literacum

Revista Centrului studențesc de cercetare LITERACUM



FLIFT

Nr. 16 | 2026

literacum

Colectivul de redacție

Redactori:

Asist. dr. Irina Dincă
Asist. drd. Mihaela-Oana Gogoșeanu
Lect. dr. Roxana Rogobete

Corectură:

Asist. drd. Mihaela-Oana Gogoșeanu
Lect. dr. Roxana Rogobete

Tehnoredactare și grafică:

Lect. dr. Roxana Rogobete

Contact:

literacum@gmail.com

www.literacum.ro

www.facebook.com/literacum

https://www.instagram.com/literacum

ISSN 2360 – 3194
ISSN–L 2360 – 3194

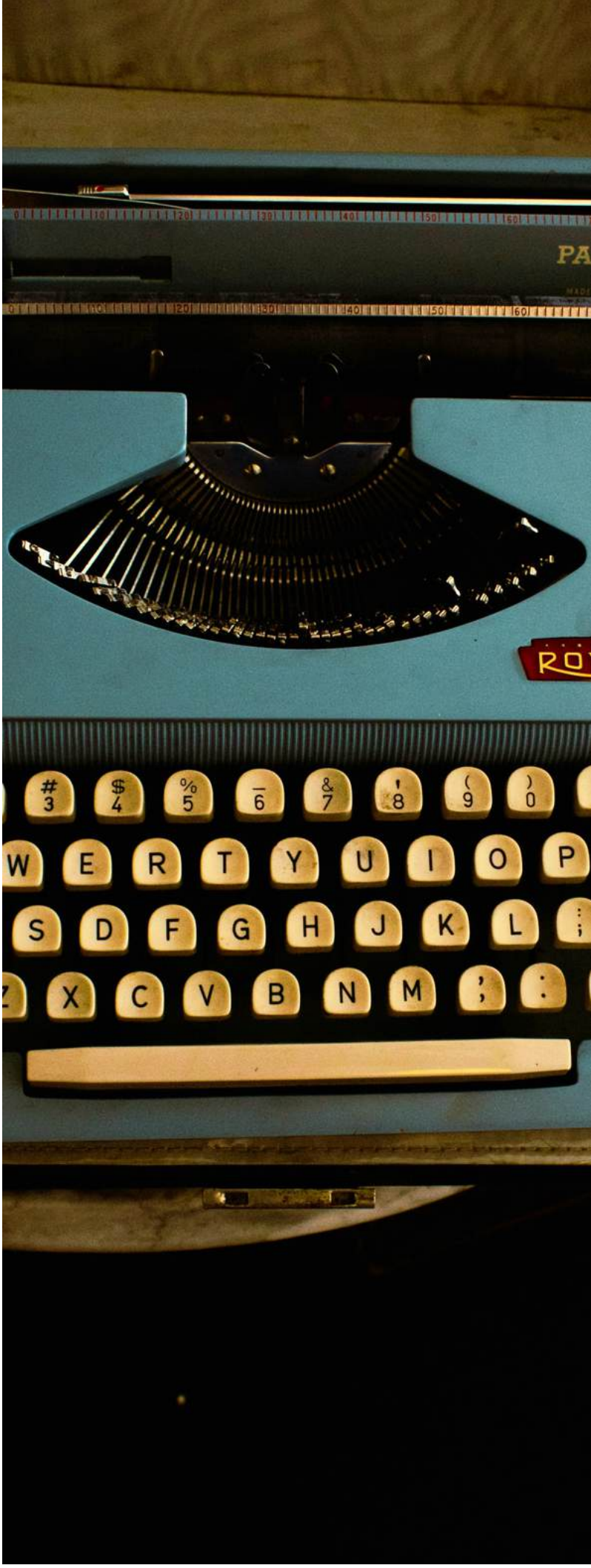


Photo by Simon Ray on Unsplash

C U P R I N S

Preambul 2

Colocviul *Literacum X. Canonul literar românesc: tradiție, contestare, reevaluare* 4

Alexadra-Andrada Nemeș, *Atentat la bunele moravuri? Cazul Geo Bogza* 5

Teofana Șimonca-Oprița, *Femeia, exilul și reabilitarea canonică* 17

Ilinca Păiușan, *Forțe centrifuge și centripete în canonizarea literară lui Mihail Sebastian* 25

Dariana-Raluca Damșa, *Între Bildungsroman tradițional și metaficțiune modernistă. Situarea „medelenismului" în canonul literar românesc* 31

Andra-Emilia Cătană, Pădurea spânzuraților *ca* World Literature*. Rebreanu și periferia canonului universal* 40

Georgiana Larisa Marcu, *Canon, comedie și paradox: navigând cumpăna dintre absolut și (auto)sabotare în dramaturgia camilpetresciană* 49

Iuliana Țerescu, *Literatura de la margine: canonul și literatura feministă contemporană* 57

Roberta Vlăduțoiu, *Canonul literar românesc în raport cu societatea consumeristă a secolului XXI* 69

Ana-Daria Fîc, *Cinemaul ca formă de transmedializare a canonului literar: Ion Creangă prin prisma cinematografiei secolului XXI* 78

Ateliere-dezbateri: perspective și rezonanțe 90

Iasmina Barbu, *Ion Barbu: eros și poiesis* 91

Philologica Miscellanea 99

Amalia Ilin, *Copilăria în oglinzile memoriei:* Exuvii *într-un canon reconfigurat* 100

Andra-Emilia Cătană, *Poezia lui Radu Vancu: o perspectivă nonantropocentrică asupra morții* 109

Ana-Daria Fîc, *Proza lui Mircea Cărtărescu sub lupa geocriticii: clarobscurul lecturii* 119

Jurnal de *Literacum* 126

Ana-Daria Fîc, *Schimbare de perspective… prin Cluj* 127

Elena-Reghina Cuteanu, *De la Timișoara la Sibiu – un traseu transformator* 128

Andra-Emilia Cătană, *Redescoperindu-l pe Eminescu* 130

Ilinca Păiușan, *Colocviul de la Ploiești: un dialog viu al ideilor* 132

Amalia Bodac, *Masa și literatura curbează spațiul la Congresul Asociației de Literatură Generală și Comparată din România 2026* 134

Tania Licareț, *Bookfest, TESZT și Taifas: trei ipostaze ale culturii timișorene* 136



literacum

Preambul

Proiectul *Literacum* continuă și în 2026, cu intenția de a reveni la o apariție anuală constantă care să documenteze, de la o ediție la alta, dinamica ipotezelor și instrumentelor analizate de studenții filologi al Facultății de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie a UVT, interesați de studiile românești.

Demersul editorial revine cu un număr consistent desfășurat pe patru paliere principale. O primă secțiune a numărului curent este dedicată celei de-a zecea ediții, aniversare, a Colocviului *Literacum*, axat pe canonul literar românesc. Nouă dintre comunicările prezentate în decembrie 2025 au devenit studii, continuând, în scris, dialogul despre mecanisme de constituire, legitimare sau, dimpotrivă, dinamitare a canonului, despre forme de revizuire și extindere, despre centrul dur sau marginaliile canonului. Cazurile „scandaloase" deschid și închid seria studiilor, prin ancheta Andradei Nemeș despre acuzațiile de pornografie aduse lui Geo Bogza, și prin discuția Dariei Fîc despre ecranizările bazate pe textele unui autor din canonul „dur", Ion Creangă. O altă perspectivă emergentă este adusă de Emilia Cătană, care îl tratează pe Liviu Rebreanu folosind grila *world literature*. Câteva studii gravitează în jurul unor autori (încă) de nișă sau texte periferice: Ilinca Păiușan discută dinamica unei canonizări târzii a lui Mihail Sebastian, Raluca Damșa atrage „medelenismul" lui Ionel Teodoreanu înspre canon, iar Larisa Marcu se oprește asupra unor comedii camilpetresciene în care testează înseși teoriile dramaturgului. Literatura scrisă de autoare nu este neglijată în acest număr, pentru că două studii se axează pe scriitura feminină: Teofana Șimonca analizează raportul dintre scriere, exil (exterior sau interior) și contestare a canonului, respectiv a regimului politic; Iuliana Țerescu abordează literatura contemporană feministă și conturează un canon în mișcare.

Cea de-a doua secțiune este dedicată, tradițional deja, unor ateliere-dezbateri, care păstrează dimensiunea dialogică a proiectului. Remarcăm aici dezbaterea moderată de Iasmina Barbu, care se oprește asupra liricii… barbiene – (deloc) coincident? –, analizând concepția erotico-inițiatică a lui Barbu în câteva poeme.

A treia secțiune a revistei conține lucrări pregătite pentru diferite manifestări științifice, reunind preocupări care depășesc cadrul unei singure teme, dar subsumate literaturii române contemporane. De la un roman postmodern al copilăriei, *Exuviile* Simonei Popescu, trecem prin poezia lui Radu Vancu, citită de Andra-Emilia Cătană prin grila *animal studies*, și ajungem la o privire geocritică asupra prozei lui Mircea Cărtărescu, unde Ana-Daria Fîc demontează omogenitatea circulației teoriilor și demonstrează confuziile, dar și nuanțele necesare pe terenul teoriei românești. Ce unește cele trei studii este interogația asupra metodei – de actualizare canonică și didactică, de import teoretic și validitate a aplicării.

În fine, ultima secțiune păstrează caracterul fluid al „jurnalului" *Literacum*. Aici, studenții au posibilitatea de a recenza evenimente științifice sau culturale, fără vreun filtru restrictiv. Dincolo de o evaluare personală, autoarele sunt, astfel, atente la întreg *parergonul* (meta)discursiv care însoțește literatura. Putem observa aici, pe de o parte, caracterul „mirabil" al unor întâlniri sau reuniuni, iar, pe de altă parte, talentul „arhivistic" al autoarelor care recuperează idei, evenimente. Ana-Daria Fîc scrie despre Colocviul Național

Studențesc „Teorii și practici emergente în studiile literare și lingvistice” desfășurat la Universitatea Babeș-Bolyai, Elena-Reghina Cuteanu devine reporterul de la Colocviul Național „Literatura Română ca Literatură Mondială” organizat la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Andra-EmiliaCătană scrie despre Colocviul Național Studențesc „Mihai Eminescu” de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Trei deplasări, trei perspective într-o rețea de întâlniri care au rolul de a forma și „căli” cercetătorul tânăr. Ilinca Păiușan descrie experiența unei conferințe desfășurate în format hibrid – „Confluențe” – și organizată de Universitatea Petrol-Gaze din Ploiești. „Mai aproape”, „acasă”, Amalia Bodac este vocea critică a congresului anual al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România, organizat în 2026 de Facultatea de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara, iar Tania Licareț este „trimisul special” la edițiile din 2026 ale Salonului de Carte Bookfest, Festivalului Euroregional de Teatru TESZT și Festivalului de Film și Cultură Balcanică TAIFAS.

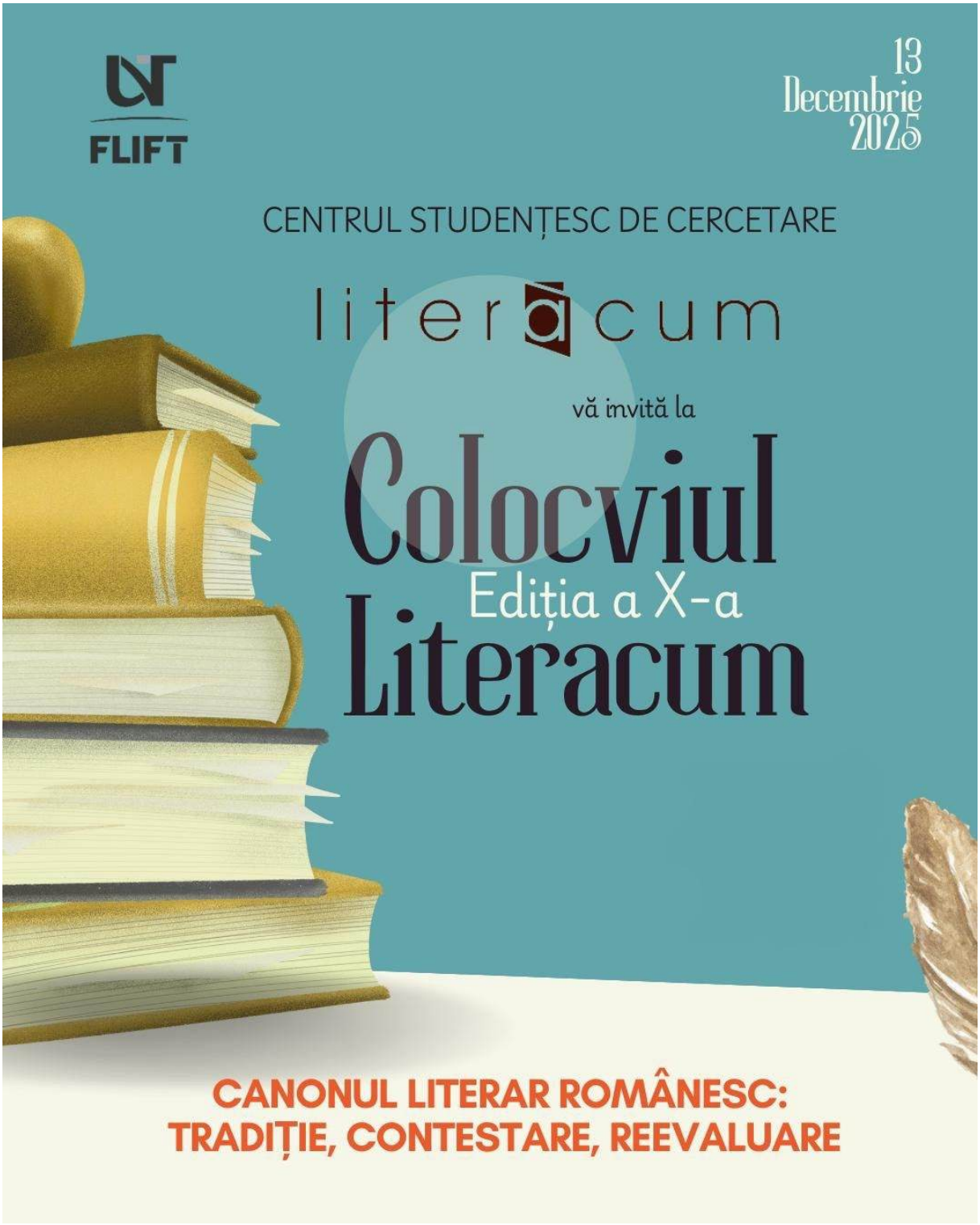
În ansamblu, numărul de față susține o convingere care a însoțit Centrul Studențesc de Cercetare *Literacum* de la bun început: rigoarea nu trebuie confundată cu rigiditatea, exigența nu presupune redactare arbitrară, iar cercetătorul trebuie să dovedească responsabilitate față de text, argument și cititor sau, în sens larg, comunitate academică. *Literacum* își asumă deschiderea către contribuții și puncte de vedere diverse, inclusiv cele cu care echipa editorială poate nu rezonează întru totul. Această disponibilitate înseamnă a oferi vizibilitate, dar mai ales a încuraja și dezvolta cercetări care trebuie să depășească stadiul unor simple intenții sau intuiții doar poleite.

Roxana ROGOBETE

literacum

Colocviul *Literacum X.*

Canonul literar românesc: tradiție, contestare, reevaluare



Afiș realizat de: Oana Gogoșeanu

literacum

Atentat la bunele moravuri? Cazul Geo Bogza

Alexandra-Andrada NEMEȘ

Perioada interbelică, în special anul 1937, a facilitat „un nou prilej de circulație a unor termeni și expresii precum: «pornografi», «arestări» și «atentate la bunele moravuri».” (Păduraru 2016, 76), realizându-se „deschiderea acțiunii publice pentru delictul de atentat la bunele moravuri” (*** 1937a, 2) împotriva mai multor autori români. Din cauza poemelor „atît de personale în vehemența lor senzuală, sfidând «bunele maniere» burgheze” (Pop 1990, 183), Geo Bogza este judecat în 1934 pentru „atentat la bunele moravuri în sensul art. 262 cod penal” (*** 1934a, 6), iar în 1937 este trimis din nou „în judecată pe baza art. 430 din codul penal, pentru trafic de publicațiuni imorale.” (*** 1937b, 1).

Legea aflată în vigoare îi vizează în mod direct pe autorii români împotriva cărora, din cauza operelor lor percepute ca fiind scandaloase, sunt intentate procese. Atât Codul Penal aflat în vigoare din 1865 până în 1936, cât și cel aplicat din martie a aceluiași an până în 1948, condamnă actele de obscenitate din spațiul public cu amendă sau cu închisoare (v. Art. 262 din M.Of., nr. 185, 30.10.1864; v. Art. 429; v. Art. 430 din M.Of., Partea I, nr. 65, 18.03.1936). Prin astfel de procese se conturează un discurs relevant din punctul de vedere al reevaluării sau contestării locului autorilor vizați în canonul literar românesc, dar și pentru (re)definirea pornografiei în operele literare: „Citite astăzi […] se dovedesc a fi modeste din punctul de vedere al imaginarului sexual, iar detaliile «șocante» nu mai pot fi judecate dintr-o perspectivă «morală»” (Păduraru 2016, 47). Totodată, referindu-ne la concepția interbelică asupra pornografiei, se remarcă faptul că „termenul este destul de imprecis, dar, fără îndoială, are greutate” (*ibidem*, 37), căci se dezvoltă discuții asupra artei licențioase, dar și asupra rolului sexualității în literatură. Unele opinii condamnă în mod vădit exprimarea sexualității în literatură, desemnând acest proces al creației drept imoral și diminuând poziția autorilor:

> „Când foștii tinichigii, bărbieri, birjari sau sifonari se socotesc dotați cu un talent special să povestească în versuri sau proză ceiace au făcut sau fac ei cu o femee [...] descriind pe șleau sau în înfloriturí poetice toate detaliile anatomice ale «iubitei» sau ale sale și chiar actul sexual în sine [...] **credeți că este locul sau că suntem atât de naivi să mai vorbim de artă**[1]?” (Bănescu 1937, 1).

Se abordează, în acest sens, o opinie conform căreia între artă și ceea ce a fost denumit *pornografie* ar exista o discrepanță, cele două elemente fiind contradictorii, căci „[n]u există pornografie în artă. De îndată ce se simte intenția unei excitații sexuale, nu mai poate fi vorba de artă” (*** 1938a, 157). Aceste opinii concluzionează faptul că sexualitatea nu poate forma un act artistic din cauza imoralității pe care o implică, moralitatea fiind un element important pentru astfel de critici literari: „Să nu mi se vorbească de inexistența unei morale în artă fiindcă nu sunt atât de naiv încât să mă las târât alături de problema în discuție” (Bănescu 1937, 1). Astfel, unii critici literari duc o „luptă înverșunată împotriva porcografilor și a scrierilor lor, lipsite până și de cel mai elementar simț de omenie și moralitate” (Georgescu 1937a, 1). Lucrarea de față propune analizarea acuzațiilor de pornografie aduse lui Geo Bogza și a motivelor pentru care autorul este plasat la marginea canonului, prin contextualizarea elementelor culturale, istorice și politice ale perioadei interbelice.

Definițiile conceptului de *pornografie* sugerează „descrierea unui comportament erotic (în imagini, filme sau literatură) menit să provoace dorințe sexuale” (*pornography* în Merriam-Webster)[2], deși unele opinii contestă faptul că orice manifestare a sexualității sau a obscenității devine, implicit, pornografică (*pornography* în King 2012, 1190). Noțiunea este, totuși, asociată cu

concepții negative, precum degradarea și obiectificarea femeilor, „portretizându-le ca obiecte sexuale subordonate, deseori prezentate în contexte violente” (*ibidem*; v. Wittig 1992, 25-26). Noțiuni precum *erotism*, *senzualitate* sau *sexualitate* nu sunt utilizate pentru a desemna aceste opere vizate de lege, ba chiar sugerează o anumită sensibilitate și intimitate, căci eroticul „tinde să stârnească dragostea sau dorința sexuală” (*erotic* în Merriam-Webster), fără a fi asociat cu degradarea sau subordonarea femeilor. Astfel, utilizarea noțiunii de *pornografie* de către criticii literari interbelici pentru a desemna operele vizate de lege pare a fi una conștientă, termenul implicând conotații negative și având ca scop denigrarea operelor și artiștilor.

În perioada interbelică, autorii avangardiști au fost receptați în mod pozitiv în mare parte doar de alți promotori ai curentului (Manolescu 2008, 821), fiind marginalizați din punct de vedere artistic de către o parte din critica literară contemporană lor. Marginalizarea curentului avangardist a fost cauzată de faptul că promotorii lui au realizat contestarea elementelor estetice, lingvistice, politice tradiționale până în acel moment în operele lor. Aceste elemente contestatare tradiției nu au fost receptate în mod pozitiv, menționându-se că: „S’au strecurat, dela un timp încoace în rândurile scriitorilor noștri o seamă de nevropați, cari în virtutea unor pretinse curente de inovație literară, de origină apuseană, au infectat cu o scabroasă manieră, scrisoarea românească” (Preca 1937, 1). Deși contestate, astfel de elemente sunt utilizate în mod conștient și voit de către artiștii avangardiști în operele lor, Geo Bogza menționând dorința de a se termina, în viitor, „cu frumosul Metaforei, cu duiosul povestitor și cu toate fosilele și lipitorile botezate scriitori români, cu subvenții și poze în cărțile de școală” (Pană 2021, 479), operele avangardiștilor răspândind „idei antiestetice și deconstructive, într-un act contestatar la adresa literaturii canonice” (Ivan 2017, 46). Totodată, operele avangardiste propun poziții care nu se conformează canonului (*ibidem*, *passim*), atât prin direcțiile politice pe care le iau autorii, căci „artiștii avangardei sînt foarte angajați politic” (Alexandrescu 1999, 138), cât și prin „ruptura de tradiție, revolta antiburgheză, inovația radicală, disponibilitatea absolută a spiritului eliberat de orice convenție, ampla dezbatere privind imaginea poetică” (Pop 1990, 186).

Pe lângă aceste opoziții împotriva tradiționalului, avangarda schimbă raportul autorului cu opera sa, actul creației fiind considerat de Geo Bogza „o acțiune în panică” (Bogza 1931, 10), care propune o „răzvrătire împotriva oricărei așezări în confortabil, împotriva însăși a întregei literaturi al cărui mobil este tocmai o rîvnire a confortabilului” (*ibidem*, 9). Se remarcă și tendința de politizare a operelor, unii avangardiști având simpatii de stânga (Manolescu 2008, 554), căci „stânga literelor și artelor (avant-garda) merg mână în mână cu stânga politică” (Stamatu 1937, 2). Această poziție politică adoptată și de Geo Bogza îi va afecta statutul în canonul literar, fiind „[m]arginalizat astăzi pe nedrept din cauza onorurilor oficiale de care a avut parte în anii comunismului” (Morar 2021, 130). De-a lungul activității sale, autorul s-a poziționat vehement împotriva mișcării de extremă dreaptă, fapt evident și din operele sale, căci „reportajele lui Bogza relevă în subtext o atitudine critică față de ordinea socială în vigoare sau față de anumite aberații politice, ca fascismul sau războiul provocat de acesta” (idem 2013, 65). Efectele acestei poziționări politice, într-o perioadă în care extremismul era în continuă ascensiune în numeroase state europene, presupun atât repercusiuni legislative, cât și marginalizarea de către criticii literari în presa extremistă a vremii:

> „Semnalele negative, în general zgomotoase, vin mereu dinspre presa de extrema dreaptă” (Păduraru 2016, 76).
>
> „Din anul 1934, începe și la noi o campanie desfășurată, în principal, în presa de extrema dreaptă” (Pașcalău 2022, 395).
>
> „atacurile *Neamului Românesc*, *Cugetului clar* și ale presei de extremă dreaptă, care întrețineau o vinovată confuzie între etic (etnic) și estetic, dezlănțuind campania, vestită în epocă, împotriva așa-zisei pornografii” (Ornea 2015, 347).

Astfel, critica nejustificată adusă operelor sale se realizează, în mod predominant, în ziarele de extremă dreaptă, afiliate, în mod (ne)oficial, Mișcării Legionare, precum *Porunca Vremii, Cuvîntul, Tempo, Buna Vestire* (v. Clark 2024, 166-168), căci în abordarea negativă a operelor bogziene „[o] noțiune puternică [n.m. pornografic] este folosită în

defavoarea alteia slabe [n.m. erotic] [...]. Ideea, firește, va fi **explorată de extrema dreaptă și de cele mai cunoscute ziare de ideologie naționalist-extremistă**" (Păduraru 2016, 68). În acest sens, trebuie avute în vedere asocierea avangardei cu problema evreiască și „«[i]deea iudaizării literaturii române»" (Cernat 2007, 296; v. Crăciun 2018, 107-109; v. Pașcalău 2022, *passim*), conturându-se imaginea evreului ca atentând la siguranța românilor prin crearea/publicarea de opere pornografice, fiind menționat faptul că „[a]proape toți pornografii sunt jidani" (*** 1937c, 3). Afirmația nu este una veridică, deoarece, pe lângă câțiva autori evrei acuzați de pornografie, în perioada interbelică au fost vizați din punct de vedere juridic și Mircea Eliade, Tudor Arghezi, despre care se scrie, în presa interbelică, faptul că „[l]-au zăpăcit jidanii și l-au prostituat" (Gîrcineanu *apud* Ornea 2015, 352) și, firește, Geo Bogza. Totuși, presa vremii va continua să sublinieze aportul direct al evreilor în distrugerea țării prin numeroase mijloace, fenomen adoptat și exploatat de Mișcarea Legionară în discursurile propagandistice: „A. C. Cuza adaptează mitul conspirației iudaice pentru specificul est-european: «Evreii vor să cucerească hotare întregi din țările Europei de Răsărit»" (Manolachi 2023, 43). Aceste perspective antisemite sunt regăsite în numeroase articole din perioadă, care menționează pericolul evreilor nu numai asupra literaturii, ci și asupra statului:

> „Coborârea scriitorilor în arena de luptă și îmbrăcarea hainei de apostoli ai ideii naționale și de purificare morală, în aceste vremuri de târg slobod, sunt mărturii care trebue să fie pricepute de oricine, că **neamul românesc numai pe această cale poate scăpa din ghiarele streinilor** și-și poate face drum în lume" (Munteanu 1937, 1).

În acest caz al condamnării scriitorilor pentru publicarea unor opere indecente, evreii sunt portretizați drept un pericol total asupra națiunii:

> „Academia, justiția și scriitorii [...] nu și-au dat seama de **primejdia ce o reprezintă, pentru țară și neam,** oaspeții ce ne-au copleșit la noi acasă exploatându-ne toată vlaga și **pervertindu-ne sufletele**" (Munteanu 1937, 1).
>
> „E astfel, o solidaritate de rasă. **Literatura pornografică destramă faptul unui neam în formație**. Jidanii tocmai acest lucru îl doresc și-l urmăresc" (*** 1937c, 3).

Astfel, probabil că un factor care a determinat critica vehementă și deschiderea de procese în instanță pentru pornografie unor autori a fost și antisemitismul existent în România interbelică, căci „evreii, străinii din interiorul națiunii române, nu ar fi fost îndreptățiți să fie creatori de artă, respectiv de literatură" (Pașcalău 2022, 393). Majoritatea articolelor extremiste menționează în mod direct faptul că răspândirea literaturii pornografice este cauzată, pe lângă altele, de evrei, critica literară susținând această poziționare fără prea multe subtilități:

> „*Invazia **nenaționalilor*** în literatură. După războiu s'au ivit mulți scriitori **nenaționali**. S'au ascuns sub diferite nume. **Nenaționalii** ce urmăresc? Urmăresc binele națiunii? Da de unde, domnilor? Nici vorbă!" (Stănescu-Gighera 1938, 1).
>
> „Unii dintre ei [n.m. autorii pornografi] sunt români – **cei mai mulți însă sunt ovrei**, care-și semnează operele cu nume românești, adăogând ticăloasei acțiuni de depravare pe care o săvârșesc, infamia de a o atribui fiilor altui neam decât acela căruia aparțin" (Georgescu 1937b, 1).

