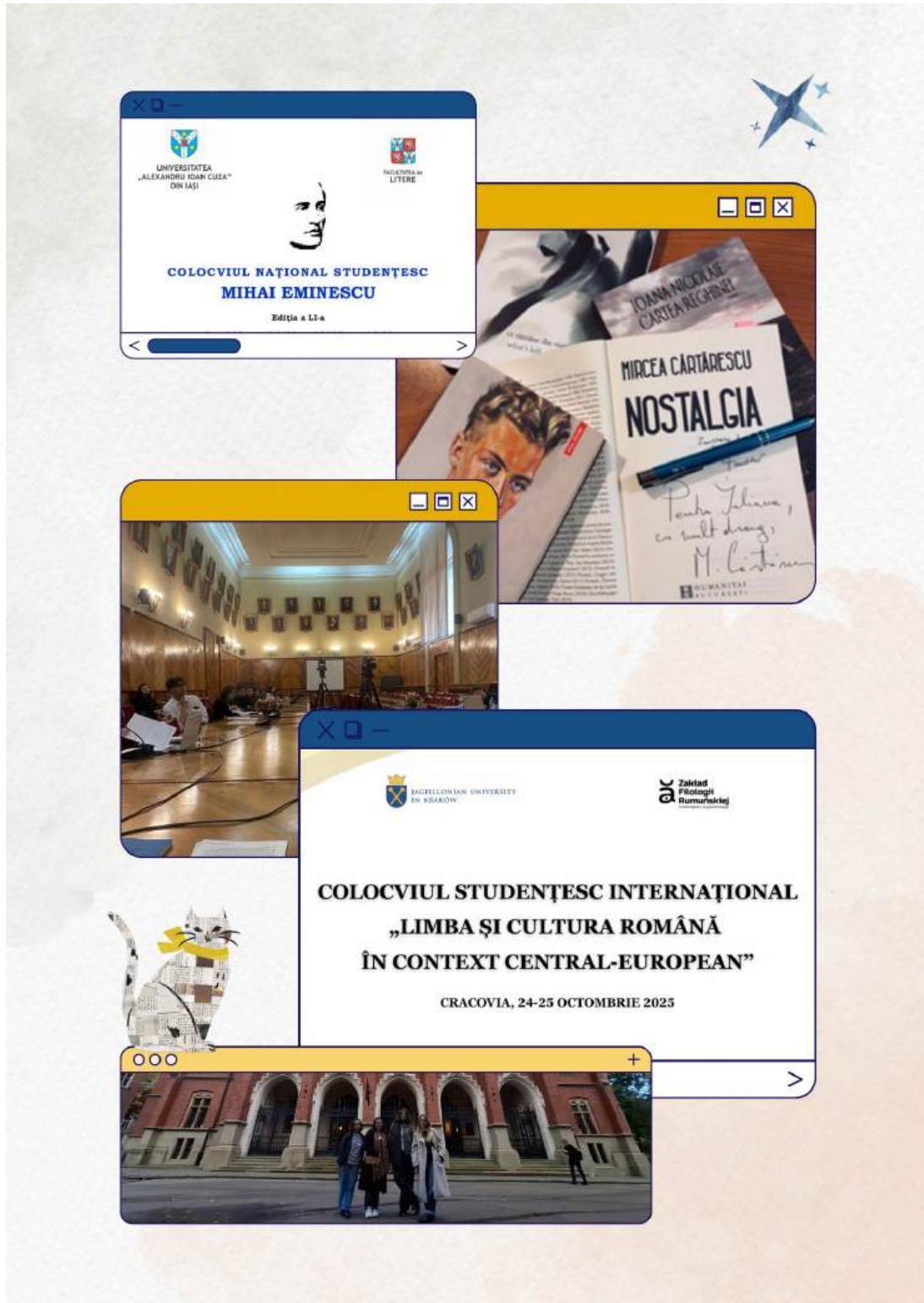
Coordonare generală:  
Pompiliu Crăciunescu  
Luni, 18 martie 2024, ora 19:40  
Sala 201



Grafică afiș: Elena Farcaș

# literacum

Jurnal de *Literacum*



## Eminescu, altfel

Ana-Daria FÎC

Colocviul național studentesc „Mihai Eminescu” (desfășurat la Iași în perioada 7-10 mai 2025) m-a surprins în anul I: încredătoare și, totodată, nesigură, pregătită categoric (credeam eu) de această experiență, anume participarea la un astfel de eveniment. Încă de la alegerea mizei lucrării, am realizat că traseul ce-l aveam proiectat în minte avea să se desfășoare diferit: acest lucru m-a făcut să realizez ce înseamnă, de fapt, o lucrare științifică.

Nu am simțit absolut deloc un spirit de competiție, ceea ce a întărit ideea că primară este cercetarea. Aglutinând secțiuni diferite, a fost interesant să descopăr, pentru prima oară, cum funcționează, în linii mari, un colocviu: cât de variate sunt perspectivele, cum se organizează o prezentare, câtă muncă este la bază.

Cât despre temele și lucrările propriu-zise, discuțiile din cadrul secțiunilor au fost productive, plurivalente, provocatoare: am ascultat și am reflectat diverse, conștientizând, de fapt, diversitatea posibilităților de interpretare și de argumentare. Consider că am rămas cu multe „de la Iași”: cu prietene, cu câteva cărți de la anticariat, cu o diplomă și cu dorința de a mai scrie.

Echipa noastră a fost reprezentată de patru participante: Georgiana-Larisa Marcu (LL Română-Engleză, anul al II-lea) – Premiul I la secțiunea „Exegeze”, pentru lucrarea *Erosul (re)cunoașterii: o călătorie de la thanatic la cosmic*; Alexandra-Andrada Nemeș (LL Engleză-Română, anul al II-lea) – Premiul I la secțiunea „Critica



criticii/Studii culturale”, pentru lucrarea *Eminescu: controverse ideologice și (re)lecturi critice*; Ana-Daria Fîc (LL Română-Franceză, anul I) – Premiul I la secțiunea „Stilistică și poetică”, pentru lucrarea *Metamorfoze în manuscrisele eminesciene: un studiu genetic asupra poeziilor Când însuși glasul..., Murmură glasul mării și Lectură*; Claudia-Alexandra Hrincescu (LL Rusă-Română, anul al II-lea) – Mențiune la secțiunea „Publicistică, însemnări, corespondență”, pentru lucrarea *Eminescu și critica teatrală*.

Trebuie să recunosc, însă, că m-au surprins și lucrurile *lumești*: orașul, pe care nu-l mai vizitasem înainte, și universitatea s-au dovedit a fi încântătoare – cu toate că vremea nu a fost de partea noastră –, găsindu-mă captivată de străzile aglomerate ale Iașului. Organizatorii colocviului au avut în vedere să fim primiți, chiar din primul moment, într-o

atmosferă academică, astfel asistând, în deschiderea evenimentului, la o prelegere despre tema universală a colocviului – Mihai Eminescu. Cu alte cuvinte, participarea la acest colocviu a fost momentul în care mi-am început – cu pași mărunți, evident – parcursul academic în cadrul facultății. Acesta a fost, de asemenea, momentul în care am realizat și că: a. trenul poate deveni o sală perfectă de lectură și b. Eminescu nu reprezintă doar veșnica poză de la 20 de ani.



## Colocviul de la Sibiu: un exercițiu de luciditate

Teofana ȘIMONCA-OPRIȚA

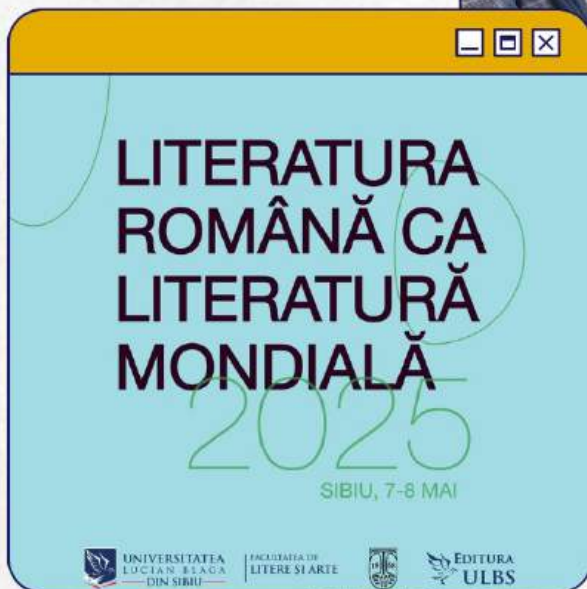
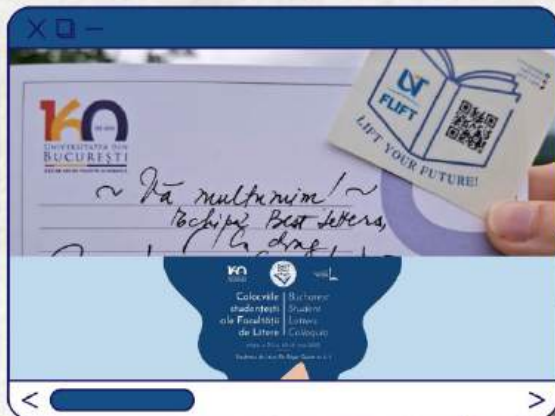
În zilele de 7 și 8 mai 2025, sediul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu a găzduit o dezbatere vie și antrenantă despre locul pe care literatura română îl ocupă în circuitul mondial. Colocviul *Literatura română ca literatură mondială*, organizat foarte riguros de Facultatea de Litere și Arte, l-a avut ca invitat principal pe Galin Tihanov, unul dintre cei mai importanți și cunoscuți teoreticieni contemporani ai literaturii mondiale. Evenimentul a fost conceput în jurul conceptului său de „regimuri de relevanță”, acele cadre istorice și ideologice care decid ce contează și ce nu e relevant într-o literatură la un anumit moment.