Așadar, asocierea negativă a literaturii neconvenționale și erotice cu evreitatea s-a putut realiza ușor de către cei care au propagat ideologiile extremiste, invocând mituri și sintagme folosite de extremiștii naziști în discursurile lor, pe care le-au adaptat și aplicat propriilor demersuri de purificare a artei: „Iată că și justiția a intrat cu curaj pe arena de luptă. Toate acestea ne fac să credem în apropierea unei **acțiuni de purificare și eliminare a streinilor,**



Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Alexandra-Andrada Nemeș,
Atentat la bunele moravuri? Cazul Geo Bogza)

înstreinaților și acelor cari au pervertit sufletul blândului popor românesc" (Munteanu 1937, 1). Totodată, Nicolae Georgescu-Cocoș realizează o listă a operelor și autorilor pornografi (asemănătoare, într-un fel, cu listele întocmite de-a lungul istoriei de extrema dreaptă cu scopul de a-i avea în vedere pe dușmanii politici) în care se menționează faptul că „[s]unt și evrei, printre scriitorii luciferi și pornografi" (Georgescu 1937a, 1). În consecință, unii critici conturează o asociere negativă și directă între evrei și literatura pornografică, realizând un demers antisemit prin care denigrează atât literatura (în special avangardistă), cât și evreitatea. Asocierea dintre evrei și literatura obscenă, sexuală sau pornografică nu ar trebui să reprezinte, în fond, un lucru negativ, căci nu sunt implicate elemente negative sau periculoase. Totuși, blamarea evreilor pentru problemele unei națiuni[3] reprezintă un fenomen recurent în perioada secolului al XX-lea care facilitează antisemiților un motiv pentru cenzurarea literaturii obscene, deranjante pentru morala publică.

Atitudinile criticilor antisemite, dar și atitudinile antifasciste ale lui Geo Bogza și ale multor reprezentanți avangardiști într-un context politic tumultuos reprezintă motivele pentru care aceștia ajung să fie vizați în mod direct de mișcările extremiste de dreapta (Modoc 2016a, 26). Radu Gyr, discutând despre procesul lui Geo Bogza și Horia Bonciu din 1937, folosește sintagme precum „mecanismul judaic" (Gyr 1937, 21), „solda presei judaice" (*ibidem*), „directivele judaice" (*ibidem*), sugerând raportul dintre literatura pornografică și evreitate. Articolul lui Radu Gyr ilustrează, în acest sens, o atitudine a epocii față de literatura licențioasă și față de evreii din perioada interbelică, din care se concluzionează motivele pentru care locul acestora în canonul interbelic este marginal:

> „Pe marii scriitori îi promovează, în primul rând, **recunoașterea lor estetică de către spiritualitatea etnică**. Acceptarea neamului de-a fi reprezentat în artă prin opera cutărui scriitor, pe care-l admite integral și-l trece veacului și posterității… Arătați-mi, oriunde, un artist sau scriitor care să-și fi trădat NEAMUL și să fi rămas, totuș, să înfrunte eternitatea ca exponent estetic al SĂU? [...] Neamul îi respinge, neamul nu-i mai vrea, – cu toate încercările disperate ale criticei, pentru reabilitare" (*ibidem*).

Pasajul anticipează poziția incertă și marginală a lui Geo Bogza, de-a lungul evoluției criticii românești, în canonul literar, nefiind supus unei reale (re)evaluări literare nici după perioada interbelică, deși însuși poetul își mărturisește încrederea în operele sale și în mișcarea unistă: „Sașa, o să vină o zi [...] când mișcarea de la *unu* va fi studiată, analizată cu seriozitatea ce se cuvine» [...]. Greșit am spus că o să vină o zi; trebuie să luptăm mai departe, ca s-o aducem mai curînd" (Pană 2021, 479). Această speranță este împărtășită și de alți scriitori, fapt ce sugerează că aceștia, deși conștienți de locul periferic în canonul literar, anticipează nevoia unei (re)evaluări asupra operelor lor literare, dar și asupra poziției în canonul literar: „Vom fi noi, cei puțini, **rămași pe margine și-n urmă**, ca Bogza, Pandrea, Mircea Grigorescu, Radu Popescu, Octavian Neamțu – destul de zdraveni ca să constituim grăuntele viitoarei recolte culturale?" (Paraschivescu *apud* Ungureanu 2011). Totodată, prin articolul lui Radu Gyr este descrisă situația literară a vremii în care antisemitismul și mișcările violente dictează destinul oamenilor, chiar și în interiorul cercurilor literare, critice. Altă consecință a împotrivirii mișcării fasciste se observă în 1937, când Geo Bogza este chemat, din nou, în instanță. De această dată, cauzele intentării acestui ultim proces par a fi mai mult politice decât literare: „În 1937, de data aceasta, din cauze vădit politice, motivate de călătoria lui Geo Bogza în Spania, în urma căreia va realiza un reportaj virulent la adresa puterii fasciste stabilite acolo" (Modoc 2016a, 29). Aceste elemente contribuie, așadar, la plasarea autorului la marginea sistemului canonic, însăși mișcarea avangardistă fiind plasată „pe poziție marginală în canonul literar"[4] (Modoc 2016b, 158) din cauza „aspectelor extra-literare, precum condițiile editoriale precare, lipsa vizibilității pe piață și receptarea negativă venită din partea criticii literare canonice"[5] (*ibidem*).

Arta pornografică a fost criticată vehement și înaintea inițierii proceselor împotriva scriitorilor,

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Alexandra-Andrada Nemeș,
Atentat la bunele moravuri? Cazul Geo Bogza)



demersul fiind derulat cu mult înaintea perioadei interbelice și continuând până în zilele noastre. Astfel, analizând publicistica interbelică de dinainte de procesele lui Geo Bogza, se remarcă faptul că (i)moralitatea artei pornografice este discutată în spațiul public, literatura franceză fiind considerată de unii critici români drept „curat numai pornografie! Parisul – culmea imoralității!" (B. 1918, 5), iar modalitățile de combatere a pornografiei sunt și ele dezbătute prin luarea unor „[m]ijloace preventive contra pornografiei, contra presei și scrisorilor de bâlci, cari propagă josnicia și animalitatea" (Dr. V. C. 1919, 3)[6]. Sunt discutate și consecințele rezultate din propagarea pornografiei în manifestările artistice, căci atunci când „[s]copul operetei este câștigul, mijlocul de realizare artistică este pornografia – efectele sunt dezastroase" (*** 1920, 2). Deși aceste eforturi au fost răspândite, criticile nu s-au închegat într-o mișcare propriu-zisă, având o circulație unitară, vizând anumite figuri literare sau utilizând ziare specifice pentru a dezvolta un astfel de discurs, așa cum se va întâmpla odată cu intervențiile lui Nicolae Iorga și a luptei „pe care a dezlănțuit-o profesorul Iorga împotriva literaturei bolnave a scrisului plin de mârșevii «estetice»" (Georgescu 1936a, 1).

În aceste condiții și pe fondul deja existent al dezaprobării publicului față de arta pornografică, atât internațională, cât și românească, în 1934 Nicolae Iorga publică articolul *Literatura cu scârnăvii* în ziarul *Țara Noastră*, sub pseudonimul Zenobie Bârsan, cristalizând ecourile și criticile anterioare într-o luptă care urmărea „desinfecția scrisului nostru" (*ibidem*). În *Neamul Românesc*, demersul pentru rectificarea caracterului degenerat al literaturii este continuat de Nicolae Georgescu-Cocoș, directorul ziarului. Acesta va redacta o lungă serie de articole, luptând împotriva literaturii pornografice care atentează „mereu și direct la bunăcuviința, la distincția și la frumosul românesc" (Georgescu 1936b, 1), redactată de „niște rătăciți ai condeiului" (*** 1936, 1) și având „efecte dezastroase: întâi pervertește educația însăși literară; iar în al doilea rând atacă chiar dela bază societatea" (*ibidem*). În numeroasele articole scrise despre Tudor Arghezi, Nicolae Georgescu-Cocoș îi critică pornografia, imoralitatea și atentatul la bunele moravuri, căci ar influența tânăra generație, considerându-i creația literară „searbădă, fără sens, fără rost" (Georgescu 1936c, 1). Prin articolele sale, Nicolae Georgescu susține acțiunile „de purificare literară a profesorului Iorga" (Georgescu 1936d, 1), iar atacurile împotriva literaturii pornografice vor continua în volumul *Literatura de scandal* (1938), în a cărui prefață Nicolae Iorga menționează această luptă „contra prostiei năvălitoare care bolmăjește ideile și strigă la răspântie porcăria ca mijloc de a atrage nevinovăția și de a mângâia perversitatea sufletelor vestejite" (Iorga 1938, 3).

Lupta pentru purificarea literaturii nu se oprește la demersurile lui Nicolae Georgescu-Cocoș împotriva lui Tudor Arghezi, fiind implicată și justiția în aceste acțiuni. Geo Bogza, „poet zice-se de avangardă și care a găsit foarte nostim și original să-și plaseze amprentele digitale pe scoarța verde a pomului său liric" (Bârsan 1934, 1) este chemat pentru prima dată în instanță în 1932. Autorul este acuzat pentru „«atentat la bunele moravuri»" (Modoc 2016a, 28) din cauza publicării articolului *În vocabular, divagații și precizări* în revista „unu", pentru care și Sașa Pană este chemat în instanță: „Se decide ca Geo, autorul realistului cuvînt incriminat, să fie înaintat parchetului civil, iar pe mine să mă traducă în fața consiliului de reformă" (Pană 2021, 381). În scurt timp, decizia parchetului îl va avea în vedere doar pe Geo Bogza, consemnându-se că „de acel număr (32) al revistei s-a ocupat el exclusiv" (*ibidem*, 384), dosarul său fiind „trimis Tribunalului civil. În privința mea [n.m. Sașa Pană], s-a pornit un val de investigații la Direcția 6-a sanitară și pe la alte

foruri ierarhice" (*ibidem*). Totodată, este menționat în acest proces că astfel de articole precum cel redactat de Geo Bogza „deși cu pretenții de artă, sunt periculoase prin conținutul lor" (*** 1932, 4), autorul folosind „vocabule anti-poetice" (Perpessicius 1929, 1). Încă dinaintea intentării procesului, în anul 1930, autorul și articolul său au fost supuși unor încercări de cenzură din partea autorităților, fiind confiscate „de la chioșcuri, de către agenții judiciari ai Prefecturii Poliției, a numărului pe decembrie, din cauza unui foarte bun și just articol al lui Geo Bogza, plin de o sinceră și totală revoltă" (Pană 2021, 355).

Încă de la începuturile ei, revista avangardistă „unu", care „a fost, timp de cinci ani, prezentă cu regularitate în bătălia dintre nou și vechi" (*ibidem*, 478), este atacată de presa vremii, pe de-o parte, pentru pozițiile antifasciste: „*unu* marchează un moment de radicalizare politică a avangardei autohtone. Suprapusă simpatiilor suprarealiste, opțiunea antifascistă este fermă și coerentă" (Cernat 2007, 241). Sașa Pană menționează discuții din interiorul cercului său despre „necesitatea unei atitudini tot mai răspicate atît prin note și articole, cît și prin materialul de literatură împotriva fascismului care-și manifesta tot mai îndrăzneț prezența" (Pană 2021, 463). Pe de altă parte, revista este vizată în mod negativ și pentru conținutul său imoral: „FIECARE NUMĂR NOU apărut deschidea în presă robinetul unui șuvoi de ironii, invective în care epitetele dement, alienat, obsedat sexual, anarhist se acordau cu larghețe unuia, altuia sau tuturor uniștilor (mai deseori)" (*ibidem*, 304). Aceste încercări de cenzură din partea moraliștilor, apărătorilor tradiției și bunului simț nu vor avea însă ecou în cercurile literare avangardiste, fiind tratate cu umor de către cei vizați. Spre exemplu, după unul dintre procesele intentate lui Geo Bogza, se vor tipări cărți de vizită cu textul „GEO BOGZA. ACHITAT. 28 noiembrie 1932" (*ibidem*, 472), urmând ca „[î]n zilele următoare, Bogza, postat în fața cofetăriei Capșa, distribuia trecătorilor această carte de vizită ca un anunț publicitar" (*ibidem*, 473). Astfel, după procesele intentate, autorii vor continua publicarea numerelor și își vor continua vânzarea volumelor și a articolelor, deși revista „unu" a fost și ea anchetată din punct de vedere legislativ, constituindu-se un „dosar complet cu o adresă de la Siguranță, în vederea luării de sancțiuni în contra revistei *unu* ca atentînd la bunele moravuri" (*ibidem*, 356).

Ulterior, din cauza direcției pe care continuă să o ia, dar și din cauza poziționării împotriva normelor tradiționale, revista suferă o adevărată cenzură cu serioase repercusiuni economice: „În Decembrie 1931 revista UNU fusese confiscată de poliție sub motiv că a atins morala publică, prin conținutul său" (*** 1932, 4; v. Pană 2021, 356). De asemenea, după publicare, volumul *Poemul invectivă* este confiscat: „[î]n urma consfătuirii ce a avut loc [...] s'a dispus confiscarea volumelor «Poemul Invectivă»" (*** 1937d, 6), pentru a nu se mai „răspândi germenul distrugerii în societate" (*** 1937e, 5). Sunt propuse și alte forme de control, precum înființarea unui „organ de cenzură pe lângă fiecare editură interzicând cu desăvârșire apariția operelor imorale" (*** 1938b, 2), care să limiteze publicarea unor astfel de opere literare. Mai mult decât atât, sunt formulate și acțiuni violente pentru pedepsirea pornografiei și a celor care o realizează. „Defecțiunile mele sunt îngerul meu păzitor" (Bogza *apud* Stamatu 1937, 2), expresie identificată de Horia Stamatu și atribuită lui Geo Bogza, devine motivul pentru care autorul avangardist este criticat din cauza indiscreției exercitate prin limbajul său vulgar. Dincolo de condamnarea judiciară, i se dorește o sentință mai radicală: ca imoralitatea să nu fie pedepsită numai „cu 15 zile închisoare sau amendă, vai de capul legalității, ci cu **moartea**" (Stamatu 1937, 2).

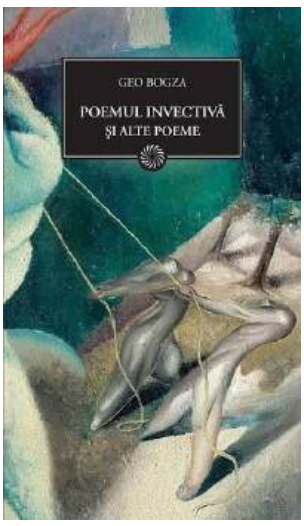
Poemul invectivă, „lansat fără prea mare zgomot, în vitrinele librăriilor" (Grigorescu 1934, 1), a fost receptat în diverse moduri, conturându-se, pe de-o parte, reacțiile negative generale din partea criticii literare, dar și unele pozitive, pe de altă parte. Astfel, unele ziare contestă contribuția literară a volumului, deși se consemnează faptul că volumul a fost tipărit „și lansat, fără prea mare zgomot, în vitrinele librăriilor" (*ibidem*), fiind vorba de un număr aproape infim de exemplare: „trasă dealtfel în câteva sute de exemplare" (*** 1937f, 4). În 1933, când a fost pentru prima dată lansat volumul, se consemnează tipărirea a 200 exemplare (*** 1934b, 9) împărțite „numai între scriitori și cunoscători subtili ai poeziei" (*ibidem*). Ulterior, volumul va fi retipărit în aproximativ 250 (*** 1937g, 4) de

exemplare. Cu toate acestea, se menționează popularitatea acestuia în rândul publicului, căci „[p]e stradă, în cafenele, etc., se aud discuții triviale și chiar de multe ori auzi vorbindu-se cu atâta ardoare de poemul — invectivă a lui Geo Bogza" (Paulescu 1938, 2).

Poemul invectivă este, așadar, considerat a fi „cel mai șocant volum de versuri din întreaga noastră literatură" (Manolescu *apud* Modoc 2016a, 31), surprinzând prin „literatura abjectă" (*** 1939, 4) pe care ar fi scris-o. În componența sa, autorul a inserat pasaje care ar atenta la bunele moravuri ale tinerilor, fiind receptat în mod negativ: „Dela prima pagină, putredă de cele mai scârboase expresiuni pornografice, te scuturi" (Manolescu *apud* Modoc 2016a, 31). În el, Geo Bogza utilizează cuvinte „cu o dezinvoltură și cu o inconștiență scandaloasă" (*ibidem*), exprimând „cele mai scabroase și mai imorale vorbe și pseudo-imagini" (*ibidem*), având ca scop pervertirea publicului. Totodată, unii critici literari identifică imaginile sexuale relatate ca fiind întruchiparea obsesiei erotice a autorului:

> „Pe d. Geo Bogza îl conduce o obsesie sexuală, căreia d-sa a reușit să totuși să-i impuie un echilibru, deși nu i-a stabilit granițî" (Robot 1934, 1).
>
> „Obsesia sexuală e pretutindeni valabilă. Deci și în poem" (*ibidem*).
>
> „această nouă culegere de «poezii» conține chinul și obsesia sexuală sub toate formele" (Călinescu 1933, 7).

Analizate prin această perspectivă invocată de unii critici prin care sexualitatea ar deveni o adevărată obsesie a autorului, unele versuri pot părea publicului interbelic scandaloase și obscene: „Într-un apus de soare când târgul părea mai măreț/ Își arătau pentru legi un fulminant dispreț/ Și marea preferință pentru viol, asasinat, incesturi" (Bogza 2010, 88), pe când altele învăluie aerul sexualității într-o senzualitate și sensibilitate artistică demnă de a fi apreciată, precum versurile: „Și erau, ale naibii destrăbălate, atât de frumoase/ Venerice răni (ca tăieturile crude ale briciului)/ Le parfumau pulpele cu mirosul straniu al viciului/ Atunci când treceau seara, și dulci, și tenebroase" (*ibidem*). Complexitatea operelor bogziene nu este apreciată de către majoritatea criticilor vremii și, deși talentul autorului este consemnat, criticii nu se opresc din a-i recepta opera în mod negativ: „Nu vom ezita să afirmăm însă că d. Bogza are talent. O dovedesc chiar acele poeme de ostentativă perversitate" (Constantinescu 1933, 7).



Receptarea pozitivă a unor critici literari a fost aproape nesemnificativă în comparație cu atitudinile negative redate împotriva autorului, căci „Boz e singurul critic interbelic care intuiește, la tînărul Bogza, depășirea poeticității canonice înspre explorarea – transestetică – a unor teritorii-limită ale psihicului, valorificate doar de Urmuz și suprarealiști" (Cernat 2007, 335). Aceste consemnări care mărturisesc talentul lui Bogza sunt moderate și limitate, iar odată cu intentarea proceselor împotriva sa, ziarele extremiste nu ezită să-i submineze arta pe criterii morale: „Orice frază din «poemul invectivă» ar murdări coloanele acestui ziar de aceea ne reținem a cita vreuna. Una provoacă mai multă scârbă decât cealaltă" (*** 1937e, 5). În viziunea unor astfel de critici, redarea sexualității în versurile poeziei presupune o vulgaritate care îndepărtează arta de limitele firescului, căci „arta trebuie să fie alcătuită numai din elemente care vin în strânsă legătură cu frumosul" (*** 1932, 4). Important de consemnat este că pe aceleași pagini pe care nu se dorește enunțarea paragrafelor din volumul bogzian sunt redate, fără probleme de natură morală sau etică, simbolurile svasticii.

Afinitățile cu mișcările de extremă dreaptă nu sunt manifestate într-un mod discret, ci astfel de persoane însușesc în discursurile lor simboluri și sintagme extremiste, fără implicații etice în vreme ce dezbat factorii (i)morali din poeziile pornografice. Horia Stamatu, afiliat Mișcării Legionare, într-un articol despre procesul lui Geo Bogza menționează în ultimele rânduri „promovarea **omului nou** și să nu ne pierdem vremea cu fleacuri" (Stamatu 1937, 2) după ce dezbate nuanțele moralității și în special lipsa acesteia în operele bogziene și naumiene. Tot în

aceeași notă, însuși Radu Gyr, „unul dintre cei mai renumiți poeți ai Legiunii" (Clark 2024, 123), se vrea a fi apărătorul bunelor moravuri și, fiind deranjat de direcția luată de literatura pornografică, diminuează operele lui Bogza și Bonciu, considerându-le simple „clișee de perveritiri sexuale, cu care editorii au speculat febra erotismului adolescent sau lubricitatea amatorilor de pornografie" (Gyr 1937, 21). Legionarul Radu Gyr continuă prin a evidenția discrepanța dintre literatură și pornografie, două elemente aparent incompatibile, diminuând, totodată, statutul de scriitor a lui Bogza:

> „Geo Bogza și Pipergal-Bonciu au rămas tot simplii pornografi, fără nici un punct comun cu literatura" (*ibidem*).
>
> „se poate ușor vedea *unde* începe *arta*. În nici un caz, *nu* în sexologia primară a lui Bogza" (*ibidem*).

În viziunea unor astfel de *moraliști*, poeziile erotice sunt mai periculoase pentru tinerii vremii, vorbindu-se despre o imoralitate în operele sexuale. Aceiași critici care condamnă poeziile pornografice pe fondul imoralității lor nu se abțin din răspândirea propagandei legionare și din susținerea mișcărilor violente împotriva minorităților prin discursurile lor. Limitele moralității par a fi, în acest sens, contradictorii în momentul analizei lor în vremurile actuale. Este imoral, în astfel de opinii, să se utilizeze elemente ale sexualității în operele literare redate prin termeni obsceni fiindcă sunt periculoase pentru publicul vremii[7], dar sintagmele, simbolurile naziste și propagarea discursurilor violente nu ar presupune niciun pericol pentru tinerii vremii.

În zilele noastre, versurile lui Bogza nu par a fi atât de scandaloase, căci, trecând prin etape de evoluție, literatura și societatea încep a-și deschide orizontul de (re)interpretare a tabuurilor sociale. Spre deosebire de perioada interbelică, pornografia, erotismul sau sexualitatea nu mai reprezintă subiecte general interzise și de neabordat în literatură. Ele sunt, dimpotrivă, explorate și dezvoltate în nenumărate moduri, ajungând a fi receptate în mod pozitiv atât de critica literară, cât și de public.

Pe lângă reacțiile negative, Geo Bogza a fost susținut de unii critici literari în demersul său artistic, căci, pe de-o parte, Ion Călugăru menționează în urma procesului lui Bogza că „bietul băiat nu vroia să facă pornografie, să comită un atentat la bunele moravuri" (Călugăru 1932, 1). Pe de altă parte, unii critici literari nu consideră ca fiind pornografice nici operele bogziene, nici autorul lor: „Cu toată greșala d-lui Geo Bogza, este d-sa un pornograf propriu zis? Nu cred" (Cioculescu 1934, 2). Astfel, volumul *Poemul invectivă* nu a fost receptat doar în mod negativ în perioada interbelică, ci a stârnit și reacții pozitive, menționându-se faptul că Geo Bogza, alături de alți poeți „extremiști mai amintesc, din când în când, că există și nevoia de poezie, într'o literatură în plin triumf al romanului" (Constantinescu 1934, 7), Al. Robot considerându-l pe Bogza „unicul talent într'o ceață și o mlaștină" (Robot 1934, 1). Opiniile pozitive demonstrează și afirmă caracterul inovativ al volumului prin demontarea concepțiilor tradiționale asupra sexualității și a limbajului folosit prin faptul că „*Poemul Invectivă* nu e o colecție de orori, ci un volum absolut remarcabil prin forța poetică a distrugerii tabuurilor și a legalizării oricărui fel de sexualitate" (M. Caragiale *apud* Modoc 2016a, 31).

Este menționată și complexitatea redării imaginilor invocate în poeziile „pline de surpriza imaginei pure, a senzației crude, care oferă o libertate precisă simțurilor și promovează viața reală a temperamentului viu colorat, înaintea construcției raționale, decadente, a versului" (P. B. 1933, 4). Majoritatea opiniilor favorabile sunt redactate, totuși, de către apropiații autorului, printre care și Felix Aderca (Aderca 1933, 1-2), Max Blecher (Blecher 1935, 7), Sașa Pană (Pană 2021, 443; 308-310; Bogza și Pană 2022, 449), Mihail Sebastian (Sebastian 1935, 1) care a fost și „avocat al lui Bogza la procesul din 1937" (Oișteanu 2016, 582), dar și alte figuri literare. În acest sens, Max Blecher menționează într-un articol faptul că volumul a „arătat ce formidabil potențial poetic poate conține această revoltă" (Blecher 1935, 7), iar Mihail Sebastian vorbește despre profunzimea volumului, având un

> „titlu provocator, de o junețe și o naivitate, ce mi se pare vădită – încearcă și nu izbutește să ascundă sub câteva silite violențe verbale, o inimă sfâșiată, un nostalgic dor de puritate, o tristețe metafizică de adolescent, rănit de spectacolul vulgar al existenței" (Sebastian 1935, 1).

În acest sens, unii critici literari remarcă complexitatea operelor bogziene, a liricii care remodelează aspectele sexuale, „perversiunile fiind prezentate ca porniri naturale, nu fără aspecte burlești, care stîrneau haz, dacă nu chiar simpatie” (Crohmălniceanu 2017, 13), conturându-se originalitatea operei bogziene considerată de E. Papu ca fiind „singura epopee stihială din literatura noastră” (Papu *apud* Băileștieanu 1977, 55).

În concluzie, procesele lui Geo Bogza au fost consemnate în detaliu în presa vremii, în consemnările apropiaților autorului (Pană 2021, 403; 426; 459-460; 469-473; 509; 555; 702-705; Sebastian 2023, 121-123), dar și în parte din corespondența autorului cu Sașa Pană (Bogza & Pană 2022, 296; 316; 339; 432; 435; 436-438). Astfel de surse oferă o imagine amănunțită asupra acestor evenimente juridice, dar și asupra receptării interbelice a operelor neconvenționale. Totodată, poziția periferică a lui Geo Bogza nu a fost determinată din punct de vedere estetic, ci cu precădere din punct de vedere etic și moral, dar și din cauza faptului că „stabilirea canonului duce la plasarea în subsidiar a manifestărilor literare considerate ne-canonice, a transformării lor în «non-cultură»” (Modoc 2016a, 26). Situația internă a României interbelice a determinat critica literară să urmeze un demers cu caracter antisemit de purificare a literaturii pornografice, fiind vizate și operele lui Geo Bogza, fapt ce a avut consecințe negative asupra receptării operelor acestuia. Marginalizarea poetului promotor al avangardei, un curent la rândul său marginalizat de critica literară în perioada interbelică, s-a realizat, deci, din considerente culturale, independente de valoarea estetică a operelor sale.

Astfel, au fost promovate elemente anti-tradițional(ist)e prin poziționarea avangardei „împotriva normelor etice și estetice ale unui model cultural dominant, ca o «contrapondere» la atitudinea radicală, negatoare a artei tradiționale” (Pașcalău 2020, 169), dar și împotriva normelor politice ale vremii. Poziționarea politică a lui Geo Bogza, având puternice afinități de stânga, a fost neconformă perioadei în care legionarismul a fost ideologia predominantă. Pe lângă acestea, majoritatea criticilor literari nu au considerat elementele erotice și sexuale ca fiind potrivite în manifestările artistice, eroticul/sexualul și opera artistică fiind, în astfel de concepții, elemente antitetice, care nu se pot întrepătrunde: „pornografia în literatură este un lucru antiartistic. Și mai este nepotrivit cu firea noastră” (Pușcariu în M. S. 1937, 11). Totodată, asocierea dintre evreitate și literatura pornografică s-a realizat în mod explicit în ziarele interbelice. Spre exemplu, într-un interviu cu Sextil Pușcariu este inserat subtitlul „Evreii, țiganii și pornografia” (*ibidem*). Această asociere dintre evreitate (și alte minorități) cu pornografia a fost alimentată de atitudinile antisemite ale criticilor literari a contribuit la marginalizarea sa:

> „Luptând contra pornografiei, ne apărăm împotriva unui virus strein care amenință să ne infecteze” (*ibidem*).
>
> „Autorul individualist, iudaizant, lesne de identificat prin reclama și laudele presei jidovești, nu poate produce opere de artă, ci doar porcării mai mult sau mai puțin atenuate” (Brăileanu *apud* Ornea 2015, 333).

Pe lângă acestea, autorul a fost înconjurat de apropiați evrei și a contribuit la revista „unu”, condusă de Sașa Pană, de/cu origini evreiești, fapt care ar putea contribui la poziția sa periferică în canon: „de ce aproape toate toate aţîţările la bestialisare prin scris sânt semnate numai de scriitori evrei și evreofili? De ce tălmăcitorii, editorii și susținătorii acestei literaturi imunde aparțin tocmai oficinelor în care semitismul este în floare?” (Papadopol 1938b, 167). Totodată, caracterizarea operelor bogziene din interbelic ca fiind pornografice reprezintă o eroare din punct de vedere terminologic, căci noțiunea nu reprezintă simplă sexualitate sau obscenitate, ci înțelesul său implică dezumanizarea și obiectificarea prin violență (în special a femeilor, v. Gubar, Hoff 1989, 48). Pornografia, concentrându-se, de cele mai multe ori, asupra femeilor/feminității, presupune subordonarea lor, un fenomen realizat de/pentru bărbați, iar asocierea dintre pornografie și artă rămâne un subiect de dezbatere în rândul criticii feministe (*ibidem*). Pentru cazul de față, termenul *pornografie* nu este, în opinia mea, adecvat pentru a desemna operele bogziene care au făcut obiectul proceselor din perioada interbelică, căci elementele pornografice identificate de critica interbelică și asociate operelor autorului sunt mai degrabă doar

obscene, sexuale sau erotice. Pornografia presupune, în mod implicit, elemente negative asupra obiectului cu care este asociat, iar utilizarea acestui termen pentru a desemna operele lui Geo Bogza a fost realizată de criticii vremii pentru a diminua, și mai mult, contribuția sa literară. Operele sale întruchipează sexualitatea neconvențională, deranjantă pentru un public constrâns de convențiile sociale și literare ale vremii.

NOTE:

[1] Redactarea, de-a lungul lucrării, cu caractere aldine a unor sintagme din pasajele preluate reprezintă sublinierile proprii.

[2] Toate traducerile din limbi străine îmi aparțin. În original: "the depiction of erotic behavior (as in pictures, movies, or writing) intended to cause sexual excitement".

[3] Evreii sunt considerați a fi „țapii ispășitori" (LaCapra 1994, 61) asupra cărora extremiștii aruncă vina pentru a justifica problemele interne ale unui stat, acesta fiind cazul și în România interbelică (v. Clark 2024, 29).

[4] În original: "because of their marginal position in the literary canon".

[5] În original: "Extra-literary aspects, such as precarious editorial conditions, lack of visibility on the market, and negative critical reception from canonical literary criticism".

[6] Un demers similar este înaintat, în 1938, de Paul I. Papadopol prin care sunt propuse mai multe modalități pentru apărarea literaturii de elementele pornografice, dar și pentru cenzurarea eventualelor obscenități din spațiul public, menționând o „[o]rganizare de asociațiuni cu caracter precis antipornografic" (Papadopol 1938a, 3).

[7] Operele lui Geo Bogza sunt evaluate în mod negativ de unele figuri literare și sunt considerate ca atentate la bunele moravuri nu doar din cauza celor scrise, a temelor sau a motivelor indecente folosite în operele sale, ci și din cauza modului în care autorul se folosește de limbaj pentru a reda sintagmele sexuale. În acest sens, se pune problema moralității (și a lipsei ei) invocate de aceste figuri critice în discursul lor despre pornografie. Respectiv, dacă limbajul este unul decent, se pot invoca teme (regăsite în operele bogziene) precum „sodomie, incest, homosexualitate, sadism, masturbație, fetișism, nimfomanie" (Crohmălniceanu 2017, 13) într-un mod moral, fără ca decența și bunele moravuri să fie atacate? Moralitatea, deci, pare că își are fundamentele în limbajul folosit și în capacitatea autorului de a modifica proprietatea termenilor pentru a reda teme obscene, și nu în caracteristicile sexualității și obscenității propriu-zise. Acest punct de vedere este susținut și invocat într-unul dintre pasajele lui Horia Stamatu, în care autorul mărturisește că „[d]acă Geo Bogza scria așa cum am scris mai sus nu era dat în judecată și morala publică rămânea nepătată" (Stamatu 1937, 2).

BIBLIOGRAFIE:

***. (s.a.). *Erotic*. În „Merriam-Webster". Disponibil online la https://www.merriam- webster.com/dictionary/erotic, accesat la data de 14.10.2026.

***. (s.a.). *Pornography*. În „Merriam-Webster". Disponibil online la https://www.merriam-webster.com/dictionary/pornography, accesat la data de 14.10.2026.

***. 1920. *O acțiune greșită. Compania de operetă „A. Nicolau"*. În „Patria", anul II, nr. 151, 2.

***. 1932. *Proces de atentat la bunele moravuri prin presă*. În „Cuvântul", anul VIII, nr. 2734, 4.

***. 1934a. *Geo Bogza a fost incarcerat la Văcărești*. În „Universul", anul 51, nr. 51, 6.

***. 1934b. *Fapte și idei*. În „Vremea", anul VII, nr. 356, 9.

***. 1936. *Nu moartea păcătosului, ci îndreptarea lui*. În „Neamul Românesc", anul XXXI, nr. 271, 1.

***. 1937a. *Arestarea scriitorului Geo Bogza*. În „Dimineața", anul XXXIII, nr. 10877, 2.

***. 1937b. *Cercetările în cazul scriitorilor Bogza și Bonciu*. În „Facla", anul XVII, nr. 1855, 1.

***. 1937c. *„Adevărul" apără pornografia*. În „Porunca Vremii", anul VI, nr. 727, 3.

***. 1937d. *Parchetul general a dispus confiscarea broșurilor „Bagaj" și „Poemul Invectivă" considerate imorale*. În „Ordinea", anul VI, nr. 1518, 6.

***. 1937e. *Palatul justiției. Geo în recurs*. În „Porunca Vremii", anul VI, nr. 778, 5.

***. 1937f. *Când escrocul GROSZ-CAGERO e judecat în libertate, tânărul scriitor GEO BOGZA va fi judecat sub stare de arest?*. În „Credința", anul IV, nr. 1019, 4.

***. 1937g. *Știri*. În „Credința", anul IV, nr. 1020, 4.

***. 1938a. *Prostia în recidivă*. În Iorga, Nicolae (ed). „Cu*get clar. (Noul «Sămănător»)*", anul II, 157-158. Vălenii-de-Munte: „Datina românească".

***. 1938b. *„Pornografie și pornologie"*. În „Neamul Românesc", anul XXXIII, nr. 175, 1.

***. 1939. *Curier judiciar. „Poemul invectivă"...*. În „Universul", anul 56, nr. 66, 4.

Aderca, Felix. 1933. *Sub zodia neagră. Cu prilejul câtorva poeme de Geo Bogza*. În „Adevărul", anul 47, nr. 15317, 1-2.

Alexandrescu, Sorin. 1999. *Privind înapoi, modernitatea*. București: Editura Univers.

B. 1918. *„Sic transit gloria mundi"*. În „Drapelul", anul XVIII, nr. 71, 3.

Băileșteanu, Fănuș. 1977. *Geo Bogza în oglinzile criticii*. În „Viața Românească", anul XXX, nr. 2, 54-55.

Bănescu, Petru. 1937. *Între pornografie și literatură, – între Fundațiile Regale și Academia Română*. În „Neamul Românesc", anul XXXII, nr. 78, 1.

Bârsan, Zenobie. 1934. *Literatură cu scârnăvii*. În „Țara Noastră", anul XII, nr. 528, 1.

Blecher, Max. 1935. *Care este esența poesiei?*. În „Vremea", anul VIII, nr. 378, 7.

Bogza, Geo. 1931. *Exasperare creatoare*. În „unu", anul IV, nr. 33, 1-11.

Bogza, Geo. 2010. *Poemul destrăbălatelor frumoase*. În „Poemul invectivă și alte poeme". Prefață de Paul Cernat. București: Litera.

Bogza, Geo, Pană, Sașa. 2022. *Exasperare creatoare. Corespondență*. Ediție întocmită de Cosmin Pană. București: Pandora Publishing.

Călinescu, George. 1933. *Cronica literară*. În „Adevărul Literar și Artistic", anul XII, seria II, nr. 678, 7.

Călugăru, Ion. 1932. *Simple note. Un proces de atentat la bunele moravuri*. În „Cuvântul", anul VIII, nr. 2722, 1-2.

Cernat, Paul. 2007. *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*. București: Cartea românească.

Cioculescu, Șerban. 1934. *Cronica literară*. În „Adevărul", anul 48, nr. 15385, 1-2.

Clark, Roland. 2024. *Sfânta Tinerețe Legionară. Activismul fascist în România interbelică*. Ediția a II-a revizuită și adăugită. Traducere de Marius-Adrian Hazaparu. București: Polirom.

Constantinescu, Pompiliu. 1933. *Cronica literară*. În „Vremea", anul VI, nr. 317, 7.

Constantinescu, Pompiliu. 1934. *Anul literar*. În „Vremea", anul VII, nr. 319, 7.

Crăciun, Camelia. 2018. *Scriitori evrei de limbă română: de la rebeli marginali la critici canonici*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Crohmălniceanu, S. Ovid. 2017. *Avangarda românească și tabu-urile literare în materie erotică*. În „Vatra", nr. 1- 2, 13- 15. Disponibil online la https://revistavatra.org/wp- content/uploads/2017/03/vatra_1_2_2017.pdf, accesat la data de 14.10.2026.

Dr. V. C. 1919. *Organizarea Românilor din Turda-Arieș*. În „Unirea", anul XXIX, nr. 29, 3-4.

Georgescu, Nicolae. 1936a. *„Cazul Arghezi"*. În „Neamul Românesc", anul XXXI, nr. 166, 1.

Georgescu, Nicolae. 1936b. *Libertinaj și „școală" argheziană*. În „Neamul Românesc", anul XXXI, nr. 264, 1.

Georgescu, Nicolae. 1936c. *„Una din cele mai bune…poeme"*. În „Neamul Românesc", anul XXXI, nr. 247, 1.

Georgescu, Nicolae. 1936d. *Gruparea „esteților" literari*. În „Neamul Românesc", anul XXXI, nr. 229, 1.

Georgescu, Nicolae. 1937a. *Vânt Curat*. În „Neamul Românesc", Anul XXXII, nr. 91, 1.

Georgescu, Nicolae. 1937b. *O lămurire de I. Al. Brătescu-Voinești*. În „Neamul Românesc", anul XXXII, nr. 72, 1.

Georgescu, Nicolae. 1938. *Literatura de scandal*. Prefață de Nicolae Iorga. București: Editura Ziarului „Universul".

Grigorescu, Mircea. 1934. *Arta și morala*. În „Adevărul", anul 48, nr. 15388, 1.

Gyr, Radu. 1937. *La S. S. R. – o bătălie și-o tactică judaică*. În „Porunca Vremii", anul VI, nr. 729, 21.

Gubar, Susan, Hoff, Joan. 1989. *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Iorga, Nicolae. 1938. *Prefață*. În „Literatura de scandal". București: Editura Ziarului „Universul".

Ivan, Sorin. 2017. *The Holographic Poem and the De-literaturization of Literature in the Avant-Garde Manifestos*. În „Debating Globalization. Identity, Nation and Dialogue". Iulian Boldea, Cornel Sigmirean (Ed.), 45-53. Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press. Disponibil online la https://asociatia-alpha.ro/gidni/04-2017/GIDNI-04-Lite.pdf, accesat la data de 14.10.2026.

King, Helen. 2012. *The Oxford Classical Dictionary*. Fourth Edition. Oxford: University Press.

LaCapra, Dominick. 1994. *Representing The Holocaust*. Ithaca: Cornell University Press.

Manolachi, Cristian. 2023. *Revolverul Arhanghelului. Mișcarea legionară și mistica asasinatului politic*. București: Humanitas.

Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.

Modoc, Emanuel. 2016a. *Receptarea poeziei de avangardă a lui Geo Bogza. De la scandalul pornografic la impermeabilitatea criticii față de fenomenul avangardist*. În „Transilvania", nr. 12, 25-33. Disponibil online la https://revistatransilvania.ro/wp- content/uploads/2017/04/06_Emanuel_Modoc.pdf, accesat la data de 14.10.2026.

Modoc, Emanuel. 2016b. *The Romanian Post-Avant-Gardes. Between Influence and Equivalence*. În „Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory", nr. 2, 157-172. Disponibil online la https://www.metacriticjournal.com/article/58/the-romanian-post-avant-gardes-between-influence-and-equivalence, accesat la data de 14.10.2026.

Monitorul Oficial, nr. 185, 30.10.1864. Disponibil online la https://sintact.ro/legislatie/monitorul-oficial/codul-penal-din-1864-codul-penal-al-romaniei-republicat-16817263, accesat la data de 14.10.2026.

Monitorul Oficial, Partea I, nr. 65, 18.03.1936. Disponibil online la https://lege6.ro/app/document/heztqnzu/@@@link9@@@, accesat la data de 14.10.2026.

Morar, Ovidiu. 2013. *Reportajele avangardistului Geo Bogza*. În „Caietele avangardei", anul 11, nr. 20, 62-69. Disponibil online la https://edituramnlr.ro/wp-content/uploads/2024/08/Copy-of-Avangarda-20.pdf, accesat la data de 14.10.2026.

Morar, Ovidiu. 2021. *Literatura militantă a lui Geo Bogza*. În „Philologica Jassyensia", anul XVII, nr. 1, 119-131. Disponibil online la https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=977121, accesat la data de 14.10.2026.

M. S. 1937. *D. prof. Sextil Pușcariu despre scrisul românesc de astăzi, critica actuală, literatura pornografică,*

școala filologică din Cluj și despre problema tineretului. În „Buna Vestire”, anul 1, nr. 59, 11.

Munteanu, Ion. 1937. *Să ne ațintim ochii spre focurile aprinse pe culmi*. În „Acțiunea”, anul III, nr. 136, 1.

Oișteanu, Andrei. 2016. *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*. Ediție ilustrată. București: Polirom.

Ornea, Zigu. 2015. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. Ediția a IV-a. Prefață de Marta Petreu. București: Cartea Românească.

Pană, Sașa. 2021. *Născut în ’02: memorii, file de jurnal, evocări*. Ediția a doua. București: Editura Anansi Ego.

Papadopol, I. Paul. 1938a. *Pornografia și noi. Urmare*. În „Neamul Românesc”, anul XXXIII, nr. 204, 3.

Papadopol, I. Paul. 1938b. *Între ei*. În Iorga, Nicolae (ed.). „Cuget clar. (Noul «Semănător»)”, anul II, 167-168. Vălenii-de-Munte: „Datina românească”.

Paulescu, Petre. 1938. *Pornografie și pornologie*. În „Porunca Vremii”, anul VII, nr. 1147, 2.

Pașcalău, Maria. 2020. *Avangarda literară românească. Conexiuni transnaționale*. În „Analele Universității de Vest din Timișoara”. Seria științe filologice, nr. 58, 159-180. Disponibil online la https://www.ceeol.com/search/article- detail?id=913329, accesat la data de 14.10.2026.

Pașcalău, Maria. 2022. *Scriitorul evreu – „calul troian” din cultura română modernă? Antisemitismul literar*. În Ofelia Ichim (coord.), *Identitate și ideologie. Limba și literatura română în paradigma culturală contemporană*, 391-400. Iași: Institutul European. Disponibil online la https://www.philippide.ro/Arhiva/Volume/Identitate%20si%20ideologie%202020/2022_32_Pascalau.pdf, accesat la data de 14.10.2026.

Păduraru, Dragoș Silviu. 2016. *H. Bonciu și literatura de scandal*. București: Editura Tracus Arte.

Perpessicius. 1929. *Vitrina*. În „Cuvântul”, anul V, nr. 1527, 1-2.

Pop, Ion. 1990. *Avangarda în literatura română*. București: Editura Minerva.

P. B. 1933. *Lumea întreagă*. În „Rampa”, anul XVI, nr. 4765, 4.

Preca, Pompiliu. 1937. *Cavalerii pornografi Geo Bogza și H. Bonciu*. În „Neamul Românesc”, anul XXXII, nr. 88, 1.

Robot, Al. 1934. *Două volume de „poezii”*. În „Rampa”, anul XVII, nr. 4801, 1.

Sebastian, Mihail. 1935. *Procesul Bogza*. În „Rampa”, anul XVIII, nr. 5112, 1.

Sebastian, Mihail. 2023. *Jurnal. 1935-1944*. Text îngrijit de Gabriela Omăt. București: Humanitas.

Stănescu-Gighera, Fl. 1938. *Pornografia și noi. A doua prelegere a d-lui prof. Paul Papadolol, ținută la Vălenii-de-Munte*. În „Neamul Românesc”, anul XXXIII, nr. 169, 1.

Stamatu, Horia. 1937. *Erarhie și anarhie literară*. În „Buna Vestire”, anul I, nr. 196, 2.

Ungureanu, Delia. 2011. *Un cobai al ideologizării: Miron Radu Paraschivescu (II)*. În „Observator Cultural”, nr. 598. Disponibil online la https://www.observatorcultural.ro/articol/un-cobai-al-ideologizarii-miron-radu-paraschivescu-ii/, accesat la data de 14.10.2026.

Wittig, Monique. 1992. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Bacon Press.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025. (Alexandra-Andrada Nemeș, *Atentat la bunele moravuri? Cazul Geo Bogza*)



literacum

Femeia, exilul și reabilitarea canonică

Teofana ȘIMONCA-OPRIȚA

1. Fundamentare conceptuală

Studiul de față urmărește raportul care se stabilește între gen, exil și criteriile de legitimare canonică în perioada postbelică în literatura română, prin analiza unor cazuri distincte, și anume: Monica Lovinescu, Sanda Stolojan și Gabriela Adameșteanu. Punctul de plecare îl constituie premisa conform căreia marginalitatea nu constituie o categorie omogenă și nici nu generează automat valoare estetică sau subversiune, ci trebuie analizată în raport cu instituțiile literare, condițiile istorice și formele textuale prin care experiența este reprezentată. Reabilitarea canonică va desemna aici procesul de recuperare și reevaluare critică a unor voci și forme de discurs plasate, în contexte istorice diferite, la periferia mecanismelor dominante de legitimare literară.

1.1. Definirea canonului literar postbelic

Canonul literar românesc postbelic trebuie analizat la intersecția criteriilor estetice cu presiunile ideologice și mecanismele instituționale ale perioadei. Într-un studiu din 2021, Oana Fotache Dubălaru arată tocmai tensiunile existente în istoriografia literară a secolului XX, teren în care se confruntă criteriile estetice, exigențele etice și constrângerile ideologice (Fotache Dubălaru 2021, 5). În privința poziției femeilor, ideea marginalizării trebuie pusă în raport cu politica oficială de gen a regimului comunist. Proiectul socialist a promovat o egalitate de gen impusă, susținută inclusiv prin cadre juridice și instituționale, dar acest egalitarism oficial a coexistat cu persistența unor reprezentări sociale și culturale conservatoare asupra rolurilor de gen (Petrescu 2014, 80). În aceeași direcție, Petruța Cîrdei subliniază caracterul dirijat al emancipării feminine în România comunistă și decalajul dintre imaginea pozitivă a femeii (construită prin discursul oficial și propagandă) și realitatea socială a acesteia (Cîrdei 2012, 75). Marginalitatea feminină nu trebuie înțeleasă, așadar, ca o excludere uniformă a femeilor din spațiul public și cultural, ci mai degrabă ca o poziționare, în care egalitatea proclamată la nivel oficial și instituțional putea coexista cu persistența unor reprezentări inegale.

Exilul complică, la rândul său, discuția despre canon, atât prin deplasarea fizică a autorilor, cât și prin formele de înstrăinare asociate exilului interior. Exilul exterior, provocat adesea de factori politici, a cauzat o dublă marginalizare: îndepărtarea din spațiul literar național și dificultatea recunoașterii canonice în țară (Grigore 2023, 38-47). În același timp, studiile privind rețelele occidentale ale opoziției culturale arată că, de pildă, Radio Europa Liberă și activitatea Monicăi Lovinescu au participat la constituirea unui spațiu alternativ de evaluare și circulație a valorilor literare (Macrea-Toma 2008, 79, 104-107). În mod paradoxal, poate, exilul forțat determină coagularea unui „satelit” la nivel cultural — care va fi uneori mai consistent decât chiar „centrul” din sânul căruia a fost alungat. Pe de altă parte, exilul interior, care presupune o alienare intelectuală și o presiune a conformării la ideologia dominantă, a condus la forme subtile de protest literar și restructurare a identității. Astfel, raportul dintre canon și exil reprezintă una dintre dimensiunile importante pentru înțelegerea identității literare postbelice și a criteriilor de recunoaștere culturală.

1.2. Marginalitatea de gen și asumarea perspectivei subiective

În literatura română postbelică, poziția autoarelor nu coincide cu o marginalizare uniformă, dar există argumente care susțin existența unor asimetrii de vizibilitate și legitimare. Proza feminină postbelică se situează, cu mici excepții, la marginea canonului, fiind umbrită de nume consacrate (Vaidoș

2013, 4). O viziune de ansamblu permite discutarea acestor mecanisme atât în termenii genului, cât și ai generației afilierilor literare. Mironescu arată că integrarea transversală a acestor factori poate modifica lectura dinamicilor de includere și excludere din istoria literară (Mironescu A. 2022, 117-119). Deci, marginalitatea se conturează prin suprapunerea mai multor condiții istorice și literare.

Perspectiva subiectivă este importantă aici datorită legăturii stabilite dintre experiența personală, individuală și contextul istoric, opțiunea în scriitură venind deseori ca o reacție activă față de constrângerile canonice ori instituționale. Acest tip de poziționare autoreflexivă presupune mai mult decât expunerea experiențelor personale, ea implică transgresarea limitelor canonice prin valorizarea unor teme și discursuri ignorate anterior (Olaru 2020, 3-4). Avem, astfel, o alternativă la paradigmele literare dominante, o încercare de revendicare a legitimității din partea memorialisticii feminine, care își asumă o poziție în raport cu istoria, dar și cu canonul. De exemplu, Olaru distinge un „discurs al traumei" și un discurs ontologic în legătură cu opera Gabrielei Adameștieanu și observă că istoria funcționează ca un reper în jurul căruia gravitează destinele personajelor (*ibidem*, 3). Alternanța dintre orizontul existențial și cel istoric și social este una dintre constantele prozei Gabrielei Adameștieanu (*ibidem*, 5). Experiența individuală apare constant în strânsă legătură cu istoria (personajele își trăiesc viața sub presiuni politice și sociale care duc la modificarea unor relații și a raportării la propriul trecut).

1.3. Scrierile autobiografice și diaristica – tipologii de protest

Înainte de a discuta despre funcția de frondă a diaristicii, trebuie stabilită o delimitare a jurnalului în interiorul scrierilor autobiografice și diaristice. Philippe Lejeune definește autobiografia prin caracterul retrospectiv al narațiunii propriei existențe și prin identitatea dintre autor, narator și personajul principal (Lejeune 1996, 14). În formularea *pactului autobiografic*, această identitate devine un criteriu de bază în lectura autobiografică, astfel că numele autorului, cel al naratorului și cel al protagonistului trimit la aceeași persoană, stabilind un pact de lectură între autor și cititor (*ibidem*, 26). Jurnalul, cu toate că prezintă trăsături comune cu autobiografia (ambele specii presupun același pact de lectură, adică suprapunerea între autor, narator și personaj), se diferențiază de aceasta, în primul rând, prin organizarea temporală. Lejeune insistă asupra caracterului serial, datat și discontinuu al însemnărilor. Succesiunea lor respectă ordinea calendarului, iar continuitatea jurnalului se construiește din însemnări independente, produse la momente diferite (Lejeune 2009, 178-179). Prin urmare, jurnalul nu reconstruiește retrospectiv viața ca pe un parcurs încheiat, ci optează pentru o organizare treptată prin cumularea unor fragmente textuale succesive.

Specificul diaristic nu conferă însă, prin el însuși, o funcție de revoltă sau protest. Eugen Simion observă că refuzul convențiilor literare (caracteristic unei părți relevante a scrierilor diaristice) nu elimină posibilitatea literaturii; acesta contribuie, în mod paradoxal, la configurarea unei poetici proprii jurnalului (Simion 2001, 95, 100). Fragmentarismul, discontinuitatea și respectarea calendarului conturează astfel un mod de organizare textuală distinct, în care experiența cotidiană nu este integrată de la început într-o construcție retrospectivă unitară. Latura critică a jurnalului trebuie căutată, așadar, în raportul dintre forma sa (care nu este cauza acestui potențial de frondă sau de contestare) și poziția istorică, socială și culturală a autorului.

În cazul diaristicii feminine, acest raport are o istorie clară. Adela Dinu arată că marginalizarea culturală a femeilor a orientat o parte a creativității feminine spre genuri mai puțin renumite (printre care jurnalul și epistola), situate în afara spațiului literar privilegiat (Dinu 2012, 71). Autoarea revine asupra acestei idei și arată că, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, textele scrise legate de viața privată au fost frecvent conotate feminin și plasate în zona periferică a genurilor biografice, în timp ce statutul de autor și de creator de operă era asociat în mod predominant masculinului (*ibidem*, 76). Jurnalul feminin nu este relevant din punct de vedere critic strict datorită „esenței" subversive a literaturii feminine, ci relevanța sa derivă din posibilitatea de a pune în lumină experiențe și perspective subiective,

pe care ierarhiile literare le-au tratat drept secundare. O asemenea relație dintre scrierile autobiografice și diaristice și canon este susținută și de evoluția studiilor autobiografice. Sidonie Smith și Julia Watson arată că primele configurații canonice ale autobiografiei au fost construite în jurul unui număr restrâns de texte consacrate și de vieți considerate reprezentative, în majoritate masculine, iar extinderea ulterioară a domeniului s-a realizat și prin recuperarea și reevaluarea formelor de *life writing* anterior neglijate sau marginalizate (Smith și Watson 2010, 198-199). Din acest punct de vedere, includerea diaristicii feminine în cercetarea literară poate presupune reconsiderarea criteriilor prin care autoreprezentarea (în scris) devine relevantă cultural și literar. Astfel, posibila funcție de protest pe care o are jurnalul va fi înțeleasă prin modul în care experiența exilului și subiectivitatea feminină sunt aduse din registrul privat în sfera reflecției literare și culturale.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Teofana Șimonca-Oprița,
Femeia, exilul și reabilitarea canonică)



2. Discursul libertății

Literatura produsă în exil a favorizat reconfigurarea a ceea ce desemna canonul ca priorități estetice și tematice, în același timp înlesnind recunoașterea vocii feminine ca agent viu al schimbării culturale (Iovănel 2018, 227, respectiv Mironescu D. 2018, 290). În cadrul acestui capitol, voi utiliza sintagma „discurs al libertății” pentru a desemna modalitățile diferite prin care exilul oferă Monicăi Lovinescu și Sandei Stolojan un prilej de reflecție și intervenție în raport cu România comunistă. Termenul nu presupune că literatura exilului constituie un bloc omogen și nici că experiența exilului garantează prin ea însăși valoarea estetică a textului. El funcționează aici ca instrument pentru analiza raportului dintre libertatea de expresie, memorie și responsabilitate intelectuală. În cazul Monicăi Lovinescu, această dimensiune este legată în primul rând de critica literară și de activitatea la Radio Europa Liberă. În cazul Sandei Stolojan, această perspectivă este legată de jurnalul experienței exilate și de implicarea culturală și civică.

2.1 Monica Lovinescu: Vocea referențială a anti-canonului

Contribuția Monicăi Lovinescu la reconfigurarea canonului literar românesc este foarte bine ilustrată în *Jurnal esențial*, loc în care este accentuat discursul libertății, cel al rezistenței și unde ne este expusă realitatea sistemului opresiv comunist. Monica Lovinescu a fost un personaj influent al vremii sale, devenind cunoscută și recunoscută pentru poziția ei anticomunistă fermă și totală, pe care a manifestat-o mai ales prin activitatea sa la radio, devenind „o voce combatantă, ancorată în actualitate și în politic” (Tudurachi 2018, 25). În *Jurnal esențial*, relatările personale se suprapun mereu cu episoade în care sunt rememorate faptele politice și culturale, aspect ce dovedește în mod concret preocuparea permanentă a autoarei de a îmbina perspectiva subiectivă (autoreflexivă) cu explicarea și contextualizarea exilului și a dictaturii. Prin textul diaristic, aceasta propune, pe cât posibil, o etică a asumării responsabilității intelectualului (responsabilitate care e manifestată printr-o datorie față de exprimarea adevărului, prin datoria de a oferi susținere morală celor persecutați, mai ales din poziția de „voce” a postului Radio Europa Liberă). În „Cuvânt înainte”, Monica Lovinescu explică revenirea la jurnal în 1981 prin nevoia de a conserva o cantitate de notații pe care foile de agendă și propria memorie nu o mai puteau cuprinde. Autoarea afirmă că, în cazul propriului jurnal, „pactul autobiografic” se anulează în măsura în care paginile sunt scrise „despre și pentru alții”, iar însemnările referitoare la exil par utile „cercetătorului de mâine” (Lovinescu

2010, 15), fapt semnificativ pentru statutul pe care îl atribuie textului. Jurnalul este astfel conceput și ca instrument de conservare și perpetuare a unei memorii a exilului. Textul său este relevant (și) datorită tensiunii neîncetate dintre libertatea intrinsecă, personală și amenințările culturale și istorice pe care le prezintă exilul, arătând și că în afirmarea adevărului este nevoie de mult curaj, de care Lovinescu, „cea mai importantă «voce» feminină a exilului românesc după al doilea Război Mondial" (Orian 2024, 215-216), dă dovadă.