Colocviul s-a numărat printre acele evenimente rar întâlnite, unde teoria nu a rămas o idee distantă și rece, suspendată în gol, ci a coborât în texte și lucrări concrete și s-a lăsat provocată de ele. Din partea Universității de Vest din Timișoara au participat trei studenți: Amalia Bodac (coordonator: prof. univ. dr. Dumitru Tucan), Stelian Popescu (coordonator: prof. univ. dr. Dumitru Tucan) și Teofana Șimonca-Oprița (coordonatoare: lect. univ. dr. Nicoleta Mușat). De la canonul estetic, la regimul politic, de la entertainmentul ideologic al benzilor desenate comuniste pentru copii, până la mitul Meșterului Manole în context internațional, totul a fost adus în discuție cu o luciditate și o lejeritate remarcabile. Amalia Bodac, studentă masterandă în anul I, a câștigat Premiul al III-lea la secțiunea „Regimul de entertainment și consum al literaturii” cu o analiză extrem de pertinentă a benzilor

desenate românești pentru copii din perioada 1967-1989. Lucrarea ei a demonstrat o documentare solidă și minuțioasă, de unde a rezultat un studiu captivant pentru ceilalți studenți participanți și pentru profesorii din juriu. Stelian Popescu, student în anul terminal la specializarea „Limba și literatura română—Limba și literatura engleză”, a primit mențiune pentru lucrarea sa despre I.D. Sîrbu, o lucrare care se numără, din punctul meu de vedere, printre cele mai relevante și puternice intervenții ale colocviului. Stelian a reușit să realizeze o scanare a modului în care literatura lui I.D. Sîrbu a negociat cu regimul politic al relevanței în comunism. Subsemnata, Teofana Șimonca-Oprița, studentă în anul I (Limba și literatura engleză—Limba și literatura română), am adus în discuție mitul Meșterului Manole și reinterpretările sale culturale, obținând tot mențiune.

Dezbaterile au fost mereu intense, însă susținute cu argumente puternice, în care intrau și profesorii din auditoriu, intervențiile lor ridicând constant miza discuțiilor. În ultima zi, Galin Tihanov și-a lansat cartea *Literatură mondială, cosmopolitism și exil*, având în prealabil o sesiune de întrebări și răspunsuri cu privire la redactarea acestei cărți.

A fost un colocviu academic, dar și un exercițiu de luciditate în același timp, într-un moment în care literatura română pare să își caute din nou locul în lume.



## Bucharest Student Letters Colloquia 2025

Stelian POPESCU

Aflate la a XII-a ediție (10-11 mai 2025), colocviile studențești ale Facultății de Litere din București continuă să fie contextul în care ideile și cercetările studenților aflați în diferite stadii ale pregătirii intelectuale prind contur și se modelează prin dialog. BEST rămâne termenul-cheie care guvernează întreaga desfășurare a secțiunilor colocviului, întrucât fiecărei comunicări i se aduc completări și sugestii proiectate din altă optică, adesea convergentă cu intențiile și viziunile auctoriale. În același timp, inovația, rigoarea, particularitatea stilistică și a limbajului specializat sunt recunoscute în interiorul semanticii aceluiași termen: *the best*.

Din punct de vedere tematic, colocviul e organizat pe mai multe secțiuni – filologice și nefilologice – care au ca punct comun (re) evaluarea unor aspecte clar definite în fiecare domeniu sau introducerea și chestionarea unor noi concepte ce deschid plurale perspective interpretative asupra multor detalii primate adesea monosemantic sau unidirecțional. Astfel, subiectele propuse spre problematizare se extind din teritoriul literaturii române premoderne până spre peisajul (extrem)contemporan divizat pe mai multe paliere: de la tendințele din literatură, problemele litigioase de lingvistică – normativă sau descriptivă –, specificul etnologic și antropologic analizat diacronic și sincron și până la domeniul didacticii ca parte integrantă ce asigură continuitatea atât în domeniul educațional, curricular, cât și la nivel

comunitar.

Echipa Facultății de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie a fost reprezentată la cinci secțiuni—„Literatura română modernă și contemporană” (Amalia Bodac, Stelian Popescu), „Teoria literaturii” (Ilinca Agafiței), „Literatură universală și comparată” (Arintina Bobiț), „Lingvistică” (Paolo Coțofană), „Studii culturale (Etnologie)” (Bogdan Iojă, Teofana Șimonca-Oprița).

Divizarea în secțiuni a colocviului nu a echivalat însă cu izolarea fiecărui domeniu în limitele propriului instrumentar sau ale propriilor redundanțe de natură teoretică sau terminologică. Interdisciplinaritatea a dovedit o dată în plus eficiența deschiderii unui domeniu spre altele conexe: fenomenele literare au fost privite nu doar din perspectiva finalității textuale, ci și prin grila istorică și socială care impune, la rândul său, o nouă semantică de luat în considerare în momentul integrării textului în literatură. Mai mult, însuși conceptul de literatură a fost analizat ținând cont de aspectele extraliterare care au o influență ce crește direct proporțional cu viziunea inter- și pluri- disciplinară aplicată citirii literaturii drept ansamblu de texte și drept concept. Aceleași principii se pot observa și în domeniul lingvisticii, unde tendințele actuale s-au dovedit a fi în totalitate integrate: fenomene lingvistice conectate la realitatea *hic et nunc* și modul în care acestea sunt sau nu în măsură să modifice noțiuni ce țin de partea descriptivă, teoretică a gramaticii românești.

Că ideile studenților nu rămân închise în sălile de seminar sau în amfiteatrele Facultății de Litere o dovedește, printre altele, prezența juriului de profesioniști din industriile cărții. Jurizarea trasează, de fapt, conexiunile dintre modul în care o idee e redactată și integrată în comunicarea scrisă ce depășește mediul universitar din care provine fiecare student și așteptările concrete pentru integrarea în industria cărții. În fapt, colocviul în sine reprezintă o oportunitate de analiză a mediului universitar din țară, a tendințelor promovate de acesta și a conexiunilor ce se stabilesc între diferite arii profesionale. Tocmai așa colocviile BEST dovedesc din 2013 că „numele mari se scriu cu litere”, la Literele bucureștene.