În cazul său, reconsiderarea canonului presupune refuzul de a-l separa complet de contextul etic și politic al epocii, și nu eliminarea principiului estetic. Din perspectiva studiilor axate pe autoare, contextul legat de regimul comunist făcea insuficient un sistem de validare exclusiv estetic, motiv pentru care evaluarea literară trebuia să includă și considerente etice referitoare la conduita scriitorului în relație cu presiunile ideologice (Fotache Dubălaru 2021, 5). Monica Lovinescu a readus în atenție autoare uitate sau marginalizate și a acordat spațiu critic unor scriitoare care au beneficiat la acea vreme de mai puțină atenție critică decât colegii lor bărbați (*ibidem*, 4-5). Astfel, Monica Lovinescu propune o alternativă care presupune o reconfigurare și o reformulare a criteriilor de apreciere, în care valoarea estetică nu este înlocuită cu cea etică, ci este pusă în relație cu responsabilitatea intelectuală și cu raportarea scriitorului la presiunea ideologică.

2.2. Sanda Stolojan: Continuitate și discontinuitate

Asemenea Monicăi Lovinescu, Sanda Stolojan este un exemplu al exilului exterior, dar autoarea merge mai departe, relevând dificultățile ce țin de adaptarea la un spațiu nou și necunoscut, iar pe de altă parte, dăruirea scriitorului în procesul de apărare a unei identități. În *Nori peste balcoane*, exilul este reprezentat ca fiind mai mult decât o îndepărtare din punct de vedere geografic; este o stare identitară intermediară, în care continuitatea cu sine coexistă cu transformarea produsă de desprinderea de spațiul de origine. Într-o însemnare din noiembrie, Sanda Stolojan recurge la imaginea unei „alchimii a Exilului" și descrie starea de „exil pur" ca pe o situare „în afară, mereu în prag" (Stolojan 1996, 74).

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Teofana Șimonca-Oprița,
Femeia, exilul și reabilitarea canonică)



Metafora pragului este semnificativă pentru modul în care jurnalul configurează identitatea exilatului. El nu aparține în mod exclusiv nici spațiului abandonat, nici celui de adopție, ci se situează între ele, supus unei transformări care nu presupune anularea identității anterioare. Exilul dobândește astfel o dimensiune existențială, dar rămâne legat de experiența concretă a deplasării și a rupturii.

Această dimensiune individuală este pusă constant în relație cu o experiență colectivă. Într-o însemnare din 20 februarie, Stolojan observă că exilații împărtășesc, dincolo de diferențele dintre ei, apartenența la o experiență comună, a cărei origine se află într-o ruptură; integrarea în noua societate nu anulează automat această condiție (*ibidem*, 128). Jurnalul evită astfel reprezentarea exilului ca stare fixă și îl prezintă mai curând ca pe un proces de repoziționare identitară, desfășurat între memorie, adaptare și păstrarea legăturii cu România.

De asemenea, dimensiunea politică a acestei experiențe apare direct în însemnările diaristice. Relatând o întâlnire cu poliția franceză, Sanda Stolojan își enumeră activitățile care ar fi putut determina amenințările pe care le-a primit: emisiuni la Radio Europa Liberă, articole și contacte cu Liga pentru Drepturile Omului și cu Paul Goma (*ibidem,* 125). Exilul nu echivalează, prin urmare, cu retragerea din spațiul public românesc. Acesta poate deveni poziția din care participarea culturală și opoziția față de regim continuă în alte condiții. În acest punct, funcția diaristică și funcția memorială se intersectează, deoarece jurnalul înregistrează atât efectele personale ale rupturii, cât și formele concrete prin care autoarea rămâne implicată în

problemele societății din care a fost îndepărtată. Textele publicate de Stolojan în reviste occidentale și activitatea de traducere sunt doar o parte dintr-un portofoliu dens care a documentat efortul de a rămâne acasă în interior, iar opera sa diaristică constituie o trecere prin timpul care „nu a mai avut răbdare" (Negură 2024, 457).

2.3. Forme ale contestării

Formele de contestare care apar la Monica Lovinescu și Sanda Stolojan nu sunt identice și trebuie diferențiate. În cazul Monicăi Lovinescu, opoziția capătă o dimensiune explicit publică și critică, datorită activității desfășurate la Radio Europa Liberă și raportării constante la producția literară din România. Ioana Macrea-Toma arată că discursul său se situează la intersecția dintre literatură și politică și că, în condițiile în care autonomia literaturii era amenințată de intervenția ideologică, apărarea valorii estetice ajunge să fie asociată unei forme de implicare politică și etică (Macrea-Toma 2008, 81).

Un exemplu semnificativ este susținerea acordată lui Paul Goma. În contextul excluderii acestuia din Uniunea Scriitorilor și al contestării valorii prozei sale în mediul literar oficial, Lovinescu asociază dimensiunea morală a protestului său cu o reevaluare a valorii literare, contestând astfel judecățile produse de instituțiile culturale ale regimului (Macrea-Toma 2008, 70). În acest caz, critica literară și intervenția civică nu funcționează separat: judecata estetică este confruntată cu problema libertății intelectuale și cu poziționarea scriitorului față de constrângerea politică. Prin demersul său critic desfășurat „la cald, în timp real" (Orian 2024, 225), Lovinescu se afirmă ca „cel mai important istoric literar din exil" (Cordoș *apud* Orian 2024, 231).

În cazul Sandei Stolojan, contestația este mai puțin legată de exercitarea sistematică a autorității critice și mai mult de participarea culturală și civică documentată prin jurnal. În *Nori peste balcoane*, autoarea își consemnează emisiunile la Radio Europa Liberă, articolele și contactele cu Liga pentru Drepturile Omului și cu Paul Goma, activități pe care le menționează inclusiv atunci când încearcă să explice amenințările primite (Stolojan 1996, 125). Jurnalul devine astfel și document al implicării în opoziția față de regim, fără ca această funcție să anuleze dimensiunea personală, cotidiană și autoreflexivă a textului.

Cele două autoare au în comun poziția din care pot vorbi despre România comunistă și despre literatura produsă în interiorul regimului. Exilul nu garantează valoarea estetică a unui text și nici nu îl face automat subversiv. În cazul lor, însă, distanța față de instituțiile culturale oficiale permite circulația unor păreri și a unor forme de memorie care nu depind de validarea regimului.

3. Forme ale exilului interior

În cadrul acestei lucrări, voi utiliza sintagma „exil interior" ca o categorie interpretativă, nu ca o desemnare biografică a Gabrielei Adameșteanu și nici ca un echivalent al exilului exterior trăit de Monica Lovinescu sau Sanda Stolojan. Rodica Grigore semnalează folosirea termenului *insilio* pentru desemnarea unei forme de exil interior, însă discuția sa privește cazul specific al lui Ovidiu din romanul lui Vintilă Horia și asociază această experiență cu transformarea protagonistului și cu redescoperirea vocației artistice (Grigore 2023, 42). Conceptul nu poate fi transferat ca atare asupra unui context literar diferit, dar oferă un precedent pentru înțelegerea exilului dincolo de simpla deplasare într-un alt spațiu geografic.

În lectura romanului *Dimineață pierdută*, exilul interior va desemna, într-un sens mai restrâns, formele de înstrăinare și dislocare produse în interiorul unui spațiu care rămâne fizic același, dar ale cărui repere sociale, familiale și istorice s-au modificat radical. Personajele nu părăsesc neapărat România, însă raportarea lor la trecut este marcată de dispariția unor lumi sociale, de schimbarea regimurilor politice, de detenție, de destrămarea familiilor. Deoarece trecutul este transformat într-o realitate doar parțial accesibilă personajelor romanului, „exilul interior" va fi folosit pentru a descrie această experiență a înstrăinării față de propria lume și propriul trecut, nu pentru a atribui automat romanului o funcție disidentă.

3.1. Gabriela Adameșteanu: Femininul și memoria cotidianului

În *Dimineață pierdută*, memoria se activează prin detalii cotidiene, obiecte, conversații și asocieri succesive, nu ca o reconstituire ordonată și totală a trecutului. Încă de la începutul romanului, perspectiva Vicăi Delcă trece cu ușurință de la prezentul imediat la episoade ale propriei biografii: prăvălia din Strada Coriolan, familia, munca, pierderile și schimbările produse de trecerea timpului sunt recuperate fragmentar, în interiorul unui discurs care reproduce ritmul și oralitatea memoriei personajului (Adameșteanu 1997, 5-11). Cotidianul devine unul dintre mijloacele prin care trecutul personal și transformările sociale sunt păstrate în text.

Relația dintre memoria individuală și istoria colectivă devine mai evidentă în conversația dintre Vica și Ivona. Amintirile lor trec de la întâmplări familiale la cedarea Ardealului, război, schimbarea regimului politic, arestări și plecări din țară, fără ca aceste niveluri să fie separate riguros. Ivona își exprimă uneori nesiguranța asupra exactității propriilor amintiri, iar rememorarea unui eveniment istoric este corectată, completată sau contrazisă de memoria Vicăi (*ibidem,* 319-322). Această suprapunere a perspectivelor împiedică transformarea trecutului într-o versiune unică și stabilă. Istoria ajunge la cititor filtrată prin diferențe de clasă, educație și sensibilitate individuală.

Semnificativă este și relația dintre memorie și absență. În aceeași succesiune de rememorări, plecarea unor personaje în străinătate, imposibilitatea de a afla cu certitudine ce li s-a întâmplat și dispariția unor documente sau memorii lasă goluri care nu mai pot fi recuperate decât prin ipoteze și relatări indirecte (*ibidem,* 322-324). Romanul nu oferă o arhivă completă a istoriei, ci pune în scenă tocmai fragilitatea procesului de recuperare a acesteia. În această perspectivă poate fi înțeles și rolul vocilor feminine. Vica, Ivona și celelalte personaje conservă, prin conversație și rememorare, urmele unei lumi afectate succesiv de războaie, schimbări politice și ideologice, familii separate și emigrare.

3.2. Memoria individuală și pluralizarea trecutului

Dimineață pierdută nu este un text memorialistic în sens autobiografic, însă memoria reprezintă unul dintre principalele sale mecanisme de construcție narativă. Trecutul rezultă din intersectarea unor forme diferite de rememorare. Dialogurile dintre personaje, monologul interior, fotografiile și chiar inserția unui jurnal produc versiuni parțiale ale trecutului, dependente de poziția celui care își amintește. În această construcție, memoria evidențiază tocmai caracterul incomplet și perspectival al recuperării trecutului.

Această problemă este formulată explicit în secvența intitulată „Jurnalul profesorului Mironescu". Însemnările din august 1916 înregistrează simultan viața de familie, atmosfera Bucureștiului în vreme de război și reacțiile individuale în fața unui eveniment colectiv. Profesorul Mironescu își recitește propriile note și constată că între experiența trăită și capacitatea scrisului de a o conserva este o distanță mare, recunoscând că „esențialul îmi scapă". În același timp, noțiuni abstracte precum destinul colectiv sau soarta dobândesc pentru el un sens diferit odată ce sunt trăite direct (Adameșteanu 1997, 223-225). Episodul introduce în interiorul romanului reflecția asupra limitelor mărturiei (experiența istorică este consemnată din interiorul evenimentului și este dependentă de percepția celui care scrie).

Aceeași instabilitate a memoriei reapare, într-o altă formă, în conversațiile dintre Ivona și Vica. Când încearcă să fixeze un eveniment din trecut, Ivona ajunge să se îndoiască dacă o zi de doliu național a existat efectiv sau dacă numai memoria ei a păstrat-o astfel, în vreme ce Vica recuperează alte repere istorice prin experiențe proprii (*ibidem,* 321). Cele două personaje nu oferă versiuni perfect coincidente ale trecutului. Diferențele dintre ele arată că memoria colectivă se bazează pe rememorări individuale care se completează și uneori se contrazic.

Fragilitatea recuperării istorice este accentuată și prin ceea ce nu mai poate fi reconstituit. În relatarea Ivonei despre un personaj plecat în Occident, dispariția actelor și a unor memorii despre care se știa că au existat la un

moment dat face imposibilă verificarea unei părți a trecutului. Ceea ce rămâne sunt informații indirecte și presupuneri (*ibidem*, 323-324). Astfel, romanul pune în egalitate memoria și lacunele ei.

Vocile feminine sunt importante aici prin rolul pe care îl au în economia romanului. Simplul fapt că textul este scris de o femeie nu este suficient pentru această interpretare. Vica, Ivona și celelalte personaje feminine conservă și transmit fragmente ale trecutului prin conversație, memorie familială și relatarea experiențelor cotidiene. Istoria politică pătrunde astfel în roman prin efectele sale asupra existenței individuale: războiul, schimbarea regimurilor politice și ideologice, detenția, emigrarea și separarea familiilor sunt toate recuperate din interiorul vieții de zi cu zi. Pentru problematica acestei lucrări, *Dimineață pierdută* este relevant tocmai prin faptul că acordă acestor perspective particulare o funcție esențială în constituirea memoriei istorice, fără a le transforma într-o versiune unică a trecutului.

4. Concluzii

Analiza celor trei cazuri selectate pentru acest studiu ilustrează modalități diferite prin care genul, exilul și memoria se intersectează în literatura română postbelică. Monica Lovinescu transformă poziția exterioară față de România comunistă într-un spațiu al intervenției critice și al evaluării etice a comportamentului intelectual. În jurnalul Sandei Stolojan, experiența exilului este surprinsă simultan în dimensiunea sa identitară, cotidiană și politică. În *Dimineață pierdută*, Gabriela Adameștieanu construiește trecutul prin confruntarea unor memorii fragmentare, individuale și uneori contradictorii. Cele trei forme de discurs nu trebuie reduse la o singură formulă a „rezistenței feminine", deoarece relația lor cu istoria și cu instituțiile literare este diferită.

Pentru problematica referitoare la canon, aceste texte își demonstrează relevanța prin întrebările pe care le ridică. Cine are autoritatea de a evalua literatura? Ce raport există între valoarea estetică și responsabilitatea intelectuală? Ce experiențe ajung să fie considerate relevante și prin ce mecanisme intră în raport memoria individuală cu cea colectivă? Privite în ansamblu, aceste trei texte demonstrează și faptul că un canon nu rămâne neschimbat. Practicile de lectură, criteriile critice și condițiile de receptare se modifică în timp.

Comparația dintre Monica Lovinescu, Sanda Stolojan și Gabriela Adameștieanu arată că marginalitatea nu produce în mod necesar o estetică unitară, dar poate genera poziții diferite din care atât literatura, cât și autoritatea culturală sunt interogate. Tocmai această diferență dintre discursul critic al exilului, jurnalul experienței în exil și ficțiunea memoriei face posibilă discutarea celor trei autoare împreună, fără a șterge particularitățile fiecăreia.

BIBLIOGRAFIE:

Adameștieanu, Gabriela. 1997. *Dimineață pierdută*. Ediția a III-a. Text definitiv. Prefață de Monica Lovinescu. București: Editura 100+1 Gramar.

Cîrdei, Petruța. 2012. *Femeia comunistă între realitate, doctrină și propagand*ă. În "Annals of the University of Bucharest. Political Science Series", vol. 14, nr. 2, 75-86.

Dinu, Adela. 2012. *Diaristica feminină românească*. Cluj-Napoca: Eikon.

Fotache Dubălaru, Oana. 2021. *Towards an Ethical Canon of Postwar Romanian Literature: Monica Lovinescu on Women Writers*. În "Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе", nr. 11. Disponibil online la https://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/knjiz/2021-11-11/knjiz-2021-11-11-4.pdf, accesat la data de 23.11.2025.

Grigore, Rodica. 2023. *Vintilă Horia. Exil și călătorii*. În „Transilvania", nr. 1, 38-49. Disponibil online la https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2023/02/RT1-2023-Grigore-.pdf, accesat la data de 23.11.2025.

Iovănel, Mihai. 2018. *Temporal Webs of World Literature: Rebranding Games and Global Relevance after the Second World War – Mircea Eliade, E. M. Cioran, Eugène Ionesco*. În Martin, M., Moraru, C. & Terian, A. (Eds.). *Romanian literature as World Literature*, 217-233. New York/London: Bloomsbury Academic.

Lejeune, Philippe. 1996. *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Éditions du Seuil.

Lejeune, Philippe. 2009. *On Diary*. Edited by Jeremy D. Popkin and Julie Rak. Translated by Katherine Durnin. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Lovinescu, Monica. 2010. *Jurnal esențial*. Ediție de Cristina Cioabă. Prefață de Ioana Pârvulescu. București: Humanitas.

Macrea-Toma, Ioana. 2008. *Radio Free Europe in Paris: the Paradoxes of an Ethereal Opposition*. Teză de Masterat. Budapesta: Central European University. Disponibilă online la https://www.etd.ceu.edu/2008/macrea-toma_ioana.pdf, accesat la data de 23.11.2025.

Mironescu, Andreea. 2022. *Generations, Contemporaneity, and Intersectionality in Literary History*. În „Studia Universitatis Babeș-Bolyai – Philologia", vol. 67, nr. 3, 107-120. Disponibil online la https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1064783, accesat la data de 23.11.2025.

Mironescu, Doris. 2018. "How Does Exile Make Space? Contemporary Romanian Émigré Literature and the Worldedness of Place: Herta Müller, Andrei Codrescu, Norman Manea". În Martin, M., Moraru, C., & Terian, A. (Eds.). *Romanian Literature as World Literature*, 289-308. Bloomsbury Academic.

Negură, Luiza. 2024. „Stolojan, Sanda". În Ilie, Emanuela (coordonator). *Un dicționar al exilului feminine românesc. Autoare emblematice, volume reprezentative*, 453-473. București: Eikon.

Olaru, Florina-Georgiana. 2020. *Gabriela Adameșteanu. Studiu monografic*. Teză de doctorat: Rezumat. Târgu Mureș: Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie „George Emil Palade". Disponibilă online la https://www.umfst.ro/fileadmin/doctorate/sustineri_pub/2020/Olaru_Florina_Georgiana/2.rezumat_RO..pdf, accesat la data de 23.11.2025.

Orian, Georgeta. 2024. „Lovinescu, Monica". În Ilie, Emanuela (coordonator). *Un dicționar al exilului feminin românesc. Autoare emblematice, volume reprezentative*, 189-248. București: Eikon.

Petrescu, Cristina. 2014. *A Genderless Protest: Women Confronting Romanian Communism*. În "Annals of the University of Bucharest. Political Science Series", vol. 16, nr. 2, 79-101.

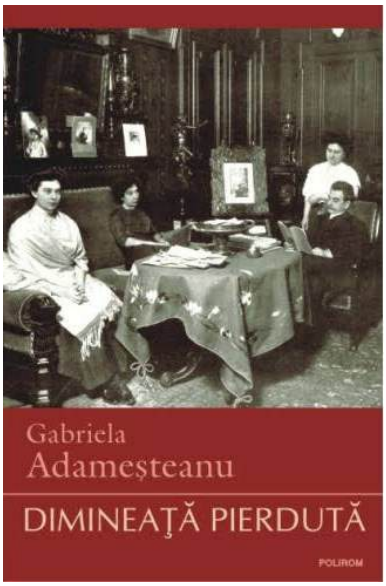
Simion, Eugen. 2001. *Ficțiunea jurnalului intim. I. Există o poetică a jurnalului?* București: Univers Enciclopedic.

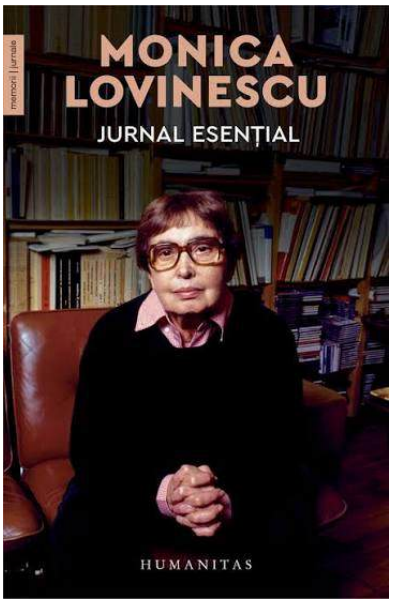
Smith, Sidonie, Watson, Julia. 2010. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives.* Ediția a II-a. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Stolojan, Sanda. 1996. *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian*. Traducere din franceză de Micaela Slăvescu. Revizuită de Sanda Stolojan. București: Humanitas.

Tudurachi, Ligia. 2018. *Monica Lovinescu, copil al cenaclului «Sburătorul» (II).* În „Transilvania", nr. 11-12, 24-32.

Vaidoș (Stoica), Briena. 2013. *Contribuția prozei feminine la consolidarea canonului modernist postbelic*. Teză de doctorat: Rezumat. Sibiu: Universitatea „Lucian Blaga", Facultatea de Litere și Arte. Disponibilă la https://doctorate.ulbsibiu.ro/wp-content/uploads/Rezumatvariantafinala-stoica-1.pdf, accesat la data de 23.11.2025







literacum

Forțe centrifuge și centripete în canonizarea literară lui Mihail Sebastian

Ilinca PĂIUȘAN

1. Introducere

Statutul canonic al unui scriitor suferă multe schimbări de-a lungul timpului, fiind influențat de schimbările de paradigmă culturală, presiunile politice și reevaluările critice ale fiecărei generații, care implică, bineînțeles atât o redefinire, prin *extindere* (v. Martin 2005), a conceptului de canon, cât și validarea ideii conform căreia acesta „este o sinteză *trans-literară*, *un construct socio-cultural*" (*ibidem*, 319). Un exemplu edificator pentru această dinamică este Mihail Sebastian (1907-1945), scriitor și publicist român cu origini evreiești (numele său real fiind Iosif M. Hechter) și o poziție aparte în literatura română, conferită de *rezistența* sa la criteriile valorice care determină canonicitatea unui scriitor într-un anumit moment istoric. Astfel, în procesul constantelor reevaluări prin grile (extra)literare, Sebastian se comportă precum un corp acționat de *forțele centrifuge și centripete ale canonizării*.

Lucrarea de față își propune urmărirea evoluției statutului canonic al lui Mihail Sebastian, examinând traseul receptării sale critice de la contemporani (perioada interbelică) până la exegeza actuală, cu scopul de a pune în lumină efectele acțiunii acestor *forțe*, care restabilesc continuu poziția lui Sebastian în canonul românesc, atât în cel literar, cât și în cel cultural, fără să producă însă decanonizarea.

Canonul literar reprezintă un corpus de texte și de autori care sunt validați atât din punct de vedere estetic, cât și din punct de vedere critic, în timp ce canonul cultural este un concept mai larg, care include toate formele de expresie artistică, cum ar fi muzica, artele plastice și arhitectura. Aceste două concepte se suprapun atunci când marile opere literare devin reprezentative pentru o națiune, fiind validate nu doar de critica literară, ci și de memoria colectivă a unui popor.

Analiza acestei evoluții ne va permite să urmărim cum Sebastian a depășit și a redefinit limitele impuse de canonul literar.

2. Receptarea publicistului, dramaturgului și romancierului Mihail Sebastian

2.1. Perioada interbelică

Nu putem avea în vedere receptarea critică a lui Sebastian de către contemporani, fără a discuta contextul istoric tumultuos în care aceasta avea loc și care a avut, desigur, o influență directă asupra percepției exegeților și a publicului față de scrierile sale.

România lui Sebastian era una profund afectată de traumele provocate de Marele Război, prin care discursul public justifica instabilitatea unui climat, după cum observă Mihai Iovănel, dominat de crize succesive:

> „În România interbelică era un clișeu să se pună pe seama Primului Război Mondial – și a tulburării morale pe care măcelul «lumii civilizate» o provocase – crizele care nu au încetat să se succeadă: amenințarea Revoluției bolșevice la sfârșitul deceniului al doilea și începutul deceniului al treilea; tulburările antisemite studențești din prima parte a anilor '20; criza spirituală a tineretului din deceniul al treilea, cristalizată fie la dreapta huliganică, fie în dreptul avangardelor stângiste, și ele huliganice; depresiunea economică provocată de crahul din 1929, ce va fi străbătută de greve soldate cu morți și mari procese; șomajul intelectual de la începutul anilor '30; ascensiunea și impunerea mișcărilor de dreapta de-a lungul deceniului al patrulea." (Iovănel 2012, 47)

Pe acest fundal de labilitate politică accentuată s-au popularizat unele mișcări politice extremiste, precum Mișcarea Legionară, care a luat ființă, sub denumirea inițială Legiunea Arhanghelului Mihail, la 24 iunie 1927, anul în care Sebastian își începe activitatea la „Cuvântul", după ce îl cunoscuse pe mentorul său Nae Ionescu și debutase ca publicist cu doar un an în urmă. Ulterior, Sebastian va deveni

victimă a propriilor sale decizii, iar după o perioadă în care, face „în mod obsecvios jocul gardist al lui Nae Ionescu” (Petreu 2010, 126), se va trezi „izolat” de contemporanii săi, care aderă rând pe rând la ideile acestei mișcări politice profund violente și antisemite.

Efectele se întrevăd și asupra literaturii lui Sebastian, care este abandonată într-un con de umbră, cu toate că perioada articolelor cu iz politic de la „Cuvântul” coincisese și cu o intensă activitate literară, atât în spațiul publicisticii literare, cât și în cel al autoratului, fiind ecartul în care îi apar volumele *Fragmente dintr-un caiet găsit* și *Femei* și scrie la *Orașul cu salcâmi*.

Astfel, alături de alți scriitori precum Camil Petrescu, Mihail Sebastian a încercat stabilirea unei tradiții a romanului modern românesc, însă, spre deosebire de bunul său prieten, acesta nu își construiește textele pe baza unei teorii programatice dezvoltate explicit, în ciuda faptului că demonstrase ambiții teoretice mari în *Considerații asupra romanului modern* (v. DGLR, 214).

În consecință, în comparație cu Eugen Lovinescu, care avea un sistem bazat pe criterii estetice, Mihail Sebastian are o perspectivă subiectivă, cronicile sale având „o bătaie de regulă scurtă și nu compun o narațiune critică mai amplă sau un program prin care să-și depășească contingența” (*ibidem*, 216). Astfel, Sebastian privește textul ca pe o experiență interioară, concentrându-se în special pe operele deja consacrate sau pe cele din literatura străină, unde perspectiva sa nu poate fi influențată de evenimentele din spațiul autohton. Această abordare impresionistă în activitatea cronicar literar e observată de mediul literar contemporan și generează reacții din partea figurilor critice importante ale vremii. E. Lovinescu, deși îi recunoaște valoarea intelectuală, apreciindu-i, în 1937, „eleganța stilistică naturală” și „spiritul dialectic vioi și fin”, ce îl recomandă drept „îndrumător al gustului public”, îi reproșează o anumită „lipsă [de]... obiectivitate” ce ar diminua valoarea criticii sale (Lovinescu 1937, 66).

Lipsa de caracter sistematic și subiectivitatea sunt sancționate, însă într-o manieră reducționistă, marcată de prejudecăți etnice, și de G. Călinescu: „Mihail Sebastian a făcut și cronici literare. Estetica

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Ilinca Păiușan, *Forțe centrifuge și centripete în canonizarea literară lui Mihail Sebastian*)



sa nu e decît aceea tipică la criticii evrei și anume: iubirea. Criticul este sau prea generic amical sau incredul și ceremonios.” (Călinescu 1982, 964).

Prin urmare, dincolo de perspectivele rezervele de ordin estetic și metodologic ale criticii, momentul de maximă tensiune din evoluția statutului canonic al lui Sebastian în perioada interbelică îl reprezintă momentul apariției romanului *De două mii de ani*, când receptarea sa se mută evident înspre sfera etică.

Volumul a generat o aprinsă polemică între autor și mentorul său, Nae Ionescu, a cărui prefață virulentă a declanșat un scandal politic și cultural în România interbelică și a contribuit la radicalizarea discursului împotriva minorității evreiești, prin numeroase observații antisemite. Chiar dacă romanul reprezintă o căutare a propriei identități pentru narator, ajungând la o dimensiune proprie a eului, „un evreu, un român și un dunărean” (Petreu 2010, 150), asocierea lui Sebastian cu Nae Ionescu, ideolog al Mișcării Legionare, l-a afectat din mai multe puncte de vedere, această polemică a marcat ruptura ireparabilă a relației dintre mentor și discipol.

Ecourile critice ale romanului reflectă schimbarea registrului critic, având parte, așadar, de o receptare mixtă. G. Călinescu susținea:

> „Caracteristic și substanțial este romanul *De două mii de ani*, foarte puțin roman în fond și, în partea în care romanțează, incolor. De fapt el e o prezentare a tezei evreiești, un eseu polemic. […] Doritor de a înțelege «clar și distinct» totul, de a trăi toate atitudinile, chiar și pe cele opuse interesului ființei sale, eroul evreu suferă intens, dar caută a se cunoaște și a cunoaște cu răceală. Această poziție dă interes artistic cărții.” (Călinescu 1982, 963).

Criticul sugerează astfel că particularitatea romanului nu decurge din formula sa narativă, ci mai degrabă din felul în care a fost construit personajul: un tânăr intelectual care este afectat de valul persecuțiilor împotriva evreilor, care, prin reflexivitatea sa dă densitate estetică textului.

Finalul epocii îl găsește pe Sebastian, la nivel oficial, complet îndepărtat din viața literară: „În 1940 este dat afară, ca evreu, de la « Revista Fundațiilor Regale» și, în baza excluderilor rasiale, semnătura sa nu va mai putea fi găsită în nici o publicație" (DGLR, 214), marcând un punct culminant în dinamica *forțelor* vehiculate în canonizarea sa, care rămâne în suspensie. *Forțele centripete* ce influențau validarea lui Sebastian (și) în spațiul literar sunt întrerupte brusc de *forțele centrifuge* dinspre spațiul ideologic, care îl împing pe Sebastian dintr-o poziție centrală în spațiul cultural al perioadei, ca membru generaționist și ucenic naeionescian, într-una periferică, influențată de ascensiunea extremei drepte și antisemitismul sistemic, care îl transformă într-o figură contestată.

2.2. Perioada regimului comunist

După moartea sa prematură și total neașteptată, Mihail Sebastian a fost reevaluat în perioada regimului comunist, fapt influențat și de apropierea autorului de noul regim din ultima etapă a vieții. Receptarea sa din această perioadă este supusă însă unei treceri prin filtrul ideologic al perioadei. Astfel, constrânsă de regimul politic, i-a evaluat opera lui Sebastian „cât se poate de concis, [...] fără a atinge punctele nevralgice discutate astăzi cu pasiune, fără a intra în conexiunile politice ținute în umbra de cenzură." (Simuț 2012). Prin urmare, accentul a fost pus pe dramaturgie și pe romanele incipiente, în timp ce publicistica politică și romanul *De două mii de ani* au fost aproape total ignorate pentru ideologia lor, una problematică pentru regimul comunist.

Totuși, romanul *De două mii de ani* este comentat de critica vremii, odată cu liberalizarea relativă din anii '60, când receptarea este una ambivalentă.

Ovid S. Crohmălniceanu consideră romanul un jurnal „patetic al unei conștiințe pe care o apasă condiția iudaismului…". (Crohmălniceanu 1967, 532). Prin urmare, la fel ca G. Călinescu, în opinia lui Crohmălniceanu, romanul nu este o operă care are valoare pur estetică, aceasta fiind eclipsată de experiența autorului de a fi evreu într-o societate intolerantă. Pe de altă parte, pentru Cornelia Ștefănescu, *De două mii de ani* reprezintă „etapa cea mai evoluată a prozei analitice a lui Mihail Sebastian, fiind totodată cartea care-i reflectă cel mai pregnant portretul moral" (Ștefănescu 1968, 78).

Două decenii mai târziu, pentru Dorina Grăsoiu, într-o monografie dedicată autorului, care însă nu atinge „punctele nevralgice discutate astăzi cu pasiune" sau „conexiunile politice ținute în umbra de cenzură" (Simuț 2012), romanul este unul reprezentativ pentru literatura autenticității: „*De două mii de ani* ar fi meritat să fie cotat, în epocă, dacă nu drept culme a scrisului sebastian, oricum ca unul dintre documentele reprezentative ale literaturii autenticității" (Grăsoiu 1986, 174).

Astfel, în timpul regimului comunist, opera lui Sebastian pare să-și recapete legitimitatea estetică, însă printr-o ignorare deliberată a componentei ideologice și culturale ale operelor sale. Acest aspect nu se remarcă doar la nivelul receptării prozei, ci și al dramaturgiei, aceasta din urmă devenind cel mai important vector de canonizare în perioada comunistă.

Semnată sub pseudonim (Victor Mincu) din cauza contextului socio-politic din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, prelungire a celui din interbelic, *Steaua fără nume* este recuperată, alături de alte texte dramatice ale lui Sebastian, în perioada comunistă. Critica a analizat eroii săi ca fiind profund resemnați: „Într-un fel, eroii lui Sebastian sînt «supraviețuitorii» plăsmuirilor lui Camil Petrescu: și ei au văzut «jocul ielelor» (o «stea fără nume», un Alexandru Macedon), dar din resemnare și dintr-o funciară neîncredere în forțele proprii, n-au avut curajul să se bată, să lupte, să riște pentru fericirea lor, fiind condamnați…" (*ibidem*, 120).

Regimul comunist marchează, deci, o canonizare parțială a lui Sebastian, creând o falie între cele două tipuri de canon pe care le avem în vedere, prin eliminarea din spațiul public a dimensiunilor operei care contraveneau dogmei

oficiale. Lui Sebastian i s-a conferit astfel o canonicitate preponderent estetică, dar obținută cu prețul unei cosmetizări a componentei (extra)literare care nu a făcut decât să-i relativizeze poziția și în acest.

2.3. Perioada postdecembristă

Perioada comunistă a demonstrat că, în cazul lui Sebastian, perspectiva estetică nu este suficientă în a-i menține statutul canonic, resimțindu-se astfel mutația care urma să aibă loc inclusiv în ceea ce privește criteriile de evaluare. Astfel, perioada post-decembristă este cea care îl face pe Sebastian „un autor canonic într-un canon care nu mai este cel estetic" (Iovănel 2012, 5) și „principalul autor care a devenit canonic pe stil nou, cu o importantă componentă etică" (*ibidem*). Observațiile lui Mihai Iovănel, evidențiază rolul esențial pe care îl joacă dimensiunea socio-istorică și etică în evaluarea și înțelegerea profundă a contribuției scriitorului la dezvoltarea literaturii române.

Factorul determinant pentru canonizarea lui Sebastian nu a fost, firește, dramaturgia, chiar dacă aceasta i-a adus renume în timpul vieții și „s-a[u] bucurat de mai mult succes [...] și după război." (Manolescu 2008, 871), ci *Jurnalul*, care a făcut din autorul său „un caz revelator, simptomatic, pentru o întreagă epocă, pentru toată generația '27, pentru un context politic dintre cele mai dramatice din istoria României." (Simuț 2012).

Jurnalul a exercitat, în primul rând, un puternic impact cultural, spulberând reprezentările idealizate pe care societatea românească le avea asupra peisajului intelectual interbelic: „Jurnalul a jucat rolul de a regla raportarea critică la aceștia și, în sens mai larg, a demantelat mitul perioadei interbelice ca vârstă de aur a societății românești." (Firică 2016, 86). Astfel, oferind o perspectivă autentică, uneori dureroasă, asupra relațiilor influențate de ideologii politice și, textul a obligat critica postdecembristă la integrarea unui aspect neglijat în discuțiile despre autorii interbelici: complicitatea lor, tăcută sau explicită, cu mișcările de extremă dreaptă și cu legile antisemite ale vremii.

Totodată, volumul „a bulversat cu totul receptarea critică și situația modestă de până atunci a autorului se transforma radical" (Simuț 2012). Astfel, imaginea lui Sebastian a fost reevaluată prin prisma acestei opere, care a însemnat un punct de cotitură și pentru diarismul românesc: „Jurnalul lui Sebastian este nu numai capodopera lui, dar și una dintre cele mai remarcabile scrieri de acest gen din literatura română." (Manolescu 2008, 873).

Așadar, odată cu apariția *Jurnalului*, critica literară postdecembristă a revalorificat și romanul *De două mii de ani*, punând acum accentul pe dimensiunea sa documentară, pe confesiunea dureroasă a tânărului intelectual evreu și pe contextul istoric al antisemitismului interbelic, aspecte care fuseseră aproape total ignorate în perioada comunistă. În acest sens, criticul literar Nicolae Manolescu exprimă o apreciere pozitivă cu privire la abordarea stilistică a romanului *De două mii de ani*, focalizându-se pe detașarea narativă: „Deși materialul de viață este oribil, tonul este cât se poate de firesc. Nicio lamentație, nicio emfază. Condiția evreului discriminat, persecutat, alungat ori bătut este suportată cu stoicism." (*ibidem*, 870). Totodată, Manolescu este de părere că prefața antisemită a lui Nae Ionescu este factorul pentru care romanul a devenit popular și a stârnit polemici în domeniul literaturii. Mai mult, acest roman este unul construit pe antiteze, pe parcursul citirii acestuia putând fi identificate mai multe concepte aflate în opoziție, de pildă: „individ versus colectiv" sau „iudaism versus antisemitism" (DGLR 2021, 217).

Dincolo de proza sa marcată de tensiuni identitare și de un context istoric tumultuos, Manolescu discută și o altă parte importantă a operei lui Sebastian, teatrul. Apropiind *Steaua fără nume* de comediile lui Ion Luca Caragiale, prin intermediul personajelor tipice și al replicilor memorabile, dar considerând celelalte piese, cu excepția *Jocului de-a vacanța*, ca fiind mai degrabă „neinteresante" (Manolescu 2008, 872), criticul confirmă că teatrul și, deci, esteticul/literarul, nu mai constituie pilonul central al canonicității sale.

În perioada postdecembristă, se observă, așadar, o mutație spectaculoasă în dinamica receptării lui Sebastian, determinată de valoarea etică și documentară a *Jurnalului*, care a acționat precum o puternică *forță centripetă* în sfera canonului cultural, proiectându-l direct în centrul acestuia. În mod simptomatic, această reevaluare în

interiorul canonului cultural s-a răsfrânt și asupra literaturii ficționale și, implicit, asupra poziției lui Sebastian în interiorul canonului literar, unde eticul a validat definitiv esteticul, prin ancorarea lui Sebastian într-o zonă canonică stabilă, fie ea și de rang secundar.

Receptarea lui Mihail Sebastian a fost, după cum am putut observa pe parcursul analizei, profund marcată de tensiunile legate de identitatea evreiască, un subiect care a funcționat ca principalul stereotip cultural ce i-a influențat, și adesea i-a marginalizat, opera. Această condiție, percepută prin prisma prejudecăților epocii, a creat un destin literar paradoxal și, în cele din urmă, a condus la o reierarhizare canonică postumă, bazată pe valoarea sa morală și documentară.

În cadrul contextului istoric antisemit, Mihail Sebastian a dezvoltat strategii pentru abordarea temei evreității în literatura sa. Unul dintre aceste mecanisme, analizat de Teodora Dumitru, este „neutrohtonizarea", definită ca „o soluție utilizată de tânărul Mihail Sebastian [...] pentru a insera indirect tema identității – o temă a evreității, implicit – în prozele lui considerate neinteresate de această temă" (Dumitru 2023).

De fapt, cercetările arată că toate scrierile lui Sebastian, „atât cele care aparent ignoră tema evreității, cât și cele care o abordează frontal, sunt străbătute de aceeași angoasă a trăitului și scrisului/ publicatului într-un «cerc închis»" (*ibidem*). Această senzație era intensificată de contextul politic: „atmosfera tot mai antisemită din România anilor 1930" (*ibidem*) îl forța pe scriitor să adopte strategii de comunicare indirectă a „adevărurilor" sale ca evreu-român (*ibidem*). Poziția sa era, așadar, una paradoxală, fiind descris de Eugen Simion ca un autor „căzut între două tabere ideologice rivale" (Simion 2001, 252).

3. Impactul reconfigurării canonice asupra receptării internaționale

Repoziționarea canonică a lui Sebastian, începută în România prin reevaluarea eseisticii și, mai ales, prin publicarea *Jurnalului*, a fost amplificată pe plan internațional, unde stereotipul cultural inițial a fost depășit în favoarea recunoașterii valorii universale a operei sale.

În Marea Britanie, romanul *De două mii de ani*, care în 1934 generase un scandal ideologic, a fost publicat în colecția Modern Classics de la Penguin, un gest care l-a consacrat pe Sebastian ca „un scriitor universal" (Vasiliu 2016). La 82 de ani de la publicarea sa în România, cititorii britanici au redescoperit „romanul cumplitei experiențe a unui tânăr evreu în România interbelică" (*ibidem*). Criticii internaționali au pus accentul pe calitatea estetică și pe relevanța istorică, nu pe stereotipul etnic. Scriitorul irlandez John Banville i-a lăudat „curajul lui Sebastian, ușurătatea lui și înțelepciunea" (*ibidem*), în timp ce Paul Bailey, într-o recenzie pentru „The Guardian", l-a numit „unul dintre cei mai importanți cronicari ai ascensiunii nazismului în Europa cea civilizată" (*ibidem*).

Această accedere la scena culturală globală, în care Sebastian ajunge „primul autor român publicat la Penguin" (Dumitru 2023), dovedește că, în afara contextului național antisemit, opera sa a fost apreciată pentru calitățile sale de „document istoric fascinant" și, mai ales, ca un „roman coerent și convingător" (Vasiliu 2016).

4. Concluzii

Analiza receptării critice a lui Mihail Sebastian confirmă că statutul canonic al acestuia este rezultatul unor constante *forțe centrifuge* și *centripete* din peisajul socio-cultural. În perioada interbelică, evreitatea acestuia în contextul ascensiunii extremei drepte a dus la o poziționare problematică. În canonul literar, a rămas o prezență contestată, în timp ce din canonul cultural a fost eliminat treptat, *forțele centrifuge* împingându-l de la statutul de reprezentant al generației '27 la cea de autor marginal(izat). Ulterior, perioada comunistă a dus la o canonizare artificială, refuzându-i lui Sebastian o dimensiune etică a operei. Astfel, cu toate că au existat niște *forțe centripete* care l-au readus în apropierea centrului canonului literar, din punct de vedere cultural, *forțele centrifuge* ale cenzurii l-au menținut la periferie.

Mutația decisivă are, așadar, loc în perioada postdecembristă, după apariția *Jurnalului*, un text

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Ilinca Păiușan, *Forțe centrifuge și centripete în canonizarea literară lui Mihail Sebastian*)



care a transformat cazul Sebastian dintr-o problemă estetică într-una morală și istorică. Deși inițial un gen necontestat, *Jurnalul anilor 1935–1944*, care consemnează experiența sa „cu gândul morții lângă el" (Sebastian *apud* Simion 2001, 252) a devenit o operă de conștiință. Eugen Simion afirmă că, prin acest document, Sebastian a reușit să dea „o operă exemplară, poate cea mai importantă operă a sa." (Simion 2001, 264), care a permis conturarea unui nou context în canonizarea lui Sebastian, în care eticul validează esteticul.

Astfel, reierarhizarea canonică nu a fost doar o simplă reevaluare a romanelor și pieselor de teatru, ci o promovare a lui Sebastian în postura de martor al istoriei și al moralității epocii interbelice. Stereotipul religios, care în timpul vieții i-a marginalizat opera literară, a devenit, postum, motivul canonizării sale: *Jurnalul* dezvăluie presiunea exercitată de etnie, dar mai ales mărturisește cu luciditate despre defectele umane și morale ale unei întregi generații. Sebastian rămâne nu doar un autor, ci o oglindă etică necesară pentru înțelegerea deplină a culturii române moderne.

BIBLIOGRAFIE:

Academia Română (București). 2021. *Dicționarul general al literaturii române*. Ediția a II-a revizuită adăugită și adusă la zi, Vol. 7: S-Ș. București: Editura Muzeul Literaturii Române; Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă.

Călinescu, George. 1982. *Istoria literaturii române (de la origini pînă în prezent)*. București: Minerva.

Crohmălniceanu, Ovid S. 1967. *Literatura română în cele două războaie mondiale*. Vol. I. București: Editura pentru Literatură.

Dumitru, Teodora. 2023. *Neutrohtonizarea, o soluție indirectă de abordare a evreității în literatura lui Mihail Sebastian.* În „Vatra", nr. 7-8. Disponibil online la https://revistavatra.org/2023/09/16/teodora-dumitru-neutrohtonizarea-o-solutie-de-abordare-indirecta-a-temei-evreitatii-in-literatura-lui-mihail-sebastian/, accesat la data de 10.12.2026.

Firică, Ștefan. 2016. *Imaginea/imaginile lui Mihail Sebastian azi.* În „Philologica Jassyensia" vol. 24, nr. 2, 85-93. Disponibil online la https://www.proquest.com/docview/1857273242/fulltext/D853353F6BA0469DPQ/1?accountid=196263&sourcetype=Scholarly%20Journals, accesat la data de 05.10.2026.

Grăsoiu, Dorina. 1986. *Mihail Sebastian, sau Ironia unui destin*. București: Minerva.

Iovănel, Mihai. 2012. *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, București: Editura Cartea Românească.

Lovinescu, E. 1937. *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*. București: Editura Librăriei Socec et. Co.

Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.

Martin, Mircea. 2005. *Despre canon într-o epocă postcanonică (2000)*. În Oana Fotache. *Teoria literaturii: orientări în teoria și critica literară contemporană*, 304-322. București: Editura Universității din București.

Petreu, Marta. 2010. *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*. Ediția a doua, revăzută și adăugită. Iași: Editura Polirom.

Sebastian, Mihail. 2020. *De două mii de ani*. Editura Hoffman.

Simion, Eugen. 2001. *Ficțiunea jurnalului intim. Vol. III: Diarismul românesc*. București: Univers Enciclopedic.

Simuț, Ion. 2012. *Mihail Sebastian la o rascruce de ideologii.* În „Cultura", nr. 406. Disponibil online la https://revistacultura.ro/nou/mihail-sebastian-la-o-rascruce-de-ideologii/, accesat la data de 05.10.2026.

Ștefănescu, Cornelia. 1968. *Mihail Sebastian*. București: Editura Tineretului

Vasiliu, Luiza. 2016. *Ce face Mihail Sebastian în Marea Britanie.* În „Scena9". Disponibil online la https://www.scena9.ro/article/ce-face-mihail-sebastian-in-marea-britanie, accesat la data de 05.10.2026.

literacum

Între Bildungsroman tradițional și metaficțiune modernistă. Situarea „medelenismului” în canonul literar românesc

Dariana-Raluca DAMȘA

1. Introducere

Lucrarea de față își propune să analizeze romanul *La Medeleni*, trilogie scrisă de Ionel Teodoreanu, având ca punct de plecare conceptul de „medelenism”, termen ce concentrează atât dimensiuni sociale și istorice ale reprezentării burgheziei interbelice, cât și o specificitate regională asociată sensibilității moldovenești. Fragmente ale romanului au fost publicate inițial în revista „Viața Românească”, înainte ca cele trei volume – *Hotarul nestatornic* (1925), *Drumuri* (1926) și *Între vânturi* (1927) – să contureze integral universul emblematic al Medelenilor. Demersul de față urmărește modul în care trilogia lui Ionel Teodoreanu se situează la intersecția dintre structura tradițională a Bildungsromanului și tendințele moderniste ale introspecției și autoreflexivității narative. Totodată, analiza examinează plasarea autorului și a operei sale în canonul estetic românesc, prin investigarea receptării critice, a „metaforismului” și a excesului de lirism care au influențat decisiv evaluările succesive ale romanului. Un aspect central îl reprezintă evoluția receptării publice și critice: de la prestigiul de care trilogia s-a bucurat în perioada interbelică și postbelică, la diminuarea treptată a interesului în ultimele decenii, pe fondul schimbărilor de gust literar și al reconfigurărilor canonice. Prin această abordare, lucrarea propune o reevaluare a romanului *La Medeleni* ca expresie relevantă a sensibilității interbelice și ca text semnificativ pentru înțelegerea modernității literare românești.

2. Repere teoretice

Definirea și delimitarea canonului literar reprezintă una dintre cele mai complexe și controversate preocupări ale criticii contemporane, întrucât ea implică nu doar o ierarhie a valorilor estetice, ci și un set de mecanisme culturale și ideologice care determină vizibilitatea sau marginalizarea anumitor autori. În literatura română, constituirea canonului cultural, care funcționează la nivel tematic și după care distincția se face între literatura tradițională și literatura modernă, a fost realizată de Eugen Lovinescu, urmând ca acest canon să fie consolidat de George Călinescu. „Canonul cultural nu poate fi conștientizat și definit decât retrospectiv. Dacă încercăm să refacem această sinteză într-un anumit moment din istoria unui popor, atunci vom putea caracteriza global o anumită societate, cu gusturile, amintirile și dorințele ei” (Martin 2005, 305). El apare astfel ca o sinteză a memoriei colective, a preferințelor artistice și a orientărilor ideologice ale unei epoci. În interiorul acestui cadru general se conturează canonul estetic, respectiv canonul curricular, două forme de selecție și evaluare a operelor literare care funcționează după principii distincte, dar interconectate.

Canonul estetic este axat pe *valoarea artistică*, pe dimensiunea expresivă și conceptuală a operelor literare. El este autonom și nu urmărește în mod fundamental criterii sociale, ideologice sau educative. Canonizarea estetică se stabilește exclusiv în interiorul câmpului literar, prin intermediul criticilor, al dinamicii interne a literaturii și al dialogului dintre opere. Este un canon elitist și intern, format pe baza unor criterii precum: originalitatea artistică, profunzimea ideilor, caracterul unic al formei literare, capacitatea unei opere de a influența direcția literaturii. Canonul estetic este stratificat în două niveluri: stratul clasic și stratul modern. Primul este „stratul de profunzime și stabilitate al canonului estetic; el asigură însăși continuitatea care constituie și definește orice canon”; în timp ce al doilea este „prin însăși poziția lui, supus fluctuațiilor, discontinuu” (*ibidem*, 309). Evoluția stratului modern

este legată de curentele literare succesive, cum sunt modernismul și postmodernismul, și de schimbările istorice și culturale. În acest strat se joacă „bătălia canonică", unde operele noi încearcă să se impună prin contestarea tradiției.

Canonul curricular este o selecție de opere adaptată scopurilor educațional-formative. Spre deosebire de canonul estetic, acesta este: retrospectiv, astfel încât păstrează doar operele consacrate; pragmatic, ce urmărește formarea unor valori civice, morale și culturale; accesibil, operele trebuie să fie adecvate nivelului elevilor; dependent de contextul social și politic, adică programele școlare reflectă sensibilitățile și prioritățile epocii.

Istoria literară funcționează conform unui „fenomen ciclic" (*ibidem*, 311) prin succesiuni de canonizare și decanonizare. Fiecare generație literară își afirmă identitatea prin reevaluarea și uneori respingerea tradiției: „Formarea canonului în epoca modernă cunoaște aspecte care sînt mai degrabă negaționiste decât afirmative; ele vizează dislocarea proprie prin dislocarea concepțiilor și formelor vechi" (*ibidem*). Pe măsură ce opere noi își câștigă locul în canon, întregul lanț tradițional se reconfigurează.

Deși aparține epocii interbelice, dominată de modernism, opera lui Teodoreanu nu se aliniază principiilor estetice centrale ale modernismului românesc: luciditatea expresiei, experimentele de limbaj, introspecția radicală sau problematizarea existențială. În locul acestor direcții, *La Medeleni* cultivă un registru sentimental, nostalgic, o viziune idilică și aproape mitizantă asupra copilăriei și adolescenței. Romanul *La Medeleni* ilustrează perfect disjuncția dintre criteriul estetic modernist și cel tradițional. Marginal în raport cu modelul estetic modernist, dar durabil prin valoarea sa evocativă, romanul demonstrează complexitatea proceselor de canonizare și faptul că o operă poate rămâne relevantă chiar și în afara paradigmelor dominante ale epocii.

În contextul teoretic al canonului estetic și al mecanismelor sale de includere și excludere, *La Medeleni* reprezintă un exemplu relevant al felului în care operele și sensibilitățile literare pot fi marginalizate nu din lipsa valorii, ci din incompatibilitatea lor cu estetica dominantă a epocii. Dacă modernismul lovinescian este orientat spre inovație, autenticitate și actualitate, anumite proiecte romanești sunt „derutant de diferite ca fizionomie narativă și imagine critică; ele ilustrează un alt modernism decât cel prospectiv, orientat către inovație și actualitate, un modernism retrospectiv" (Cernat 2009, 11). Modernismul retrospectiv este un alt mod de a moderniza tradiția, fiind întemeiat pe evocare, nostalgie și revalorizarea trecutului. În această categorie intră romane precum *Oraș patriarhal* de Cezar Petrescu, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale, *Nuntă în cer* de Mircea Eliade, dar mai ales trilogia *La Medeleni* a lui Ionel Teodoreanu.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025. (Dariana-Raluca Damșa, *Între Bildungsroman tradițional și metaficțiune modernistă. Situarea „medelenismului" în canonul literar românesc*)



3. „Medelenismul"

Deși marginalizat și perceput doar ca un prozator liric al copilăriei și adolescenței, Ionel Teodoreanu este unul dintre scriitorii cei mai semnificativi ai generației de după Marea Unire din 1918, iar trilogia sa este reprezentativă pentru România anilor '20.

Termenul de „medelenism" este esențial pentru înțelegerea trilogiei *La Medeleni*. Acesta desemnează, mai întâi, o dimensiune socială, asociată modului de viață și standardelor burgheziei interbelice, apoi o dimensiune istorică, prin evocarea unei lumi aflate în declin, și anume universul patriarhal al Moldovei de altădată. În același timp, „medelenismul" se poate referi și la o latură regională, definind o atitudine sufletească tipic

moldovenească dominată de visare, melancolie și sentimentalism, aflată în contrast cu spiritul rațional și activ al Munteniei.

În plan social, „medelenismul" desemnează modul de viață al burgheziei moldovenești de la sfârșitul secolului al XIX-lea și până la începutul interbelicului, surprinsă de Teodoreanu în momentul ei de maximă rafinare, dar și de fragilitate. Familia Deleanu, cu „ethosul ei avocățesc, liberal" (*ibidem*, 202), îmbinat cu tradiția boierească a ramurii materne, reprezintă un tipar al clasei mijlocii cultivate, pentru care confortul domestic, educația aleasă și ritualurile familiei constituie centrul existenței. Copiii cresc într-un mediu protejat, ferit de precaritățile vieții sociale: „Tinerii familiei Deleanu duc o viață protejată de impuritățile și pericolele socialului, lipsită de grija zilei de mâine" (*ibidem*, 205), iar contactul cu realitatea este mereu filtrat de adulți. Această structură socială idealizată permite apariția unei adevărate „mitologii a vacanței", a jocului și a copilăriei ferite de griji, din care derivă categoria socio-psihologică numită „medelenism". Ea reflectă trăsăturile unei generații a clasei mijlocii formate înainte de Primul Război Mondial, pentru care Medelenii devin simbolul unui ideal de viață confortabil, rafinat și sentimental.

Dimensiunea istorică trimite la faptul că Medelenii ilustrează o lume aflată în declin, parte a universului patriarhal moldovenesc de altădată. Teodoreanu surprinde tranziția dintre vechiul regim boieresc, cu moșii, case patriarhale și ritmuri lente de viață, și modernitatea urbană, agresivă, reprezentată de București. Fundalul istoric este discret, dar semnificativ: aluziile la războiul ruso-japonez, menționarea răscoalelor din 1907 sau procesul de „bucureștianizare" a Iașiului interbelic marchează tensiunea dintre tradiția veche și modernizarea accelerată. Dan Deleanu rămâne, simbolic, un fiu al unei epoci apuse: deși educat la București pentru a se adapta noilor cerințe sociale, el ratează conservarea domeniului familial, reușind să salveze doar „moșia imaginară" a literaturii, ultim refugiu al Moldovei într-o lume modernă care îi anulează valorile.