## Lucian Blaga la Viena. O redescoperire transculturală prin lectură

Andra–Emilia CĂTANĂ

În perioada 4-6 iunie 2025, la Viena, s-au desfășurat multiple activități organizate de Institutul de Romanistică al Universității din Viena, împreună cu Institutul Cultural Român, Institutul Limbii Române și Ambasada României în Austria, la care am avut ocazia să particip și eu, ca studentă ce se afla la finele anului întâi de licență, împreună cu colegele mele din același an – Iasmina Barbu și Daria Fîc – dar și din anul al doilea – Teodora Dogaru, Tania Licareț și Amalia Vîlcu – alături de doamnele noastre profesoare, lect. dr. Roxana Rogobete și asist. drd. Oana Gogoșeanu. Domnul lect. dr. habil. Florin Oprescu urma să ne aștepte la Viena, alături de studenții dumnealui de la Institutul de Romanistică. Invitația primită de a participa la un astfel de eveniment intercultural a venit ca o surpriză plăcută și a reprezentat pentru mine o imensă oportunitate, întrucât atunci am vizitat, pentru prima oară, Viena.



Evenimentul principal al acestei mobilități a constat într-o lectură publică la Fachbibliothek Romanistik a unor opere blagiene diversificate, de la poezii și aforisme la fragmente de teatru și proză, surprinzând astfel o parte din ceea ce a însemnat Lucian Blaga nu doar pentru România, ci și pentru Viena, loc prielnic dezvoltării sale culturale și profesionale. Titlul activității, *În marea trecere / Die große Überfahrt*, a fost cât se poate de reprezentativ, atât pentru perspectiva poetului asupra atingerii absolutului, dar și pentru o trecere proprie, simbolică, de la preconcepția că literatura română nu ar putea fi cu adevărat transnațională, la conștientizarea opusului. Odată ce am cunoscut studenții Institutului de Romanistică al Universității din Viena, am realizat, cu uimire și bucurie, că limba și literatura română prezintă interes și dincolo de granițe, iar efortul de a le asimila este unul real.

Îmbogățirea culturală a fost semnificativă, favorizată și de întâlnirea organizată la Institutul Cultural Român, unde am fost întâmpinați cu căldură de doamna director Andreea Dincă, Dumneaei ne-a vorbit despre impactul acestui institut, despre numeroasele sale localizări în toate colțurile lumii și despre implicarea sa în diverse evenimente culturale menite să stârnească curiozitatea și pasiunea oamenilor pentru cultura românească. Am avut posibilitatea să adresăm întrebări, care mai apoi s-au transformat în dialoguri productive și discuții libere, utile.



Prietenii legate între noi, studentele de la Universitatea de Vest din Timișoara, care înainte de acest eveniment nu ne cunoșteam, dar și între studentele Universității de Vest și studentele Institutului au fost cele mai prețioase câștiguri ale acestei activități, întrucât am făcut schimb de impresii, perspective, întâmplări, preferințe – chiar și culinare – și, cel mai important, zâmbete sincere. De asemenea, voi purta cu drag amintirea vizitelor făcute la muzeul Mozarthaus și la palatele Schönbrunn și Belvedere, desprinse parcă dintr-un alt tărâm, dar și a primului meu contact cu picturile lui Gustav Klimt și cu impunătoarea catedrală Sfântul Ștefan, ale cărei turnuri parcă atingeau absolutul râvnit atât de mult de poetul și filosoful Lucian Blaga. Toate aceste amintiri au rămas și vor rămâne decupate de pe axa timpului, păstrate în fotografii, minți și suflete.



## Realitatea care doare și ficțiunea care vindecă: Festivalul Internațional de Literatură de la Timișoara (FILTM)

Iuliana ȚERESCU

Între 16 și 18 octombrie, Timișoara a redevenit, pentru trei zile, o scenă vie a literaturii contemporane. A XIV-a ediție a Festivalului Internațional de Literatură de la Timișoara (FILTM), coordonată de scriitorul Robert Șerban, a adus în fața publicului o temă extrem de actuală: **La limita ficțiunii: #realitatea**, și o întrebare esențială: cum mai poate literatura vorbi despre lumea de azi?<sup>1</sup>

Robert Șerban justifică alegerea temei pentru „Observator Cultural” cu puțin timp înainte de începerea festivalului: „De ce tema asta? Fiindcă pare ireal că în secolul al XXI-lea, în Europa, Rusia a invadat Ucraina și omoară civili nevinovați, lovește blocuri de locuințe și clădiri istorice? Fiindcă e de domeniul fantasticului că ucrainenii luptă atât de devotați pentru familiile, casele și țara lor și nu se dau bătăuți, fiind un model de curaj pentru restul lumii? Că lupta lor contra armatei lui Putin e, în fond, una atât de veche, cea dintre uman și barbar? Că apără cultura împotriva bombelor și a neantului? Literatura este și despre asta, iar la FILTM realitatea de lângă noi a fost întotdeauna în discuție”. Unora, „în tot acest context sumbru”, chiar le mai „arde de literatură” (Șerban 2025).