Pe plan regional, „medelenismul" descrie atitudinea sufletească tipic moldovenească, definită prin visare, melancolie, sentimentalism, contemplație și hedonism blând. Această sensibilitate este prezentată constant în opoziție cu spiritul muntenesc, perceput ca energic, viril, pragmatic, urban și modernizator. Conflictul Moldova–Muntenia devine în roman unul simbolic: „Moldova sugerează efeminarea lirică, lipsa de voință și energie, pasivitatea elegiacă, în vreme ce Muntenia indică succesul plebeu, vitalitatea, activismul și independența" (*ibidem*, 212). În viziunea lui Teodoreanu, Iașiul și Medelenii sunt spații ale memoriei afective, ale intimității, ale unui mod de viață lent și rafinat, în timp ce Bucureștiul devine locul maturizării forțate, al realității dure, dar și al transformării inevitabile. Oaza moldovenească din capitală, casa lui Mihăiță Balmuș, arată cum spiritul moldav poate supraviețui doar în enclave afective, la adăpost de presiunile modernității urbane. Această complementaritate și tensiune dintre cele două regiuni modelează destinul personajelor: Herr Direktor și Olguța întruchipează energiile muntenești, în timp ce Dan și lumea Medelenilor reprezintă elegiacul moldovenesc. În final, romanul sugerează că spiritul moldav câștigă afectiv, chiar dacă nu social, devenind singura realitate pe care literatura o poate salva.

4. *La Medeleni*: între Bildungsroman tradițional și metaficțiune modernistă

Bildungsromanul, una din cele mai cunoscute forme de ficțiune literară, este un tip de roman care urmărește formarea și transformarea treptată a personajelor, surprinzând drumul de la inocență sau necunoaștere către maturizarea psihologică și integrarea socială.

Copilăria, adolescența și maturitatea sunt esența trilogiei: *Hotarul nestatornic*, cel dintâi volum, reprezintă o monografie a copilăriei, al doilea volum, *Drumuri*, pune accentul pe următoarea etapă a vieții, adolescența, iar al treilea, *Între vânturi*, pune în lumină intrarea în maturitate a personajelor. Acțiunea se conturează în jurul a trei personaje principale: Dănuț, Olguța și Monica, urmăriți de la vârsta fragedă a copilăriei, până în pragul adolescenței și al maturității, opera înglobând astfel toate trăsăturile specifice acestui gen literar de Bildungsroman.

Primul volum, *Hotarul nestatornic*, pune în lumină vârsta de aur pe care se clădește evoluția romanului *La Medeleni*, și anume copilăria, a cărei lume: „trebuie să rămână intangibilă, dincolo de intervenția brutală, abruptă a adulților, să-și conserve perfect ingenuitatea și miracolele în aerul unei nesfârșite vacanțe, atmosfera proprie a copilăriei medeleniste" (Mitchievici, Stanomir 2011, 44). Astfel, personajele romanului sunt surprinse în fermecătoarea etapă lipsită de griji și responsabilități, când lumea este descoperită prin imaginație și lectură, iar Dan devine pasionat de *Cărțile Junglei*. Este o perioadă în care istoria și realitatea, mai precis războiul ruso-japonez din 1904, sunt transfigurate, fapt evidențiat de „înfruntarea" simbolică dintre Dănuț, în rolul amiralului rus Potemkin, și Olguța, amiralul japonez Kami-Mura. Tot acum iau naștere și primele afecțiuni sincere, precum tandrul început al iubirii dintre Dănuț și Monica, trăite în spațiul originar al Medelenilor, un univers pur, încă neatins de complicațiile maturității sau de impulsurile erotice ulterioare: „Sexualitatea precoce […] nu își are locul în templu, în cadrul paradisiac al Medelenilor, unde dragostea are candoarea pomilor înfloriți" (*ibidem*, 46).

Vârsta copilăriei se remarcă uluitor prin prisma protagonistului, Dănuț, reflexiv, retras și uneori timid, dar animat de o voință puternică și de perseverență care îi susțin vocația pentru scris. Această înclinație literară este cultivată de mentorul său spiritual, Mircea Balmuș, cel care îi insuflă ideea misiunii de a crea „echivalentul literar al Medelenilor". Visător incurabil, Dănuț este surprins într-o stare de libertate totală, inventând povești, conducând „expediții" imaginare și ignorând regulile adulților. Acest lucru este redat de narator în roman:

> „Dănuț se putea preface-n oricine, și-n orice; putea fi oricând, oriunde. N-avea decât să-nchidă ochii…Să fi vrut el, cât rău n-ar fi putut face! Noroc că era milos! Dănuț era mândru cu spaimă de puterile ascunse în el… Nimeni nu bănuia de tainele lui Dănuț, nici doctorul care-l știa pe de rost înlăuntru și-n afară. Sub pleoapele lui Dănuț, în adâncul lor, de acolo de unde vin lacrimile, se ascundea ceva, ca un somn cu visuri; cum închidea ochii era mai mare peste toți, chiar peste tata și mama. Pe mama o făcea împărătească, pe tata ori general, ori mare sfetnic, pe Olguța ori copil de casă, ori o trimetea la bucătărie" (Teodoreanu 2008a, 15).

Prin spontaneitatea și impulsivitatea lui Dănuț, alături de năzdrăvăniile și atitudinile sale uneori nepotrivite sau răutăcioase, mai ales față de Olguța, precum și încrederea exagerată în propriile puteri, remarcăm inocența și exuberanța vârstei dintâi, copilăria.

Totodată, putem vorbi de o etapă a preadolescenței, care este ilustrată în cea de-a doua parte a primului volum. Acest moment marchează desprinderea lui Dănuț de universul protector al Medelenilor și de structura familiei tradiționale, urmând să se mute la București cu fratele domnului Deleanu, fapt ce deschide drumul spre o nouă etapă a existenței sale, dominată de modernitate, responsabilități și tentații urbane. Se accentuează astfel creșterea, devenirea personajului Dănuț, care nu mai este „copil", ci „băiat", așa cum se remarcă din vorbele lui Herr Direktor: „– La vârsta ta – câți ani ai? doisprezece?/ – Neîmpliniți, regretă Dănuț roșindu-se./ – N-are-a-face! La doisprezece ani nu mai ești copil. Ești gogeamite băiat mare! Așa trebuie să fii" (Teodoreanu 2008a, 161).

Cel de-al doilea volum, *Drumuri*, pune în lumină vârsta adolescenței, surprinsă de Ionel Teodoreanu ca un timp al frământărilor, al experimentelor afective și al unei identități încă în formare, fapt observat și de Nicolae Manolescu, care afirmă: „Copii la început, tineri la sfârșit, Dănuț, Monica, Olguța și ceilalți sunt în fond, ca mentalitate, niște eterni adolescenți. Adolescența este vârsta romanescă prin excelență. Drama e adultă, ca și conflictul. Presupun ambele memorie, ranchiună, ură, plăcere a distrugerii. Adolescența e crudă, însă gratuită, căci se confruntă cu dificultăți soluționabile, când totul este sau pare reversibil" (Manolescu 2008, 774). În acest orizont suspendat între inocență și maturizare, pe fundalul muntenesc al Bucureștiului modern, Dan Deleanu trăiește deplin toate bucuriile și neîmplinirile vârstei. Sprijniit de familie, acesta beneficiază de o educație aleasă, urmează Facultatea de Drept, obține un doctorat și o catedră. În plan afectiv, protagonistul traversează inevitabilele experiențe ale adolescenței, risipindu-și elanurile erotice în relații trecătoare cu femei precum Adina Stephano, Ioana Pallă, Sevastița, Rodica etc.

De asemenea, tema geloziei este introdusă de adolescentul care are „zvâcniri de virilitate intempestivă colorate romantic” (Mitchievici, Stanomir 2011, 56), fapt ilustrat de momentul amuzant al duelului cu unul dintre „clienții” Adinei, pe care îl pălmuiește. Așadar, pe tot parcursul volumului al doilea, adolescentul oscilează „între febra erotică și cea literară” (Cernat 2009, 240), urmând să fie purificat interior, să-și conștientizeze iubirea pentru Monica și vocația de romancier.

Între vânturi, volumul al treilea al trilogiei, surprinde trecerea de la adolescență la maturizare. Odată detașat de inițierea erotică de care a avut parte la București, Dan ajunge să descopere adevărata frumusețe interioară a Monicăi, cu care va întemeia în final o familie și pe care o va iubi neîncetat: „De câte ori ochii lor se întâlneau, aveau același zâmbet adânc și grav, în care, dincolo de trup, sufletul tresărea” (Teodoreanu 2008b, 338). Împlinit în iubire, Dan beneficiază de succes literar și profesional, devenind avocat, asemenea tatălui său. La rândul ei, Olguței i se deschide drumul către o carieră didactică, se îndrăgostește de Vania Dumșa, dar ajungând să se stingă din viață în cele din urmă. Tragedia Olguței marchează ruptura decisivă care închide adolescența lui Dan și îl pregătește pentru maturizare. Revenirea lui, în ultima vacanță, la Medelenii copilăriei, fără a mai găsi farmecul și inocența de altădată, îl obligă să accepte ireversibilitatea timpului:

> „După doi ani de avocatură, Dănuț, la capătul puterilor, simțise clar că păstrarea Medelenilor ar fi însemnat o luptă mult prea grea pentru el. Nici să primejduiască averea lăsată de Olguța Monicăi nu se încumeta, investind-o într-o moșie mare ca Medelenii, pe care nu se pricepea să o lucreze singur. În fața acestei lupte, își vedea numai slăbiciunea, lașitatea, tristețea” (Teodoreanu 2008b, 339).

Înțelegând că lumea de odinioară nu mai poate fi recuperată, Dan transformă pierderea într-o forță interioară și o convertește în creație, maturizându-se afectiv și spiritual. Medelenii devin pentru el un teritoriu al memoriei și al ficțiunii, nu al posesiei materiale, iar alegerea de a-i „salva” prin scris, nu prin luptă concretă, marchează trecerea sa de la impulsivitatea juvenilă la asumarea conștientă a rolului de rapsod al propriei copilării. În felul acesta, ultima vacanță devine nu doar un sfârșit, ci și un început: moartea paradisului copilăriei coincide cu nașterea conștiinței creatoare, iar maturizarea lui Dan se împlinește prin vocația sa literară.

La Medeleni este, în esență, un roman de formare și de „inițiere a scriitorului Dan Deleanu întru medelenism” (Cernat 2009, 232). Lumea Medelenilor va supraviețui într-o carte. Putem vorbi însă și de un roman autoreferențial, cu o dimensiune metaliterară de o importanță crucială. Metaficțiunea include frecvent elemente antirealiste, parodice, orice nu este „realist”, în sensul caricatural al unei reprezentări ficționale verosimile a unei lumi fictive care seamănă foarte mult cu lumea noastră reală. Un bun exemplu al utilizării actuale a termenului în limba engleză este oferit de articolul lui Jeremy Hawthorn despre metalimbaj din lucrarea sa *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*:

> „Metaficțiunea este, literalmente, ficțiune despre ficțiune. Într-o anumită măsură, termenul se suprapune cu metanarațiunea, deoarece orice operă care conține o metanarațiune va include un element metaficțional. În general, termenul este folosit pentru a desemna ficțiunea care include orice element autoreferențial (nu neapărat rezultat dintr-o metanarațiune: structurările tematice pot, de asemenea, contribui la formarea unui efect metaficțional într-o operă). Metaficțiunea implică, de obicei, jocuri în care nivelurile realității narative (și percepția cititorului asupra lor) sunt amestecate sau în care convențiile tradiționale realiste, ce guvernează separarea elementelor mimetice și diegetice, sunt încălcate și subminate.”[1] (Hawthorn 1992, 104).

În *La Medeleni*, metaficțiunea se manifestă prin numeroase inserții reflexive care dezvăluie relația personajelor cu literatura și cu propriul act creator. Încă din copilărie, Dănuț, Olguța și Monica trăiesc într-un univers profund literaturizat, în care lectura și scrisul devin parte firească a existenței lor. La început, protagonistul intră în contact cu literatura în mod spontan, transformând situații cotidiene în scenarii imaginare, cum este „Turbinca lui Ivan”, care îl ajută să se răzbune simbolic sau să se retragă în solitudine, asemenea lui Robinson Crusoe. Pe măsură ce crește, Dănuț nu doar consumă ficțiune, ci începe să o producă conștient, reflectând asupra

propriilor texte. O manifestare pregnantă a metaficțiunii apare spre finalul volumului *Drumuri*, unde Dănuț încearcă să „salveze" lumea Medelenilor prin scris. În pasajele în care își formulează „arta poetică a cărții" (Cernat 2009, 244), narațiunea se întoarce asupra propriei construcții, prin fragmente autoreferențiale. Astfel, romanul devine obiect de reflecție în interiorul romanului, iar protagonistul, dublul autorului, comentează sensul și funcția literaturii:

> „Poem și roman mereu suprapuse. Contopire de viață și basm. Să aibă lectorul mereu impresia miracolului posibil, ca în epocile evanghelice, deși acțiunea să fie situată în realitatea contimporană. [...] Realitatea există pentru copii mai violent decât pentru omul matur [...]. De aceea, romanul copilăriei trebuie să aibă realități precise, enigmatice totuși, prin ceva lăuntric [...]. Eroii să se joace mereu. Să fie într-o continuă recreație. [...] Să-i vadă lectorul mereu jucându-se, profesioniști ai capriciului într-o vacanță ca toate vacanțele copilăriei, normală prin tot. Din când în când numai, viața, care treptat se adună în jurul lor, să fie vizibilă prin ceva: o melancolie, o durere. Atunci acea simplă prezență a vieții să arate sfâșietoarea vremelnicie a copilăriei" (Teodoreanu 2008c, 444, 445).

Ultimul volum, *Între vânturi*, accentuează acest caracter autoreflexiv. Retras la Iași, Dănuț trăiește momente de solitudine interioară care se răsfrâng ulterior și în creațiile sale. Interesul său nu mai vizează compoziția romanului despre Medeleni, ci posibila lui receptare, anticipată de Mircea Balmuș, printr-un comentariu metaliterar cu privire la statutul și funcția operei în epocă:

> „Publică! Publică! Publică! […] Tu nu vezi că proza românească e anacronică! [...] Literatura ta are configurația sufletească a acestei generații. Vei pătrunde. În metafora ta, prea deasă, vor recunoaște tumultul eruptiv al acestei vârste ingrate a unei întregi colectivități tinere. Vei fi citit, cumpărat, adulat, înjurat. De ce să-ți fie rușine de banul câștigat cu adevăratul tău suflet, când ai consimțit, în avocatură, să-l câștigi cu ceea ce tu singur afirmi că e minciună?" (Teodoreanu 2008b, 142,143).

De asemenea, întreaga trilogie este traversată de trimiteri intertextuale la autori canonici. Evocarea lui Eminescu sau referirea la Caragiale, invocat drept reper al sarcasmului limbii române, funcționează ca mecanisme autoreferențiale: personajele

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025. (Dariana-Raluca Damșa, *Între Bildungsroman tradițional și metaficțiune modernistă. Situarea „medelenismului" în canonul literar românesc*)



comentează literatura în interiorul unei opere literare, iar romanul își expune astfel propriile surse și repere.

Aceste procedee autoreferențiale transformă *La Medeleni* într-un roman conștient de propriile mecanisme, unde ficțiunea devine subiect al ficțiunii, iar viața personajelor se modelează prin actul scrierii, marcând discret prezența metaficțiunii moderniste.

5. Receptarea critică și poziționarea autorului și a operei în canonul estetic românesc

Deși trilogia *La Medeleni* s-a bucurat de un succes remarcabil în rândul publicului, criticii literari ai epocii au privit adesea opera lui Ionel Teodoreanu cu rezervă, ezitând să îi acorde un loc stabil în canonul estetic românesc. Totuși, în această atmosferă preponderent defavorabilă, câteva nume importante ale culturii interbelice au remarcat valoarea prozei teodoreniene. Printre cei care au pledat pentru meritele sale literare se numără Mihail Ralea și Garabet Ibrăileanu, colegi de redacție ai autorului la „Viața Românească", dar și Perpessicius, apropiat al familiei Teodoreanu. De aprecierea *Medelenilor* nu au fost străini nici moderniști de prestigiu precum Mircea Eliade și Camil Petrescu, care pun accentul pe elementele de modernitate compozițională și problematica „vârstelor dintâi". În perioada postbelică, interesul critic pentru opera lui Teodoreanu începe să se contureze mai solid. Editorul său, Nicolae Ciobanu, îi consacră prima monografie amplă, oferind o analiză

detaliată a trilogiei și a stilului autorului (Ciobanu 1970). Ulterior, Silvia Tomuș realizează, la rândul ei, un eseu monografic dedicat creației teodoreniene, consolidând astfel demersurile de reevaluare a operei (Tomuș 1980). Aceste contribuții critice au deschis calea pentru reconsiderarea locului lui Ionel Teodoreanu în literatura română, chiar dacă integrarea sa în canonul estetic românesc a rămas una controversată.

Cu toate acestea, în ciuda sprijinului punctual al unor critici și scriitori de prestigiu, opera lui Ionel Teodoreanu a fost mult timp plasată în ceea ce s-a numit adesea „suburbiile literaturii", fiind privită cu suspiciune sau chiar cu ostilitate de direcțiile critice dominante ale epocii. Printre vocile cele mai severe s-a numărat Eugen Lovinescu, care a denunțat în primul volum al trilogiei tendința spre „neosemănătorism moldovenist", reproșând autorului excesul de lirism: „Lirismul disolut al scriitorului se manifestă nu numai sub formă directă și ușor sesizabilă, ci și prin incapacitatea de a alege, filtra și organiza" (Lovinescu 1989, 166), dialogurile abundente până la verbozitate și lipsa de coerență epică a primelor două volume. Tot el susține că *La Medeleni*, „nu e un roman pur psihologic, ci unul de atmosferă" (*ibidem*). În ceea ce privește lirismul, criticul G. Călinescu afirmă și el că „linia epică lipsește din capul locului […] Scriitorul nu poate nara și când […] dăm de subiect epic, ce poate să pară uneori bogat, e numai o iluziune la mijloc" (Călinescu 1941, 669). Acuze i-au fost aduse și în ceea ce privește abundența metaforelor. Stilul trilogiei îl determină pe G. Călinescu să îl caracterizeze pe Ionel Teodoreanu drept „Poetul imaginilor", care ajunge însă să „devin[ă] un nesuferit retor: truculent, fanfaron, gălăgios, metaforic fără control artistic" (Călinescu 1941, 670).

La Medeleni a fost adesea considerat un roman cu puternice accente autobiografice, idee susținută în mod special de Pompiliu Constantinescu. Ionel Teodoreanu respinge însă această interpretare, argumentând că *Hotarul nestatornic* nu e autobiografierea copilăriei sale, „ci o etapă, cea dintâi, din viața celor trei eroi" (Teodoreanu 1978, 164). De asemenea,

> „Soții Deleanu, nu-s soții Teodoreanu – decît superficial. Soții Deleanu, părinții copiilor din roman, au o ființă, și au comportări, cu totul altele decât persoanele reale care mi-au servit ca punct de plecare […]. Eroinele Medelenilor, Olguța și Monica, nu-s surorile mele: n-am avut niciodată surori. […] Moșia Medeleni, în care și în jurul căreia gravitează acțiunea celor trei volume, nu este și nu a fost moșia părinților mei" (*ibidem,* 173).

În ceea ce privește trăsăturile eterogene ale operei, primul volum (*Hotarul nestatornic*) poate fi caracterizat ca expresia unui „sămănătorism moldovenesc", întrucât, în ciuda decorului urban și a unor evidente influențe moderniste, romanul „este atât de patriarhal, atât de voluntar și teoretic moldovean, încât se încadrează în sămănătorismul pur al literaturii lui M. Sadoveanu și Em. Gîrleanu" (Lovinescu 1989, 166). Această orientare se manifestă prin focalizarea pe universul copilăriei, pe scenarii minore și lipsite de dinamism epic, pe tipologii convenționale și pe o atmosferă nostalgic-idilică, toate elemente care, în opinia criticului, trădează un atașament de esență sămănătoristă față de lumea moldovenească.

Astfel, caracterizați de anumiți critici ca forme de estetizare forțată, lirism ornamental și evocări autobiografice, *Medelenii* și autorul lor, Ionel Teodoreanu, au fost consemnați într-o poziție periferică a canonului estetic românesc, în pofida succesului de care au beneficiat în rândul publicului.

6. Locul romanului *La Medeleni* în canonul literar românesc

Imediat după apariția sa, romanul *La Medeleni* s-a bucurat de un succes remarcabil în rândul publicului interbelic, devenind una dintre cele mai apreciate lecturi ale vremii.

Ulterior, acuzațiile aduse autorului, Ionel Teodoreanu, precum și faptul că a fost „pus la index ca reacționar de regimul stalinist" (Cernat 2009, 216) au condus la o diminuare considerabilă a interesului pentru opera sa. Totuși, după anii 1965, trilogia a fost reintrodusă în circulație și inclusă în manualele pentru ciclul primar și gimnazial, fiind valorizată ca literatură ce surprinde trecerea de la copilărie la adolescență. Deși reușește astfel să recâștige publicul

larg, autorul „nu va mai reuși să prindă trendul canonizant al criticii” (*ibidem*).

Această evoluție a receptării ilustrează tranziția de la perioada interbelică și postbelică, în care romanul se bucura de o amplă apreciere, fiind frecvent inclus în programele școlare și intens citit de adolescenți, la diminuarea interesului manifestată în ultimele decenii. În prezent, *La Medeleni* nu mai este lecturat integral de majoritatea elevilor, iar trilogia lui Ionel Teodoreanu rămâne în afara canonului literar. Cu toate acestea, opera continuă să fie luată în considerare în spațiul educațional, dovadă fiind prezența unor fragmente din trilogie în anumite manuale școlare contemporane. Un exemplu îl constituie fragmentul extras chiar din primele pagini ale volumului I, *Hotarul Nestatornic*, inclus în *Manualul de Limba și literatura română pentru clasa a III-a*, Editura Art Klett, 2022, în unitatea tematică 8 (pp. 114–116). Acest fragment ilustrează universul copilăriei, prin momentul în care membrii familiei Deleanu se întâlnesc la gară, urmând să se îndrepte spre moșia Medelenilor. Prezența lui Moș Gheorghe este reprezentativă pentru dimensiunea afectivă a textului, simbolizând întreaga copilărie, ba chiar mai mult decât atât, întreaga lume patriarhală. Totodată, elementele imaginative ale lui Dănuț, prin care copilul își construiește o lume proprie, plină de fascinație, devin un prilej excelent pentru elevi de a descoperi frumusețea și inocența „vârstei dintâi”. În același timp, fragmentul permite familiarizarea celor mici cu tehnicile de explorare a textului narativ și cu identificarea personajelor principale.

De asemenea, în ciclul gimnazial, un alt fragment din același volum este inclus în *Manualul de Limba și literatura română pentru clasa a VI-a*, la secțiunea dedicată studierii textului narativ în proză (pp. 58–60). Aici accentul cade tot pe tematica copilăriei, ilustrată prin jocul lui Dănuț care încearcă să înalțe un zmeu la moșia Medelenilor. Episodul pune în evidență trăirile contradictorii ale protagonistului, de la tristețe și frustrare la bucurie și euforie, oferind profesorilor și elevilor posibilitatea de a discuta despre construirea personajului, despre vocabularul afectiv și despre modul în care un text narativ surprinde dinamica emoțională a copilului.

Fragmentele incluse în prezent în manualele școlare prezintă un potențial semnificativ pentru a fi integrate în canonul didactic, întrucât se remarcă prin accesibilitatea limbajului, valoarea lor formativ-afectivă, ilustrând într-un mod delicat relațiile de familie, jocul și puterea imaginației specifice „vârstei dintâi”. În plus, aceste texte permit abordarea unor teme universale, precum copilăria, evoluția personală și relațiile dintre generații.

Relevante de introdus în manualele pentru ciclul liceal sunt fragmentele care surprind trecerea de la copilărie la adolescență și începutul maturității. Un exemplu elocvent îl constituie momentul în care Dănuț trebuie să plece la București, experimentând trecerea de la universul protector al moșiei Medelenilor la modernitatea și complexitatea vieții urbane. De asemenea, scenele în care protagonistul trece de la primele emoții complexe, primele semne ale iubirii la momentul de conștientizare a legăturii sale cu Monica, oferă un exemplu clar al maturizării treptate. Astfel, elevii descoperă nu doar universul patriarhal al Medelenilor, prezentat în primul volum al trilogiei, *Hotarul Nestatornic*, ci și procesul de maturizare a personajelor pe parcursul următoarelor două volume. Aceste fragmente permit observarea modului în care experiențele personale, mediul și relațiile contribuie la formarea identității și marchează trecerea de la copilărie la maturitate.

Așadar, deși Ionel Teodoreanu nu este un autor canonic, opera sa continuă să fie luată în considerare în spațiul educațional, dovadă fiind includerea fragmentelor din *La Medeleni* în unele manualele școlare pentru ciclul primar și gimnazial.

7. Concluzii

În ansamblu, analiza romanului *La Medeleni* confirmă statutul său paradoxal în literatura română: o operă masiv populară, afectiv adoptată de generații de cititori, dar menținută, de-a lungul timpului, la marginea canonului estetic. Conceptul de „medelenism” stă la baza romanului și sintetizează complex universul trilogiei, articulându-se ca o atitudine socială, istorică și regională, ce proiectează o Moldovă sentimentală, aflată în declin, în contrast cu modernitatea pragmatică a capitalei. Trilogia lui Ionel Teodoreanu se distinge printr-o dublă identitate: pe de o parte, un Bildungsroman tradițional, care urmărește trecerea lui Dan Deleanu

de la inocență la maturizare, iar pe de altă parte, un roman modern prin dimensiunea sa autoreferențială și prin prezența unor elemente de metaficțiune. Această eterogenitate explică atât fascinația publicului, cât și rezervele criticii. Receptarea critică, adesea dură, a sancționat lirismul excesiv, abundența figurilor metaforice și caracterul idilic al prozei, plasând opera în afara „centrului" canonic, în pofida susținerilor importante din partea unor critici interbelici și postbelici.

La Medeleni de Ionel Teodoreanu se evidențiază ca expresia unei sensibilități interbelice adesea marginalizate, dar esențiale pentru înțelegerea modernității românești. Deși autorul nu ocupă un loc în canonul estetic și curricular, opera sa păstrează o valoare identitară și formativă incontestabilă, oferind o perspectivă memorabilă asupra universului copilăriei, asupra procesului de maturizare și asupra lumii patriarhale în tranziție. Prezența fragmentelor sale în manualele școlare demonstrează că această sensibilitate literară, deși discretă în raport cu marile direcții canonice, continuă să fie relevantă pentru cultura română și pentru formarea tinerelor generații.

La Medeleni rămâne astfel o operă-limită: insuficient valorizată ca text canonic, dar imposibil de exclus din memoria afectivă și pedagogică a literaturii române, fiind un reper identitar și estetic care, prin nostalgia și rafinamentul său, continuă să dialogheze cu prezentul.

NOTE:

[1] În original: "Metafiction is, literally, fiction about fiction. To a certain extent the term overlaps with metanarrative because any work which contains a metanarrative will contain a metafictional element. It is generally used to indicate fiction including any self-referential element (not necessarily resulting from a metanarrative: thematic pat-ternings can also contribute to the formation of a metafictional effect in a work). Metafiction typically involves games in which levels of narrative reality (and the reader's perception of them) are confused, or in which traditional REALIST conventions governing the separation of MIMETIC and DIEGETIC elements are flouted and thwarted".

BIBLIOGRAFIE:

Călinescu, G. 1941. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București: Fundația Regală pentru Literatură și Artă.

Ciobanu, Nicolae. 1970. *Ionel Teodoreanu.* București: Editura Minerva.

Cernat, Paul. 2009. *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*. București: Editura Art.

Hawthorn, Jeremy. 1992. *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory.* London: Edward Arnold.

Lovinescu, Eugen. 1989. *Istoria literaturii române contemporane.* București: Editura Minerva.

Manolescu, Nicolae. 2008. Istoria critică a literaturii române. Pitești: Editura Paralela 45.

Martin, Mircea. 2005. *Despre canon într-o epocă postcanonică (2000)*. În Oana Fotache, *Teoria literaturii: orientări în teoria și critica literară contemporană*, 304-322. București: Editura Universității din București.

Mihăilescu, Cleopatra. Pițilă, Tudora. 2022. *Limba și literatura română, clasa a III-a.* București: Editura Art Klett. Disponibil online la https://manuale.edu.ro/manuale/Clasa%20a%20III- a/Limba%20si%20literatura%20romana/Uy5DLiBBUlQgS0xFVFQg/A1132.pdf, accesat la data de 10.12.2025.

Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan. 2011. *Teodoreanu reloaded*. București: Editura Art.

Stoica, Jitaru, Maier, Neacșu, Oleinic, Petri, Trempe. *Manual pentru clasa a VI-a, Limba și literatura română.* București: Editura Corint. Disponibil online la: https://manuale.edu.ro/manuale/Clasa%20a%20VI- a/Limba%20si%20literatura%20romana/Q09SSU5UIExPR0lTVElD/A1473.pdf, accesat la data de 10.12.2025.

Teodoreanu, Ionel. 1978. *Cum am scris „Medelenii".* Iași: Editura Junimea.

Teodoreanu, Ionel. 2008. *La Medeleni*. Vol I. București: Editura Cartex 2000.

Teodoreanu, Ionel. 2008. *La Medeleni*. Vol II. București: Editura Cartex 2000.

Teodoreanu, Ionel. 2008. *La Medeleni*. Vol III. București: Editura Cartex 2000.

Tomuș, Silvia. 1980. *Ionel Teodoreanu sau Bucuria metaforei*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

literacum

Pădurea spânzuraților ca *World Literature*.

Rebreanu și periferia canonului universal

Andra-Emilia CĂTANĂ

În momentul în care ne raportăm la literatură în genere este imposibil să omitem caracterul universal al acesteia. Dacă în trecut literatura era asociată cu termenul de *poezie*, Goethe menționează faptul că poezia este posesia universală a întregii lumi, care se descoperă pe sine prin fiecare om. Astfel, el este considerat *autorul* termenului de *Weltliteratur*, desemnând ideea unei literaturi ce aparține lumii (Goethe *apud* Damrosch 2003, 1). Conceptul a cunoscut multiple interpretări și reconfigurări, cel mai recent vorbindu-se despre *World Literature*. Revenirea la această perspectivă asupra literaturii este rezultatul tehnologizării și al transformării lumii într-un „sat global”[1], conform lui Darío Villanueva (Villanueva 2012, 109). Pe de altă parte, în același articol, este prezentată viziunea lui Claudio Guillén care afirmă că *literatura tuturor* este un proiect deschis și extrem de dificil de creat (Guillén *apud* Villanueva 2012, 111).

Cunoaștem faptul că, deși literatura aparține tuturor, nu toată literatura ajunge să fie recunoscută. Tocmai de aceea, o operă capătă întâietate în detrimentul alteia și un autor este apreciat într-o mai mare măsură față de un altul. Același lucru se întâmplă și cu genurile în care sunt încadrate textele publicate. Dar, din aceste ierarhizări, se naște o întrebare pertinentă: doar operele incluse în canonul literar merită atenție? Dacă răspunsul este afirmativ, cine stabilește definiția canonului și criteriile necesare unei opere pentru a se înscrie în acesta?

> „Canonul literar se referă la un corp de opere care sunt considerate pe scară largă drept lecturi esențiale într-o cultură, adesea servind ca reper pentru măsurarea calității literare. El cuprinde texte considerate a reprezenta contribuții semnificative la gândirea umană și la realizarea artistică, prioritizând frecvent lucrări ale unor autori consacrați din tradiția literară occidentală.”[2] (Kellman 2023)

scrie un critic american, punând accentul pe valorizarea în mod obiectiv a unei literaturi occidentale. Astfel, întrucât canonul este privit drept model de urmat – privirea se face din interior spre exterior – este esențial să menționăm conceptul de *canon universal*. În studiul lui Peter Carravetta, *The Canon(s) of World Literature*, ne este oferită o etimologie „obscură” a canonului, acest cuvânt având atât origini sumeriene și semitice – „trestie de măsurat” (Ezechiel 40:5) – dar și origini în limba greacă, unde *kanon* desemnează normă, standard (McDonald *apud* Carravetta 2012, 264). În schimb, canonul universal, „în particular, se schimbă odată cu trecerea timpului și nu funcționează doar ca un analog al tradițiilor interne, naționale, ci susține și exemplifică preocupări pe care generațiile anterioare nu le-au avut și nu ar fi putut să le aibă”[3] (Carravetta 2012, 270).

Aceeași caracteristică fluidă este atribuită și conceptului de *World Literature*, care nu are o definiție unică, fiind privit din mai multe unghiuri, fie ca o însumare a operelor ce își depășesc propriile hotare: „Consider că literatura mondială cuprinde toate operele literare care circulă dincolo de cultura lor de origine, ori în traducere, ori în limba lor originală.”[4], fie „ca un corpus consacrat de opere clasice, ca un canon în continuă evoluție al capodoperelor sau ca multiple ferestre către valori, către lume și către transcendent.”[5] (Damrosch 2003, 15). Deși World Literature este o consecință a globalizării, David Damrosch susține ideea unei World Literature care nu intră în conflict cu literatura națională ci, dimpotrivă, constituie „un mod de circulație și un mod material de lectură, aplicabil atât operelor individuale, cât și corpusurilor de texte, fie ele clasice consacrate sau descoperiri noi.”[6] (*ibidem*, 5). Gisèle Sapiro dezvoltă relația dintre literatură și națiune, spunând că formarea canonului a avut la bază marginalizarea anumitor minorități etnice:

„Canoanele literare au fost formate prin marginalizarea și chiar excluderea scriitorilor care aparțin unor grupuri sociale dominate, în acest sens: imigranți, minorități etnice, popoare colonizate sau fost-colonizate”[7] (Sapiro 2023, 96). Pe aceste izolări în raport cu centrul se vor concentra studiile postcoloniale, idee care va fi dezvoltată mai jos. Mai mult decât atât, o metodologie naționalistă împiedică circulația transnațională a operelor și transferul cultural, deoarece aceasta alege să refuze modelele din exterior.

Astfel, conceptului de *canon literar/ canon universal* îi sunt identificate neajunsuri. În primul rând, nu putem vorbi despre un canon imobil și constant, întrucât literatura este în continuă schimbare și dezvoltare. În al doilea rând, dacă unele opere sunt mai apreciate decât altele în interiorul acestei paradigme, canonul se împarte în două: *centru* și *periferie*. Prin urmare, în lucrarea de față voi alege să mă îndrept înspre periferia canonului universal și relația dintre literatura română și World Literature, propunând drept ilustrare situarea în canon a romanului *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu, emblematic pentru Transilvania.

În cartea *Creolizing the Modern. Transylvania Across Empires*, autoarele Anca Parvulescu și Manuela Boatcă ridică problematica marginalului în ceea ce privește canonul, axându-se pe zona Transilvaniei ca geografie-tipar a periferiei sau a unei false apartenențe. Zonă-tampon din punct de vedere politic și istoric, Transilvania inter-imperială din secolele XVI-XX (o perioadă de patru secole, așadar) ar putea fi, foarte ușor, categorisită drept multiculturală, poliglotă, cosmopolită. Mai mult, între *granițele* Transilvaniei locuiește și astăzi o multitudine remarcabilă de comunități etnice, fapt care ar fi trebuit, cel puțin, să prezinte interes pentru studiile literare sau chiar pentru critici, dacă nu să favorizeze circulația transnațională a operelor scrise aici. Totuși, acest lucru nu se întâmplă. Europa de Est este omisă în totalitate atunci când, cu puțin înainte de 1990, Edward Said a avut rugămintea ca, pe lista zonelor ce aveau dependență culturală și statut colonial, să fie adăugate mai multe regiuni. „Abia după căderea regimurilor socialiste de stat din Europa, în 1989–1990, cercetătorii au început să semnaleze așa-numita «terțializare» a fostei Lumi a Doua în Europa de Est.”[8] (Parvulescu, Boatcă 2022, 5). Maria Todorova a susținut această omitere, argumentând că imperiile ce înconjurau Transilvania – Otoman, Țarist, Austro-Ungar – nu au reprezentat formațiuni colonizatoare. De altfel, încadrarea regiunii balcanice în discuțiile despre postcolonialism reprezintă, și astăzi, o polemică (*ibidem*). Autoarele intervin în această dezbatere făcând o distincție între coloniile din America și suzeranitatea imperiilor din Europa însă păstrând elementul comun:

> „Deși ierarhiile rasiale, etnice și de clasă ridicate în colonii marcau diferența colonială față de centrul imperial (dihotomia *colonizator–colonizat*), ierarhiile mai puțin vizibil rasiale, dar mai pronunțate din punct de vedere etnic și de clasă distinctă explicau diferența imperială dintre imperiile europene și foștii lor supuși (limba, religia, locația regională, apartenența etnică și statutul economic complicând această diviziune).”[9] (*ibidem*, 7).

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Andra-Emilia Cătană, *Pădurea spânzuraților ca World Literature. Rebreanu și periferia canonului universal*)



În consecință, Europa de Est se situează la periferia unei dezvoltări culturale sau literare, deci la periferia canonului universal. Spre deosebire de alte periferii care au fost repoziționate tocmai prin caracterul lor marginal considerat exotic, Europa de Est a fost văzută drept „un alter-ego incomplet al Europei”[10] (*ibidem*, 8) și deci neglijată. Florin Oprescu, în articolul său *Transylvania Postcolonial. Literature beyond Illusions (II)*, menționează și analizează relația periferie-centru, dar și iluzia unei diversități culturale în romanul *Pădurea spânzuraților*: „Romanul lui Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, oferă exemple elocvente ale percepției alterității, în contextul destrămării imperiului. Varga

îi explică lui Gross iluzia imperiului internaționalist, pregătit să se prăbușească și să-i zdrobească pe toți, indiferent de etnie."[11] (Oprescu 2022, 125). Prin urmare, deși personajele lui Rebreanu au naționalități diferite, schimbul cultural nu există într-o prea mare măsură, din cauza contextului belic.

Pentru ca o operă literară să poată fi „înscrisă" în World Literature, receptarea sa trebuie să fie una pozitivă și de scară largă. „Receptarea este un proces care se extinde dincolo de cadrul producerii unei opere într-un anumit timp și spațiu."[12] (Sapiro 2023, 119), spune autoarea cărții *The Sociology of Literature*. Dar ce receptare ar fi putut avea un roman scris în Transilvania și despre Transilvania?

Gisèle Sapiro vorbește și despre sociologia receptării, care este interesată de cititorul *concret*, nu de cel abstract. Astfel, ea face referire la diversele elemente ce favorizează – sau nu – receptarea pozitivă: coperta cărții, editorul, genul în care se încadrează o operă, formele media ce o promovează. „Aceste exemple arată că nu se poate pretinde că este posibil să scrie istorie literară sau intelectuală fără a lua în considerare procesele de recepție și efectul acestora."[13] (*ibidem*, 127).

Deși receptarea este influențată de factori multipli, cea mai de impact este traducerea. Traducerile se disting prin rolul lor de mediere între culturi și prin contribuția adusă literaturii mondiale care câștigă, cel mai mult, prin traduceri. Sarcina de a transpune un text într-o altă limbă față de cea în care a fost scris inițial se bazează pe fidelitate, însă alterarea se produce inevitabil, în grade diferite: „rețeaua celorlalți intermediari implicați în transferul textelor literare are, de asemenea, un rol semnificativ în conturarea formei și a sensului operei care este tradusă."[14] (idem 2024, 5). Mai mult, odată cu reinterpretările unui text literar, este necesară și o traducere nouă (Damrosch 2003, 187), întrucât semnificantul este indispensabil de semnificatul său. Am putea spune că traducătorul devine un al doilea autor, munca lui devenind la fel de importantă în plasarea unei opere atât pe harta lumii cât și pe o hartă mentală a percepției. Complexitatea unei traduceri și a implicațiilor sale – întrucât un traducător se poate implica în mod direct în text, prin adăugarea, de exemplu, a unui cuvânt-înainte – conferă operelor traduse același caracter fluid, supus unei modelări continue: „Traducerea este un exemplu paradigmatic al afirmației lui McKenzie că textele ar trebui privite ca «potențiale», mai degrabă decât ca artefacte fixe."[15] (Sapiro 2024, 7). Pentru Sean Cotter, a traduce un text literar în cantități semnificative înseamnă a-l așeza în rândul operelor clasice (Galasso 2023, 179). Corelând această perspectivă cu traducerile textelor românești, profesorul ajunge la concluzia că literatura română reprezintă numai o subsecțiune a scrierilor prea puțin citite din întreaga lume, iar această poziționare periferică este întâmpinată cu indiferență (*ibidem*, 180). De-a lungul timpului, se remarcă atitudini oscilante ale personalităților culturale române cu privire la lucrările traduse.

Odată cu încercarea de modernizare și de prioritizare a culturii pe teritoriul actualei Românii, Mihail Kogălniceanu propune o orientare înspre gustul original, neconsiderând traducerile o literatură: „Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducții din alte limbi și încă și acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură.". De aceea, el îndeamnă la scrierea operelor proprii, cerere justificată de contextul de atunci: „Foaia noastră va primi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele." (https://ro.wikisource.org/wiki/Introduc%C8%9Bie_la_%22Dacia_literar%C4%83%22). Pe de altă parte, Titu Maiorescu va considera traducerea drept modalitate de afirmare dincolo de graniță, perspectivă încă valabilă atunci când se vorbește despre valoarea literaturii periferice. Ideea de periferie exista chiar și atunci, când Titu Maiorescu menționează statutul literaturii române pe plan european: „favoarea neașteptată ce au găsit-o mai ales în Germania literatura poetică a unui popor care până atunci fusese întâmpinat sau cu nepăsare, sau cu antipatie." (Maiorescu 1967, 240). De altfel, nevoia de afirmare literară și de legitimare externă coincid cu nevoia de a fi traduși ca scriitori.

Și totuși, Liviu Rebreanu a avut parte de multiple traduceri ale scrierilor sale. În plus, situarea sa la periferia canonului ține doar de contextul *World Literature*. În cazul canonului național, Liviu Rebreanu este arhicunoscut, fiind inclus pe lista autorilor obligatorii în programa pentru bacalaureat.

Cel mai des, profesorii aleg romanul *Ion*, pe baza căruia se concep argumentări care nu permit o disecare autentică, creativă a textului. Astfel, elevii au avut contact – și nu în mod deliberat – cu această operă supra-interpretată în mod clișeic, profesorii punând accentul, de cele mai multe ori, pe imaginea țăranului din Ardeal, prins între iubirea pentru pământ și dragostea pentru Florica și evitând alte discuții importante cu privire la roman, inclusiv tratamentul abuziv asupra Anei. Romanul *Ion* este și subiectul cărții *Creolizing the Modern*, menționată anterior, despre care autoarele spun că „Faptul că romanul este puternic canonizat în literatura română, dar rămâne marginal la scară globală, reprezintă, probabil, o situație împărtășită de marea majoritate a textelor literare din lume."[16] (Parvulescu, Boatcă 2022, 13). Extrapolând, am putea spune că și *Pădurea spânzuraților* are parte de același destin, în ciuda modernității sale.

Roman publicat în 1922, *Pădurea spânzuraților* este o literatură minoră doar prin vizibilitate, nu și prin valoarea sa. Paradoxul vizibilității este provocat de situația traducerilor acestui roman, întrucât el a fost tradus într-o multitudine de limbi, inclusiv engleză, limbă de circulație internațională: „Pentru a complica și mai mult acest tablou, se poate observa că romanele lui Rebreanu, precum și cele ale altor autori români, fuseseră deja traduse în mai multe limbi, atât de circulație majoră, cât și minoră."[17] (Ung 2023, 59). Totuși, în comparație cu alte opere considerate „de căpătâi", traducerile au fost puține tocmai într-un spațiu vecin, cel al ex-Iugoslaviei.

> „În afară de Panait Istrati, ale cărui romane au fost traduse din limba franceză, singurele romane traduse din limba română între 1918 și 1947 au fost *Ciuleandra* (1927, tradusă în sârbă în 1929) și *Ion* (1920, tradus în croată în 1943), ambele scrise de Liviu Rebreanu."[18] (*ibidem*, 58)

scrie Snejana Ung în articolul său. Această remarcă declanșează două întrebări: de ce atât de puține opere românești traduse în spațiul ex-iugoslav și de ce numai cele rebreniene? Răspunsul Snejanei Ung se concentrează pe capitalul social și cultural (Bourdieu *apud* Ung 2023, 61) acumulat de Liviu Rebreanu după mutarea sa la București. Scriitorul a deținut funcția de director al Teatrului Național Român, a fost președintele Societății Scriitorilor Români și membru al PEN Club România. De asemenea, a participat la interviuri în vizitele sale prin Europa, astfel că Snejana Ung ajunge la concluzia că Rebreanu și-a promovat singur propriile opere (*ibidem*). Dacă celebritatea sau statutul de *World Literature* al unui text sau al unei cărți nu pot fi separate de aspectul social, eu voi alege să pun în lumină alte argumente care să susțină o relectură a romanului *Pădurea spânzuraților* drept literatură mondială cu scopul de a reevalua canonul universal.

Înainte de toate, opera dezvăluie o fațetă nemaiîntâlnită la Rebreanu până atunci: interesul pentru interioritatea personajelor (DAOLR, 761). Un cititor obișnuit cu stereotipurile legate de opera rebreniană va fi surprins de latura psihologizantă a romanului care i se adaugă realismului. La fel de surprins va fi și de tematica „neobișnuită" a romanului său *Adam și Eva*, unde dragostea are o dimensiune metafizică, transcendentă, cuplul regăsindu-se în șapte perioade istorice diferite. În *Pădurea spânzuraților*, personajul central este Apostol Bologa, un locotenent înrolat în mod voluntar atunci când izbucnește Primul Război Mondial și al cărui parcurs existențial se va desfășura simetric, atât cu privire la parcursul său spiritual cât și la finalul tragic. Predomină astfel imaginea dublului, căci Svoboda, cehul condamnat în incipit pentru dezertare, va deveni un *alter ego* al protagonistului. Ironia constă în condamnarea lui Svoboda de către Apostol în incipit, doar pentru ca, mai apoi, să îi împărtășească soarta. Există, așadar, doi dezertori, două condamnări tragice, două figuri feminine catalizatoare – Marta și Ilona; două momente în care Apostol Bologa are parte de o revelație divină, între care se întinde o perioadă întunecată de necredință, declanșată de moartea tatălui. Relația dintre macrocosmos și microcosmos este stabilită încă din prima frază a romanului, unde este descris cerul „ca un clopot uriaș de sticlă aburită", metaforă pentru lumea asfixiantă a războiului care va urma. Personajele, diverse și provenite din medii diferite, împărtășesc aceeași greutate de a respira, fiind apăsate de ordinele primite, de datorie și, cel mai pregnant, de moarte. Imaginea morții este aproape obsedantă, peisajul însuși aduce cu sine această impresie: „ – Patria

noastră e moartea… pretutindeni și mereu moartea, bolborosi Cervenko cu o convingere adâncă." (Rebreanu 2001, 616). Monocromul, starea de letargie, pădurea cehilor atârnați de crengi îndoite din cauza greutății cadavrelor, fantoma reflectorului, toate acestea provoacă o stare de încordare continuă. Franco Moretti atinge subiectul unei geografii a romanului, oferind un exemplu din cartea *Our Village* de Mary Mitford ce se deschide cu o imagine asemănătoare romanului *Ion*: „În fapt, drumul este plasat în mod explicit în prim-plan în capitolul de deschidere al cărții, oferind perspectiva din care este văzut satul" (Moretti 2016, 47). Mai apoi, imaginea satului va fi reprezentată grafic, prin intermediul hărții, pentru a favoriza o lectură *la distanță* dar și pentru a stabili centrul și periferia romanului. În cazul *Pădurii spânzuraților*, geografia romanului are în centru peisajul pădurii spânzuraților, iar la periferie toate celelalte locații: frontul, Curtea Marțială, camera lui Bologa, închisoarea. Între centrul și periferia geografică se realizează un permanent transfer al stărilor oscilante și terorizante.

Ceea ce face ca romanul să fie demn de o integrare în corpusul *World Literature* este actualitatea sa. Într-o realitate în care există instabilitate geopolitică în întreaga lume, dar și în vecinătatea României, tema războiului și al traumelor provocate de acesta devine relevantă în cadrul literaturii. Tema războiului, în special a războaielor mondiale, prezintă interes până și pentru publicul tânăr. Iar dacă literatura are un rol, acela este rolul de a trage un semnal de alarmă cu privire la problemele reale ale societății. Omul ca specie nu este la fel de predispus sensibilizării precum este cititorul, fiindcă ficționalul reușește, paradoxal, să te aducă mai aproape de realitate printr-un transfer de emoții.

Este atins, desigur, și subiectul periferie-centru cu referire la spațiul transilvănean. De altfel, geografia romanescă este cea care declanșează conflictele ulterioare. Apostol dorește să se înroleze doar de dragul logodnicei sale, Marta, a cărei atitudine frivolă îl scoate din minți, dar nu îl determină să rupă relația, dimpotrivă. În momentul în care mama protagonistului află despre hotărârea sa, aceasta îi spune „ – Să-ți primejduiești tu viața? Pentru cine și pentru ce?/ – Pentru patrie…/ – Noi n-avem patrie!", făcând referire la statutul Transilvaniei, mereu periferie, niciodată centru, prinsă între administrația Imperiului și cultura românească. Această poziție încorsetată îi revine și lui Bologa: pe de-o parte, el este cetățean al imperiului și, odată ajuns locotenent, nu se mai poate dezice de datoriile sale; pe de altă parte, naționalitatea sa nu îl lasă să intre în conflict cu alți români de peste graniță. Cumva, personajul ajunge să fie plasat la periferia ambelor teritorii, ideea de patrie fiind o iluzie.

Problema moralității este un alt subiect relevant al cărții, Apostol Bologa confruntându-se cu posibilitatea de a-și ucide concetățenii. Dar el este îngrijorat nu de actul omorului, ci doar de o *trădare* a propriului popor, el fiind dispus, în schimb, să meargă pe frontul italian. „ – O crimă imensă e îndeobște războiul, dar cu deosebire războiul Austriei! Încaltea când un popor de același sânge ia armele, cu sau fără dreptate, știu cu toții că izbânda va fi spre folosul neamului și prin urmare fiecare om poate muri cu credința că s-a jertfit pentru binele tuturor.", îi spune Klapka lui Bologa, încercând să îl liniștească după aflarea veștii. Însă el se află ca în transă, nu îndrăznește să dea viață realității prin cuvinte: „ – Domnule căpitan, te rog... te implor... Scapă-mă!... D-ta mă poți scăpa!... Nu vreau să mă duc pe frontul...". Aerul se îngroașă la fel ca în imaginea clopotului, iar universul lui Apostol Bologa se destramă din temelii. Siguranța de sine este înlocuită de spaimă și teroare, iar Bologa este prins între disperarea de a trăi și disperarea de a nu trăi în *lumea* aceea, în care legea nu se mai suprapune dreptății. Vorbele prizonierului „ – Dacă ai fi adevărat român, n-ai trage în frați" îl bântuie și mai mult, paralizându-l. Din cauza pedepselor crude, a riscurilor la care este expus Bologa atunci când începe să se gândească la dezertare, acesta încearcă, subconștient, să își anuleze propria identitate, este enervant când își aude propria limbă: „Își dădu seama, îndată, că numai graiul românesc l-a scos din țâțâni, fiindcă a venit ca o mustrare peste gândurile lui răvășite de imputări.". Începe să devină nervos în preajma lui Petre, fiindcă îi aduce aminte de propria origine, și, implicit, de soarta sa, ambii provenind din Parva. Contactul cu universul său etnic îi alimentează neliniștea și ajunge să se simtă mai destins în

preajma celor „străini”. În roman apar și pasaje referitoare la stereotipuri cu rădăcini în rasism, precum spune Klapka că este perceput de ceilalți: „Eu nu pot propune nimic, fiindcă sunt stigmatizat: ceh, adică trădător”. În plus, diferența de perspectivă în ceea ce privește moralitatea este angrenată în diferențele culturale și sociale, astfel că generalul Karg nu înțelege motivația lui Bologa de a refuza să lupte împotriva românilor și devine furios. Pentru general, patria lui Apostol Bologa nu ar trebui să fie Regatul României, ci imperiul: „Mi se pare că d-ta faci deosebire între dușmanii patriei...”, „– Ce? Imposibilitate morală?... Ce vorbe sunt astea? Cum îndrăznești?... Eu nu cunosc asemenea fleacuri, care ascund pur și simplu lașitatea unor oameni fără sentimente patriotice!”. Există o contradicție între ceea ce consideră Bologa că înseamnă patriotism – refuzul de a lupta pe frontul românesc – și ceea ce înțelege generalul – a rămâne loial Imperiului Austro-Ungar.

Dimensiunea religioasă prezentă în roman oferă operei oportunitatea de a fi percepută ca transnațională și de a fi integrată în canonul literar universal. Credința, ca modalitate de a face față realității crude, constituie o temă de interes, deoarece romanul surprinde și aspectele dificile sau adesea evitate ale parcursului spiritual. De la o revelație divină experimentată în copilărie, Apostol Bologa ajunge să își piardă credința și să devină ateu, până într-o zi când, după ruperea logodnei cu Marta – sub pretextul că vorbise în maghiară cu un ungur –, acesta își înșiră gândurile cu privire la semnificația dragostei, la Ilona și la rostul vieții, spunând că „Sufletul are nevoie de o merinde veșnică... Dar merindea aceasta în zadar o cauți pe afară, în lumea simțurilor. Numai inima poate s-o găsească”. Totuși, „Îndoielile îi roaseră creierii toată noaptea”, cuprins de vină. Însă, după zbuciumul său accentuat de atmosfera ploioasă, apare „o geană albastră-luminoasă, vestitoare de soare nou”, iar „în creieri” îi apăru „un gând viu ca un trăsnet: «Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu!»”. Această încheiere simetrică a luptei sale cu credința creează contextul pentru împăcarea cu moartea prin spânzurătoare: „– Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol...”. Această ultimă frază a romanului portretizează devenirea protagonistului și

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Andra-Emilia Cătană, *Pădurea spânzuraților ca World Literature. Rebreanu și periferia canonului universal*)



identificarea cu numele purtat. Prin sacrificiul său, el devine un adevărat apostol al ideii înflăcărate că „Acolo” – dincolo de granițe – „începe viața nouă și o lume nouă!”.

Lumea nouă, de dincolo de granițele României, care a citit acest roman în multiplele sale traduceri a fost surprinsă în mod plăcut, receptarea romanului fiind ilustrată și prin recenziile lăsate în urmă de cititorii acestui roman realist psihologic. Având în vedere că receptarea se adresează cititorului concret, am ales să ilustrez diferitele modalități în care au fost percepute traducerile romanului analizat prin integrarea câtorva recenzii. Pe site-ul Amazon[19] (https://www.amazon.com/Forest-Hanged-Liviu-Rebreanu/dp/1950827100), unde se găsește varianta în limba engleză a romanului, sunt enumerate recenziile care apar pe clapeta copertei: „…un loc unic printre miile de romane inspirate de cataclismul din 1914.”[20] – scriitorul André Bellessort; „Cel mai bun roman psihologic al literaturii române”[21] – criticul Eugen Lovinescu; „Scriitorul care (cum e Rebreanu) reușește să surprindă, în cuvinte simple, bogăția momentelor vieții a creat o capodoperă, mai valoroasă decât orice frazeologie.”[22] – romancierul Kosmas Politis; „O carte superbă! O capodoperă autentică! Scene adânc întipărite atât în mintea mea, cât și în sufletul meu.”[23] – cititor; „Un roman fascinant și pe nedrept trecut cu vederea.”[24] – Montly Milne. Danielle Gaither are un articol întreg dedicat unei recenzii/ analize a acestei cărți: „Am fost la fel de surprinsă ca oricare altcineva atunci când această carte m-a captivat, practic, de la

prima pagină. Rebreanu știe să creeze atmosferă, oameni buni. Și exact asta face încă din scena de deschidere a romanului. Uitați-vă la aceste fraze de început."[25] (Gaither 2022). Pentru traducerea în limba franceză, un cititor spune că

> „Tema absurdității războiului a fost tratată pe larg în romanele anilor '20. Absurditate cu atât mai evidentă în cadrul Imperiului Austro-Ungar, care reunea o multitudine de popoare ce aspirau la autonomie, dacă nu chiar la independență. Personajul principal este orice altceva decât un erou: este alcătuit din ezitări continue, retrageri și înaintări; este un veleitar. Pare să facă alegeri în deplină inconștiență. Personajul este construit cu grijă și, prin această complexitate, reflectă condiția noastră umană, chiar dacă nu ne putem identifica pe deplin cu el; ne este, totuși, atât de apropiat. Tehnica romanescă (paralelismul dintre trăire și peisaj, întâlnit și la Flaubert în *Educația sentimentală*) mi s-a părut remarcabilă; în mod constant, autorul, prin tușe succesive, pictează peisajul drept ecou al stărilor personajului său: natura este acolo, mereu, ca o oglindă și, paradoxal, indiferentă. Această poezie stranie reprezintă unul dintre aspectele care oferă farmec acestui roman."[26] (https://www.babelio.com/livres/Rebreanu-La-foret-des-pendus/172016/critiques).