Anul acesta festivalul s-a desfășurat exclusiv în Timișoara, nu și în alte localități din județ, cum s-a întâmplat în edițiile anterioare. Motivele sunt clare – fondurile insuficiente și dificultatea acoperirii costurilor de cazare,



[Imagine](#): Pagina Facebook a festivalului

deplasare și masă pentru invitați. Cu toate acestea, Centrul de Proiecte al Municipiului Timișoara a făcut posibilă în acest an continuarea unui eveniment care a devenit deja parte din identitatea culturală a orașului. Tema din acest an a pornit din nevoia de a privi lucid prezentul. Războiul de la graniță, violența și fragilitatea lumii în care trăim devin, inevitabil, surse de reflecție și pentru scriitori. Robert Șerban declara pentru Radio Timișoara, cu puțin timp înainte de începerea festivalului, cum „scriitorii sunt seismografele acestei lumi”, iar această idee a traversat întregul festival. Crizele și singurătatea cresc nevoia de refugiu, iar literatura devine o formă de rezistență. O încercare de a înțelege, de a nu uita și de a vindeca.

FILTM a păstrat scopurile care l-au definit

încă de la început: crearea unui context în care literatura să fie vizibilă, apropierea tinerilor de scriitorii contemporani, precum și stabilirea unui dialog între vocile românești și cele europene, cu precădere est-europene, pentru această ediție. În același timp, festivalul a continuat să mențină un dialog autentic cu comunitatea timișoreană, dovadă fiind sălile mereu pline, fie în Sala Barocă a Muzeului de Artă, fie la Czeck In, Iulius Mall.

Prima seară, moderată de Mihnea Măruță și Oana Marinescu, a introdus publicul în tema ediției prin dialogul intitulat *Viitorul care sperie și trecutul care seduce*. Discuția a pregătit terenul pentru una dintre cele mai așteptate întâlniri, Mircea Cărtărescu, „un scriitor cu totul și cu totul excepțional” (Robert Șerban pentru Radio Timișoara 2025), și Sjórn, pseudonimul scriitorului islandez de renume internațional. „Pentru că sunt două structuri literare diferite, sunt doi oameni care sunt de vârste asemănătoare”, subliniază organizatorul alegerea invitației scriitorului islandez. Conversația a fost moderată de Victoria Cușnir, jurnalistă din Republica Moldova, a fost o



[Imagine:](#) Pagina Facebook a festivalului

imagine a multiculturalismului pe care festivalul îl promovează și a menținerii Timișoarei ca oraș al dialogului între culturi (și literaturi).

Sala Barocă a fost plină și în ziua de vineri când a avut loc o dezbatere cu profesorul și istoricul Armand Goșu și publicistul și diplomatul Bogumil Luft, moderată de către Matei Martin. Dezbaterea a urmărit modul în care Europa se află într-o schimbare actuală: *Ce ne așteaptă? Frontierele solidarității*. Înainte de a ne îndrepta spre seara de poezie, timișorenii au avut ocazia să se întâlnească cu scriitorii Ioana Nicolaie, Iulia Gherasim și Vlad Zografi, unde discuția a fost



[Imagine:](#) Pagina Facebook a festivalului

moderată de Marius Chivu.

Seara de vineri a mutat atmosfera festivalului în spațiul de la Czeck In, unde poezia a fost în centrul atenției. Mircea Cărtărescu a revenit, pentru câteva momente, la recitarea poeziei cu care și-a început drumul în lumea literară, iar vocile tinere au completat seara cu sensibilitate. Au participat Gojko Bozovici (Serbia), Iya Kiva (Ucraina), Mircea Cărtărescu, Ioana Nicolaie, Răzvan Țupa, Bogdan O. Popescu, Matyus Melinda, Oana Cătălina Ninu, Gabriela Feceoru, Traian T. Pop, Dinu Flămând. Gabriela Feceoru a mărturisit pe pagina sa de Facebook că trăiește mereu „la limita ficțiunii și a realității”. Pentru ea poezia a devenit o formă

de protest, dar și o formă de supraviețuire: „nu poți schimba lumea scriind, dar cititorii își pot schimba propria lumea citind ceea ce scrii. Dacă ai o carte în mână, nu poți să cazii” (Feceoru 2025). Ultima zi a festivalului a fost încheiată printr-o dezbatere literară moderată de Robert Șerban cu subiectul *De unde sare scânteia. Conflicte literare și reale*, iar printre invitați s-au numărat Iya Kiva (Ucraina), Matyus Melinda, Victoria Cușnir (R. Moldova), Cosmin Leucuța.

O parte importantă a festivalului a fost dedicată tinerilor. În diminețile de joi și vineri, scriitorii Ioana Nicolaie, Vlad Zograf, Armand Goșu, Sjón și Cosmin Leucuța s-au întâlnit cu elevii timișoreni. Întâlnirile au fost interactive, vii, cu întrebări, zâmbete și curiozitate. Pentru Robert Șerban, încă de la începutul festivalului, aceste momente sunt esențiale: „Una dintre mizele festivalului este apropierea tinerilor de lectură. De la început ne-am propus să descindem în școli și licee. Acolo e publicul viitor” (Robert Șerban pentru Radio Timișoara 2025). Avem responsabilitatea de a îl scoate pe scriitorul de hârtie din manuale și să-l aducem în fața elevilor. Literatura nu e doar un capitol de memorat, ci o conversație cu umanul.



Imagine: Pagina Facebook a festivalului

**De ce un festival de literatură la Timișoara? Dintr-o bucurie de a face parte din literatură.** Pentru că literatura trebuie să fie vizibilă. Pentru că, mai ales într-un context istoric fragil, cartea devine un act de responsabilitate, de solidaritate, de rezistență. Așa cum declara Robert Șerban pentru Radio Timișoara, organizarea și prezența festivalului într-o capitală europeană culturală este și o formă de recunoștință, de a dăruia înapoi comunității din darurile primite de-a lungul vieții.

#### **Notă:**

<sup>1</sup> Programul festivalului se poate găsi pe site-ul oficial <https://fيلم.ro/>, iar imaginile și mărturiile invitaților se află pe pagina de Facebook FILTM [https://web.facebook.com/FILTMoficial?locale=ro\\_RO](https://web.facebook.com/FILTMoficial?locale=ro_RO), accesată ultima dată la 12.11.2025.



Imagine: Pagina Facebook a Colegiului Național Pedagogic „Carmen Sylva”, Timișoara

## BIBLIOGRAFIE:

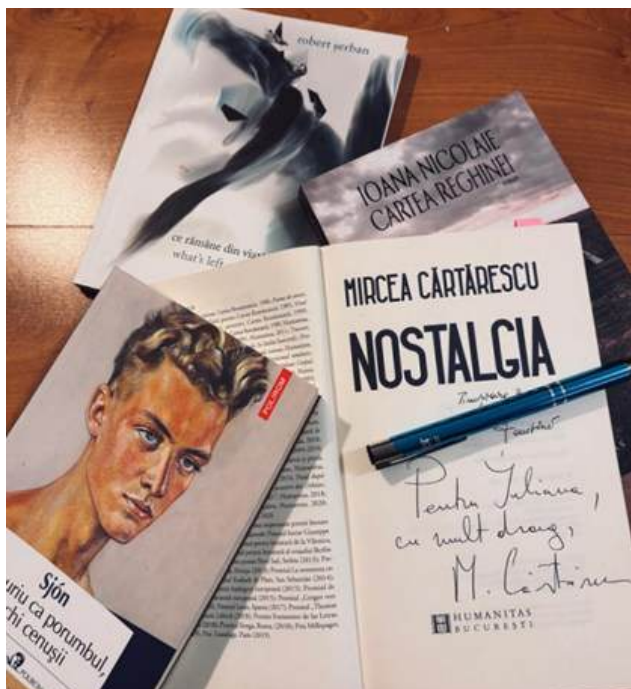
Feceoru, Gabriela. 2025. *De fapt eu așa am trăit toată viața, la limita ficțiunii #realitatea*, Postare Facebook din 21 octombrie 2025, disponibilă online la [https://www.facebook.com/photo/?fbid=3224342191080432&set=a.384813995033280&locale=ro\\_RO](https://www.facebook.com/photo/?fbid=3224342191080432&set=a.384813995033280&locale=ro_RO), accesată ultima dată la 12.11.2025.

<https://film.ro/>, accesat ultima dată la 12.11.2025.

[https://www.facebook.com/FILTMoficial?locale=ro\\_RO](https://www.facebook.com/FILTMoficial?locale=ro_RO), accesat ultima dată la 12.11.2025.

Radio Timișoara. 2025. *Festivalul Internațional de Literatură. Robert Șerban, președinte al FILTM*, la „Dezbateră zilei”, 15 octombrie 2025, înregistrare disponibilă la <https://www.facebook.com/radiotimisoara/videos/1003263408601135/>, accesată ultima dată la 12.11.2025.

Șerban, Robert. 2025. *Cum de le mai arde de literatură?*, în „Observator Cultural”, nr. 1277, 15.10.2025, disponibil online la <https://www.observatorcultural.ro/articol/cum-de-le-mai-arde-de-literatura/>, respectiv <https://www.radiotimisoara.ro/timp-liber/cultura/dialoguri-literare-la-film-mircea-cartarescu-si-sjon-fata-in-fata-la-timisoara-366823.html>, accesate ultima dată la 12.11.2025.



## România în dialog: limba și cultura română ca spațiu de convergență europeană

Tania LICAREȚ

Activitatea de pilotaj organizată la Universitatea Jagiellonă din Cracovia în cadrul programului Kataraman (22-28 octombrie 2025) a avut în vedere inițierea programului de masterat internațional „Studii românești central-europene”, reunind studenți din diverse centre universitare precum Timișoara, Praga, Paris, Padova, sub semnul pasiunii și al interesului manifestate pentru limba și cultura română. Întregul proiect a constat într-o serie de activități diverse, (non)formale, în care inițiativele academice au fost îmbinate cu cele de natură socială ori culturală, astfel creionându-se o experiență totală, formatoare, menită să adauge câte o cărămidă dezvoltării personale a participanților, din mai multe arii semnificative.

Prima zi a pilotajului a presupus ca, alături de colegile mele, Larisa Marcu, Amalia Bodac, Iuliana Țerescu, să participăm la unul dintre cursurile practice de limba română ale studenților polonezi ce au optat pentru filologia română drept specializare în cadrul Universității Jagiellone. Toate interacțiunile s-au desfășurat exclusiv în limba română, iar conversațiile libere, însoțite de exerciții practice și noțiuni teoretice ne-au făcut să constatăm potențialul promițător și nivelul avansat de limbă pe care studenții îl au. Contactul unui nativ cu persoane ce învață româna ca limba străină reprezintă întotdeauna o oportunitate de evoluție și conștientizare bidirecțională. Nu doar că am putut observa modul de gândire, asocierile cognitive și procesele mentale ce stau la baza acestui proces de asimilare și învățare, dar am și asistat la



metode valoroase de predare în acest context. Restul zilei a fost presărat de discuții informale între participanți, ce vizau atât viața studentescă, interesele profesionale, diferențele și asemănările dintre culturi etc. De asemenea, Cracovia s-a lăsat dezvăluită pe parcursul acestor zile, iar un prim punct turistic de care ne-am bucurat a fost Muzeul Național. Aproximarea colocviului a început să se resimtă, totuși, iar emoțiile au început să apară, în ciuda mediului prietenos și deschis întotdeauna dezbaterilor.

Colocviul studentesc internațional „Limba și cultura română în context central-european” s-a desfășurat în 24, respectiv 25 octombrie, iar



cadrul tematic al evenimentului a coalizat lucrări ce explorează spațiul central-european, axate atât pe literatură, cât și pe lingvistică, studii culturale ori cinematografie. Colocviul a fost deschis de discursurile profesorilor dr. hab. Wacław Rapak, director al Institutului de Filologie Romanică al UJ, Ovidiu Dajbog-Miron, director al Institutului Cultural Român de la Varșovia, și dr. hab. Joanna Porawska, fostă coordonatoare a Filologiei Române de la UJ, urmate de comunicările domnilor profesori coordonatori: prof. univ. dr. Dumitru Tucan (UVT), *Memorii în conflict: Holocaust vs. Gulag în cultura română de după 1990*, lect. univ. dr. Roxana Rogobete (UVT), *Între lumi: voci literare în mișcare*. Programul internațional de masterat a fost detaliat și explicat în baza obiectivelor comune dintre Universitatea de Vest din Timișoara și Universitatea Jagiellonă din Cracovia, iar dr. Anna Oczko și dr. Tomasz Krupa au punctat corelația dintre așteptările angajatorilor și dezideratele masteratului, cel din urmă fiind construit în vederea formării de absolvenți cu abilitățile și deprinderile necesare integrării eficiente pe piața muncii.

Lucrările realizate de echipa Universității

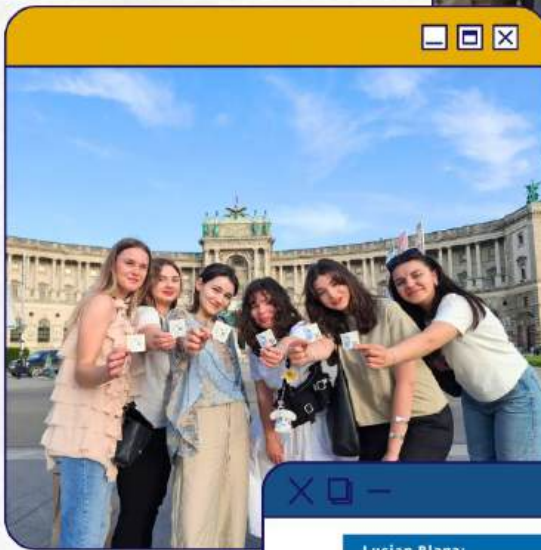
de Vest au fost intitulate: *Topografii ale bolii: maladia ca spațiu interiorizat în proza lui M. Blecher și a Hortensiei Papadat-Bengescu* (Tania-Bianca Licareț, Limba și literatura română – Limba și literatura engleză, anul al III-lea), *Dislocarea justiției convenționale: vocea femeii și ecologia suferinței în Poartă-ți plugul peste oasele morților* (Georgiana-Larisa Marcu, Limba și literatura română – Limba și literatura engleză, anul al III-lea), *Străveacul și alte hotare. O discuție despre granițe în romanul Olgăi Tokarczuk* (Iuliana-Paulina Țerescu, masteratul Literatură și cultură – contexte românești, contexte europene), *Trăind în buclă sfârșitul între Bruno Schulz și H. Bonciu* (Amalia-Daria Bodac, masteratul Literatură și cultură – contexte românești, contexte europene, anul al II-lea). Susținerea prezentărilor într-un mediu propice dezbaterilor și discuțiilor pe marginea subiectelor abordate au reprezentat un alt prilej de a intra în dialog cu studenții participanți, pe teme de interes comun. Diversitatea lucrărilor de pe parcursul celor două zile de colocviu a făcut posibilă aducerea constantă de noi perspective, optarea pentru transdisciplinaritate ridicând întrebări ale căror răspunsuri pot fi explorate în viitor.

Experiența pilotajului a fost întregită de activitățile turistice, în cadrul cărora am putut descoperi cu proprii ochi realitatea istorică fascinantă a acestui oraș. Începând cu Piața Centrală și continuând cu surprizele oferite de Rynek Underground Museum, cartierul evreiesc, castelul Wawel etc., plimbările interminabile pe jos ne-au hrănit curiozitatea stârnită de Cracovia și ne-au animat, în ciuda vremii ploioase. Ca o ultimă activitate culturală, am participat la performance-ul solo „Luciditatea de diamant”, coregrafiat și interpretat de Andrea Gavrilu, prezentat în avanpremieră la Cricoteka, în cadrul ediției românești a programului „Gra z Kantorem”.

Pilotajul a luat sfârșit odată cu „vânătoarea fantomelor secolului al XIX-lea”, inițiativă inedită a profesorului dr. Tomasz Krupa. Provocarea a

constat în formarea unor echipe mixte în care limba română a fost exclusiv utilizată, și identificarea mai multor puncte cheie din oraș ce înglobează ori amintesc aspecte culturale caracteristice secolului al XIX-lea. Am putut colinda străzile Cracoviei alături de ceilalți studenți, am colaborat și socializat constant în încercarea de a rezolva corect sarcinile și a acumula cât mai multe informații. Această experiență finală a rezumat, simbolic, întreaga dinamică a pilotajului: interes și atenție la aspecte academice relevante, menite să contribuie la șlefuirea abilităților profesionale, manifestate într-un cadru primitiv, prietenos, ideal pentru crearea unor conexiuni umane bazate pe cooperare și socializare. Consider că tipul acesta de proiecte deschid întotdeauna noi perspective, te învață să devii adaptabil și flexibil, desăvârșind astfel parcursul educațional și transformându-l într-o oportunitate de perpetuă dezvoltare.





**Lucian Blaga:**  
**In marea trecere / Die große Überfahrt**

Lesung von Studierenden der Universität Wien  
mit der Universitätă de Vest Timișoara

Lesung auf Rumänisch | Do, 5. Juni | 18:00 Uhr  
Kochhausstraße 104, 1040 Wien



**Für die Freiheit der Wissenschaft und  
die Achtung der Menschenrechte.**

Erwidert den Angehörigen der Universität Wien, die aus  
nationalen Motiven, auf Grund ihrer Weltanschauung oder  
Zugehörigkeit zu einer religiösen oder sozialen Gruppe oder  
wegen ihres Eintretens für Demokratie und ein unabhängiges  
Ost-europäisches Recht verhaftet oder vertrieben wurden.

In referența libertății  
Universității Wien

**LUCIAN BLAGA: IN MAREA TRECERE /  
DIE GROSSE ÜBERFAHRT**



literacum



13  
Decembrie  
2025

CENTRUL STUDENȚESC DE CERCETARE

literacum

vă invită la

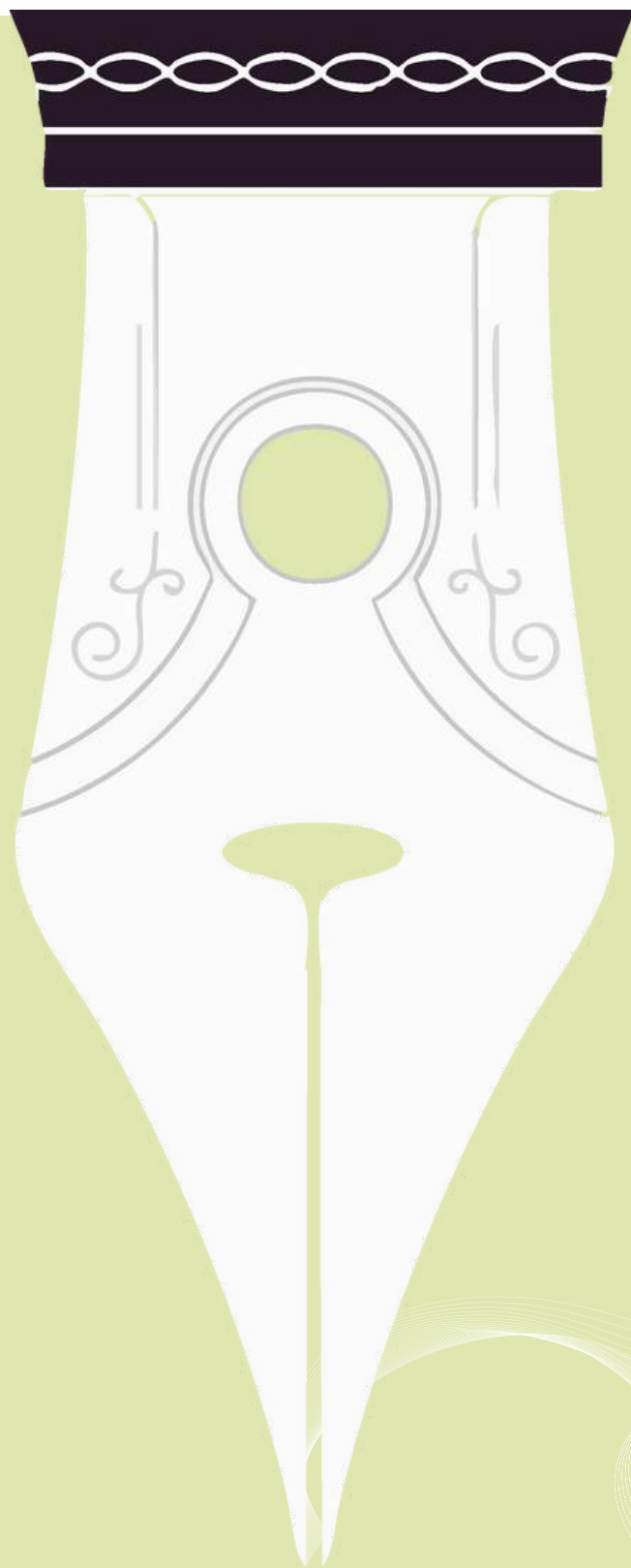
# Colocviul Ediția a X-a Literacum

**CANONUL LITERAR ROMÂNESC:  
TRADIȚIE, CONTESTARE, REEVALUARE**

Grafică afiș: Oana Gogoșeanu

# literacum

Revista Centrului studențesc de cercetare LITERACUM



ISSN 2360 - 3194

ISSN-L 2360 - 3194

Ilustrație realizată de Elena Farcaș