Potențialitatea romanului de a face parte din canonul *World Literature* este susținută și de pluralitatea interpretărilor și a părerilor cititorilor concreți, care variază și în funcție de traducerea deținută. Ediția în limba italiană disponibilă pe Amazon, *La foresta degli impiccati*, nu are recenzii propriu-zise, însă ca ierarhie deține locul 531 în categoria *war fiction* și 830 în *historical military fiction* (https://www.amazon.it/foresta-degli-impiccati-Grande-Guerra-ebook/dp/B00SZN8Z56). Un articol în germană afirmă faptul că „Felul în care Rebreanu construiește istoria de viață a protagonistului său, felul în care îi disecă viața interioară, conving pe deplin."[27] (Henseller 2018).

Întrucât canonul și, în special, canonul universal nu reprezintă o listă definitivă ci una care rămâne mereu deschisă, iar literatura, la fel ca limba, este într-o continuă circulație, propun, în finalul argumentelor aduse, romanul *Pădurea spânzuraților* drept lectură care să modifice această listă și să conteste stereotipiile promovate, involuntar poate, în mediul preuniversitar. Totodată, am dorit să evidențiez prin lucrarea mea faptul că climatul istoric, politic și social al unei regiuni – în cazul de față al Transilvaniei – dar și diferitele traduceri ale textului nu pot fi separate de receptarea acestuia. Situarea lui Liviu Rebreanu la periferia canonului universal este justificată, așadar, numai din acest punct de vedere, nu și prin valoarea sa ca scriitor. Contextul Primului Război Mondial, descris de către Călin Teutișan ca fiind „traumatic" și dependent de un „personaj intelectual", este, conform criticului, „menit să excite o fibră etică pe toate palierele ficțiunii și, de bună seamă, pe cât mai multe dintre palierele lecturii" (Teutișan 2022, 465). Pe lângă context, construcția personajelor, relația dintre exterioritate și interioritate, moralitatea, simetria, reinterpretarea relațiilor amoroase, conflictul psihologic și un drum sinusoidal înspre credință pun *Pădurea spânzuraților* pe harta mondială a literaturii. Deși nu atât de cunoscut, traducerile sale în limbi chiar neeuropene sunt dovada unei calificări pentru înscrierea în *World Literature*: „Literatura mondială nu reprezintă un canon fix de texte, ci un mod de lectură: o formă de angajare detașată cu lumi dincolo de propriul nostru spațiu și timp."[28] (Damrosch 2003, 81).

NOTE:

[1] În original: "global village".

[2] În original: "The literary canon refers to a body of works that are widely regarded as essential reading within a culture, often serving as a benchmark for measuring literary quality. It encompasses texts deemed to represent significant contributions to human thought and artistic achievement, frequently prioritizing works by established authors from Western literary tradition".

[3] În original: "in particular, changes over time and not only functions as analogue to internal, national traditions, but also supports and exemplifies concerns which the previous generations did not and could not have".

[4] În original: "I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language".

[5] În original: "as an established body of classics, as an evolving canon of masterpieces, or as multiple windows on the transcendent, value, world".

[6] În original: "a mode of circulation and of a mode that material, is as applicable to individual works as to bodies of available for reading established classics and new discoveries alike.".

[7] În original: "literary canons have been formed by marginalizing and even excluding writers belonging to dominated social groups in this respect: immigrants, ethnic minorities, colonized or formerly colonized people".

[8] În original: "It was only after the demise of state socialist regimes in Europe in 1989-1990 that scholars started to signal

the so-called Third Worldization of the former Second World in East Europe.". Am optat pentru originalul în limba engleză, întrucât traducerea apărută în 2024 la Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu prezintă (și) pasaje adaptate ori trunchiate.

[9] În original: "While the racial, ethnic, and class hierarchies erected in the colonies marked the *colonial difference* from the core (the colonizer-colonized dichotomy), the less overtly racial but more pronounced ethnic and distinct class hierarchies accounted for the *imperial difference* between European empires and their former subjects (with language, religion, regional location, ethnic allegiance, and economic status complicating the divide)".

[10] În original: "Europe's incomplete Self".

[11] În original: "Rebreanu's novel *Pădurea spânzuraților* offers worthy examples of perception of otherness, in the context of the disintegration of empire. Varga explains to Gross the illusion of the internationalist empire ready to collapse and crush them all, no matter the ethnicity.".

[12] În original: "Reception is a process that extends beyond the framework of a work's production in a particular time and space".

[13] În original: "These examples show that one cannot claim to write literary or intellectual history without taking into account the processes of reception and their effect".

[14] În original: "the network of other intermediaries involved in the transfer of literary texts also has a significant role in shaping the form and meaning of the work being translated".

[15] În original: "Translation is a paradigmatic example of McKenzie's statement that texts should be regarded as «potential», rather than as a fixed artifact".

[16] În original: "The fact that the novel is highly canonical in Romanian literature yet remains minor globally is arguably a predicament it shares with a large majority of literary texts in the world.".

[17] În original: "To complicate this picture even more, one can notice that Rebreanu's as well as other Romanian authors' novels had already been translated into several languages, both major and minor.".

[18] În original: "Apart from Panait Istrati, whose novels were translated from French, the only novels translated from Romanian between 1918 and 1947 were *Ciuleandra* (1927, translated into Serbian in 1929) and *Ion* (1920, translated into Croatian in 1943), both written by Liviu Rebreanu.".

[19] Am ales acest site pentru că permite observarea empirică a unei forme de circulație transnațională a textelor, iar recenziile oferă un corpus de receptare la scară largă.

[20] În original: "...a unique place among the thousands of novels inspired by the cataclysm of 1914.".

[21] În original: "Romanian literature's best psychological novel.".

[22] În original: "The writer who (like Rebreanu) manages to capture in simple words the richness of life's moments has created a masterpiece, more valuable than any phraseology".

[23] În original: "A superb book! A genuine masterpiece! Scenes deeply embedded in my mind as well as my soul.".

[24] În original: "A fascinating and unjustly overlooked novel.".

[25] În original: "I was as surprised as anyone when this book hooked me basically from the first page. Rebreanu can set a mood, y'all. And he does just that in the book's opening scene. Check out these opening sentences".

[26] În original: În original: «le thème de l'absurdité de la guerre a été largement traité dans les romans des années vingt. Absurdité, tout particulièrement dans cet empire austro-hongrois qui agglomérait quantité de peuples différents aspirant à l'autonomie sinon à l'indépendance. Le personnage principal est tout sauf un héros : il est sans cesse hésitations, reculs et avancées ; c'est un velléitaire. Il semble faire des choix en toute inconscience. le personnage est soigneusement construit et en cela il rejoint notre humaine condition, même si l'on ne peut s'identifier à lui : il nous est cependant si proche. La technique romanesque (le parallèle sentiment / paysage que l'on trouve chez Flaubert dans "L'éducation sentimentale") m'a semblé remarquable ; sans arrêt, l'auteur par touches successives, peint le paysage comme l'écho de ce que ressent son personnage : la nature est là, toujours, en miroir et paradoxalement indifférent. c'est cette étrange poésie qui est un des charmes de ce roman.».

[27] În original: „Wie Rebreanu die Lebensgeschichte seines Protagonisten gestaltet, wie er dessen Innenleben seziert, überzeugt vollauf".

[28] În original: "World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time.".

BIBLIOGRAFIE:

Carravetta, Peter. 2012. *The Canon(s) of World Literature*. În D'haen, Theo, Damrosch, David, Kadir, Djelal (ed.). *The Routledge Companion to World Literature*, 264-272. New York: Routledge.

Damrosch, David. 2003. *What is World Literature*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Galasso, Regina. 2023. *This is a classic*. *Translators on Making Writers Global.* New York & London: Bloomsbury Academic.

Henseler, Daniel. *Leben und Sterben des Apostol Bologa Im Roman „Der Wald der Gehenkten" führt Liviu Rebreanu seinen Protagonisten in die Katastrophe Von.* Disponibil online la https://literaturkritik.de/rebreanu-der-wald-der-gehenkten-leben-und-sterben-des-apostol-bologa,24902.html, accesat la data de 10.12.2025.

Kellman, Steven G. 2023. *The Literary Canon.* Disponibil online la https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/literary-canon, accesat la data de 10.12.2025.

Kogălniceanu, Mihail. *Introducție la Dacia literară,* 30 ianuarie 1840. Disponibil online la https://ro.wikisource.org/wiki/Introduc%C8%9Bie_la_%22Dacia_literar%C4%83%22, accesat la data de 8.12.2025.

Maiorescu, Titu. 1967. *Din critice*. Studiu introductiv de Prof. Liviu Rusu. Ediție îngrijită de Dominica Filimon-Stoicescu. București: Editura Tineretului.

Moretti, Franco. 2016. *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe.* Cluj-Napoca: TACT.

Oprescu, Florin. 2022. *Transylvania Postcolonial. Literature beyond Illusions (II)*. În „Philologica Jassyensia", an XVIII, nr. 2 (36), 123–134.

Parvulescu, Anca, Boatcă, Emanuela. *Creolizing the Modern. Transylvania across Empires*. New York: Cornell University Press.
Parvulescu, Anca, Boatcă, Emanuela. *Creolizing the Modern. Transylvania across Empires*. New York: Cornell University Press.
Pop, Ion (coord.). 2007. *Dicționar analitic de opere literare românești.* Vol I-II. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
Rebreanu, Liviu. 2001. *Pădurea spânzuraților*. În vol. *Opere I. Ion. Pădurea spânzuraților. Adam și Eva*. Ediție alcătuită de Mihai Coloșenco și Ilderim Rebreanu. Prefață de Eugen Simion, 569-881. București: Univers Enciclopedic.
Sapiro, Gisèle. 2023. *The Sociology of Literature*. Translated by Madeline Bedecarré and Ben Libman. Stanford, California: Stanford University Press.
Sapiro, Gisèle. 2024. *Who Creates the World Author?*. În „Journal of World Literature", 9, 327-341.
Ung, Snejana. 2023. *In the Literary Neighborhood: The Translated Romanian Novel in (Ex-)Yugoslavia (1918-2020)*. În „Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory", 9.1, 56-72. DOI: https://doi.org/10.24193/mjcst.2023.15.03.
Villanueva, Darío. 2012. *Claudio Guillén: (world) literature as system.* În D'haen, Theo, Damrosch, David, Kadir, Djelal (ed.). *The Routledge Companion to World Literature*, 108-116. New York: Routledge.
https://ro.wikisource.org/wiki/Introduc%C8%9Bie_la_%22Dacia_literar%C4%83%22, accesat la data de 9.12.2025.
https://www.babelio.com/livres/Rebreanu-La-foret-des-pendus/172016/critiques, accesat la data de 9.12.2025.
https://www.daniellegaither.com/blog/book-1-forest-of-the-hanged, accesat la data de 10.12.2025.
https://www.amazon.com/Forest-Hanged-Liviu-Rebreanu/dp/1950827100, accesat la data de 8.12.2025.
https://www.amazon.it/foresta-degli-impiccati-Grande-Guerra-ebook/dp/B00SZN8Z56, accesat la data de 10.12.2025.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Andra-Emilia Cătană, *Pădurea spânzuraților ca World Literature. Rebreanu și periferia canonului universal*)



literacum

Canon, comedie și paradox: navigând cumpăna dintre absolut și (auto)sabotare în dramaturgia camilpetresciană

Georgiana Larisa MARCU

În contextul secolului XX, activitatea instabilă a dramaturgiei românești se întrevede prin lipsa lucrărilor de specialitate, sugerând prin acest fapt o solicitare aprigă de remodelare și reîndrumare a conformației sale. Figură marcantă a autenticității literare românești, Camil Petrescu își asumă demersurile acestui proiect, influențând astfel parcursul teoretic al teatrologiei sub sforțările sale, elaborate cu scopul de a îndruma „pe o direcție sănătoasă" (Ghidirmic 1975, 49) arta spectacolului. Astfel, pornind de la un canon dramatic teoretizat de autorul *Modalități estetice a teatrului*, vom urmări modul de aplicare a sistemului său de principii în ceea ce vizează propriul fenomen teatral. Caz interesant în contemporaneitate este însă lipsa din atenția publică literară a pieselor camilpetresciene, cu precădere a comediilor sale. Firescul ne-ar fi îndemnat să le considerăm demne de canonizat, fiindcă, așa cum reiese din afirmațiile criticului Ovidiu Ghidirmic, acestea „i-au adus scriitorului un adevărat «triumf în teatru»" (*ibidem*, 76). Cu toate acestea, criticul insistă asupra faptului că aceste creații, menite să stârnească amuzamentul, se bucură de un succes nemeritat, izvorât din incompetența criticii dramaturgice și a superficialității opiniei publice de la vremea aceea: „Critica a exagerat importanța comediilor." (*ibidem*, 81). În consecință, ne întrebăm care au fost elementele din pricina cărora s-a produs ruptura frapantă între ideologie ideatică și practică, în cazul unui teoretician care și-a lăsat amprenta nu doar asupra culturii noastre, ci care a adus totodată „o contribuție majoră în sfera esteticii teatrale europene" (Călin 1976, 136).

În continuarea cadrului teoretic, lucrarea își propune să vizeze următoarele două comedii camilpetresciene, a căror structură evenimențială/ dramatică funcționează interdependent: *Iată femeia pe care o iubesc* și *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste.* În acest sens, analiza nu va urmări în ansamblu doar (auto)receptarea critică a pieselor, ci și modul de construcție al acestora, într-o manieră comparativă, încercându-se explicarea, de fapt, a unei poziții marginale pe care creațiile teatrologice le ocupă în interiorul universului camilpetrescian, dar și dincolo de acesta.

Planul exterior al creațiilor comice va permite posibilitatea unei vizualizări lăuntrice a operelor literare. Așadar, prin intermediul scheletului tehnic al acestora se va crea prilej de aprofundare în alcătuirea internă, adică tocmai în sfera ideilor ce alcătuiesc fundamentul textului. Remarcând simultan atât tonul ironic, cât și epicizarea indicațiilor scenice, se va observa jocul de oglinzi desfășurat între cuplurile camilpetresciene, joc de idei totodată plasat între carnavalesc și luciditate. Acesta cuprinde simultan o dublă semnificație și reprezintă două extreme pentru eroii comediei antipirandelliene, căci jocul fie înfățișează „o lume părelnică, precară, cu toată falsa ritualizare a aparențelor" (Vodă Căpușan 1988, 61),



Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025. (Georgiana Larisa Marcu, *Canon, comedie și paradox: navigând cumpăna dintre absolut și (auto)sabotare în dramaturgia camilpetresciană*)

fie are înclinația să „mimeze armonia și perfecțiunea" (*ibidem*). Odată depășit motivul jocului, se va ridica problema simbolisticii sinuciderii, idee recurentă în sfera dramaturgiei lui Camil Petrescu, dublată aici însă de psihopatologia freudiană. În plus, răsturnarea de roluri ce se petrece între partenerii dinamicii erotice surprinde felul în care aceștia se transformă într-o alternanță continuă, rând pe rând, din victime în agresori.

Având în vedere dispoziția ironică a autoteoriei, surprindem teza fundamentală a lucidității în iubire ca fiind răsturnată în momentul în care personajele favorizează pasiunea și absurdul în detrimentul rațiunii. Aceste acțiuni vor avea drept consecință autosabotarea eroilor camilpetrescieni, căci aceștia își pierd „puterea de discernământ" (Ghidirmic 1975, 71). De asemenea, este interesant de urmărit maniera în care motivul autosabotării, prezent în granițele microuniversului literar, transcende ficționalitatea și, propagându-se la nivel macro, produce paradoxul autosabotării scriitorului. Trasând, în paralel, diferențele de atitudine ale teoreticianului în modul său de raportare la arta dramatică, comparativ cu cea comică, vom observa că acesta se arată mereu prompt în a-și justifica și clarifica în același timp alegerile teatrologice. În această privință, dramaturgul a întâmpinat voci polemice în ceea ce privește comportamentul său, considerat egocentric.

În primă instanță, *Iată femeia pe care o iubesc* și *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste* au fost caracterizate drept comedii construite în opoziție cu „tema pirandelliană a pierderii personalității" (Petrescu A. 1972, 145), înfruntând totodată freudismul din considerente precum implicațiile vulgare ale doctrinei psihanalitice și evidențierea forțelor „obscure ale inconștientului (complexe, obsesii, refulări etc.)" (Ghidirmic 1975, 83). De asemenea, ele au fost plasate inferior „chiar și lui *Mitică Popescu*" (*ibidem),* iar marginalizarea lor poate fi explicată și din omiterea sau sărăcia analizei la care sunt supuse în majoritatea lucrărilor critice adresate dramaturgului.

Contrastant, având în vedere arta dramaturgică, afirmațiile lui Camil Petrescu surprinse în însemnările scriitorului Mihail Sebastian sugerează că autorul are un simț al propriei valori foarte pronunțat:

> „–Nici Reinhardt, nici Stanislavski, nimeni, nici un regizor n-a putut face descoperirile mele în teatru. Sunt cel mai mare regizor, pentru că am pentru asta și o profundă cunoaștere a textului și o extraordinară cultură filozofică și o sensibilitate nervoasă excepțională. Actorii ăștia sunt imbecili: nici nu pot măsura șansa lor imensă de a lucra cu mine." (Sebastian 2023, 131).

Mai mult decât atât, părerea foarte înaltă despre sine surclasează arta spectacolului, propagându-se și în alte sfere, căci despre propria creație lirică afirmă că este superioară chiar versurilor lui Valéry (*ibidem*, 55), iar în materie de roman se autoproclamă de neegalat, fără a-i fi trecută cu vederea vădita naivitate surprinsă de prietenul său: „–Dragă Sebastian, un singur scriitor este astăzi capabil să dea un roman mare – și acela sunt tot eu." (*ibidem*, 93).

Pornind de la aceste (auto)receptări antagonice, analiza continuă vizând structura textelor dramatice, ale căror indicații scenice externe cuprind informații menite, evident, să recomande punerea în scenă a operelor literare. Deși la prima vedere s-ar putea remarca prezența unui autor care indică decorul cât mai simplu și practic cu putință, maniera detaliată trădează ilustrarea complexă a elementelor spațiale, aproape identice în cele două piese, încărcate de specificități simbolice pentru organizarea internă a operelor, precum enorma fereastră semicirculară „cu figuri translucide: dansatoare, clovni, umbrele și altele." (Petrescu 1958, 63), dar și terasa veșnic înconjurată de nelipsita „regina nopții" (*ibidem*). Această multilateralitate tehnică indică un spațiu epicizat, care de altfel se sustrage convențiilor și conturează în mintea cititorului implicații mult mai profunde decât simplele descrieri de cadru specifice textului dramatic. În plus, fundalul trădează o geometrie a spațiului dominată de concavități, deplin calculată și controlată, cu un interior „totuși oarecum asimetric din intenții de originalitate." (*ibidem*, 7), care se opune imprevizibilității personajelor și stărilor continuu fluctuante ale acestora.

Pe deasupra, vom puncta și câteva indicații scenice interne, căci așa cum afirmă și Maria Vodă

Căpușan, „S-a vorbit mult despre implicarea afectivă, lirică, marcată de metafore, din didascaliile sale – o derogare față de tradiția genului, unde de obicei autorul intervine parantetic cu sobrietate, obiectiv, adesea eliptic.” (Vodă Căpușan 1988, 11). Interesant este faptul că de-a lungul timpului s-au constatat deseori ambiguitatea interpretativă a acestor didascalii și dificultatea transpunerii lor în realitate, în timpul spectacolului. În acest sens, menționăm că unele intervenții auctoriale alunecă spre ridicol, spre exemplu mersul Anei „*de leopard domesticit*” în *Iată femeia pe care o iubesc*, precum și calitatea sa episodică de „*mereu femeie*”, dar și secvențele în care aceasta este surprinsă „*ca un copac tînăr mustind de sevă*”. În plus, se adaugă aici reacțiile excesive din partea lui Mihai, când acesta este surprins „*răsucit în el*” sau urlând „*ca un animal înjunghiat*”. În *Prof. Dr. Omu...* remarcăm aceleași tendințe neconvingătoare, chiar forțate, prin reprezentările Lianei precum o „*panteră înfuriată*”, surprinderea Mariei drept „*deziluzionată ca un lujer de floare frânt*” sau „*ca o mîță încăpățânată*”, dar și prin comportamentul Dr. Omu, când acesta „*Se prăbușește tot mai mult în el însuși*”.

În *Camil Petrescu – Realia*, Maria Vodă Căpușan explică ipostazele jocului camilpetrescian la nivelul operei dramatice a autorului, prezentând totodată dihotomia dintre jocul carnavalesc și jocul lucid, cele două extreme sub spectrul cărora guvernează întreaga operă a teoreticianului. Așa cum indică scriitoarea în studiul său (Vodă Căpușan 1988, 61), pornind de la întrebarea Altei din *Act Venețian:* „Se întîmplă vreodată, Pietro, să se petreacă lucrurile aidoma așa cum le calculezi la acest joc...?” (Petrescu 1957b, 119), aflăm că răspunsul semnificativ și pentru demersul analitic al comediilor noastre este „Foarte rar” (*ibidem*). Mai exact, jocurile de situații prezente atât în *Iată femeia pe care o iubesc*, cât și în *Prof. Dr. Omu...* au o finalitate impredictibilă.



Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Georgiana Larisa Marcu, *Canon, comedie și paradox: navigând cumpăna dintre absolut și (auto)sabotare în dramaturgia camilpetresciană*)

În *Iată femeia pe care o iubesc* principalul joc situațional care domină întreaga desfășurare a piesei este jocul pierderii personalității, conform căruia doctorița Ana Zadu trebuie să joace rolul surorii sale gemene, vulgara actriță de varieteu, Bella Zadu, pentru a-l vindeca pe Mihai, un tânăr arhitect, de eșecul erotic provocat din pricina vulgarității celei din urmă. Astfel, pe când ipoteza inițială a jocului, intitulată, ironic, *ipoteza Pirandello,* are ca scop final dobândirea sentimentelor de dragoste din partea lui Mihai față de studenta la medicină, săvârșirea experimentului psihopatologic ia o întorsătură bruscă, căci Ana ajunge să își mărturisească iubirea față de tânăr, acesta în cele din urmă respingând-o. Alternativele finalizării jocului sunt cu atât mai mult anunțate aici tocmai prin declarația Anei din finalul piese, plină de dezamăgire: „Mă gândesc că s-ar fi putut să fie altfel. E așa de trist că nu poate fi frumusețe adevărată pe lume.” (Petrescu 1958, 91). Pe deasupra, dacă ar fi să ne referim în mod particular și la ipostazierile jocului metaforic, abstract, Mihai ar fi eroul care navighează axa dintre burlesc și ideal. Acesta, desprins de „complexitatea concretă a lumii” (Vodă Căpușan 1988, 61), va proiecta modelul ideal și absolut în dragoste asupra femeii care l-a umilit, gonindu-l și nerespectându-l în nenumărate rânduri. Deconectarea lui de la planul realității este și mai evidentă din afirmațiile sale incipiente, care scuză comportamentul actriței: „Acum înțeleg că tot ceea ce făceai, gesturile acelea ciudate, batjocurile tale nu erau decît ca să-ți ascunzi marea ta iubire.” (Petrescu 1958, 53). În momentul în care Mihai realizează valoarea intrinsecă a Bellei, dislocarea acestui joc armonic, perfect, se produce, transfigurându-se în carnavalesc, „cu toată falsa ritualizare a aparențelor, unde umanul se lasă

dominat de pasiune și impulsuri mărunte" (Vodă Căpușan 1988, 61). Așadar, Mihai recunoaște despre așa-zisa iubire a vieții sale: „Femeia asta, pe care am avut nenorocirea s-o întîlnesc, nici nu știe că există un cer deasupra. Se simte bine numai acolo la fund... în balta aceea călduță și cleioasă." (Petrescu 1958, 81).

O mișcare retrogradă a acestor jocuri privite în oglindă se produce însă în *Prof. Dr. Omu...,* căci „marele savant" navighează presupozițiile carnavalescului până să constate, de fapt, eroarea produsă în limitele propriei conștiințe. Însă înainte de toate, trebuie precizat că jocul pierderii personalității este înlocuit aici de jocul vindecării din dragoste, așa cum sugerează și titlul. Prin urmare, George Omu se angajează în vindecarea sentimentelor de iubire pe care interna sa, Maria Sinu, le nutrește față de el, după încercarea eșuată de suicid a acesteia. Jocul urmează, mai mult sau mai puțin, aceleași reguli pe care le regăsim și în piesa discutată anterior, cu mențiunea faptului că în loc să se urmărească sporirea sentimentelor erotice (ca în cazul precedent), aici se vizează eradicarea lor completă. Așadar, situația conflictuală capătă reiterativ o întorsătură abruptă în momentul în care Dr. Omu se găsește îndrăgostit de medicinista Maria Sinu, în ciuda planurilor inițiale. Diferit față de circumstanțele din *Iată femeia pe care o iubesc* este însă punctul din care pornește eroul acestei piese. Prof. Dr. Omu se bazează pe ipoteza conform căreia soția sa îi este infidelă, deoarece, afirmă el, „Cu femeile te poți aștepta la orice..." (Petrescu 1958, 176). Mai mult decât atât, ne dăm seama că ne aflăm în zona carnavalescului date fiind afirmațiile sale cu privire la presupusele acțiuni secrete ale Mariei. „La ce îmi mai poate folosi părerea dumitale de rău? Un măr cu viermele în el... e un măr care a fost... Ce sens mai pot să aibă acum părerile de rău... cînd ai zdrobit un om... care se știa un om întreg?" (*ibidem*, 180). Observăm, așadar, reluarea aceluiași concept regăsit în sfera jocurilor înșelătoare, accentuându-se totodată ideea de „împărțire a ființei revelată de mască." (Vodă Căpușan 1988, 61). Cu toate acestea, subliniem semnificația *jocului înșelător*, căci pe lângă carnavalesc, desemnează simultan eroarea de gândire a Prof. Dr. Omu: soția sa nu se dovedește a fi infidelă. Prin dovezile de nevinovăție pe care Maria i le aduce la cunoștință soțului său orbit de gelozie, remarcăm cum personajul feminin se conturează într-o manieră contrastantă supozițiilor doctorului. Așa cum afirmă și Aurel Petrescu, „Maria [...] face un gest pe care nici o altă femeie din opera lui Camil Petrescu nu l-ar fi putut face." (Petrescu A. 1972, 146). În acest fel, loialitatea sa nu este susținută doar de acest sacrificiu inițial, dublat de empatia de care eroina dă dovadă (în special față de Băllan), ci și prin cele care îl succed pe acesta, deoarece ea rămâne în cele din urmă soția profesorului. În acest mod are loc o revenire în centrul jocului armonic, ce sugerează modele ideale, căci „esența divinizată a femeii" (Vodă Căpușan 1988, 61) nu cade în plasa haosului burlesc pe care îl revendică Prof. Dr. Omu.

Idee recurentă în ansamblul creației lui Camil Petrescu, actul sinuciderii este într-o relație strâns corelată cu realitatea personală a autorului. Aflăm din *periplul biografic* pe care Liviu Călin îl dezvoltă în volumul său intitulat „Camil Petrescu în oglinzi paralele", faptul că dramaturgul era constant încercat de gândul autovătămării: „[...] «Că niciodată, aproape nici o clipă nu m-a părăsit ideea sinuciderii? Că am început să ajung la convingerea că ea e soluția logică, nu sentimentală?»" (Petrescu 1927 apud Călin 1976, 21-22).

În granițele ficționalității, acest concept își păstrează totuși pluralitatea, deoarece conține numeroase încărcături semnificative, importante în înțelegerea gesturilor finale ale personajelor. Este necesară însă o privire generală asupra eroilor camilpetrescieni, iar în acest sens Horia Bratu și V. Moglescu subliniază integritatea și indignarea pe care protagoniștii masculini o manifestă contra orânduirii sociale (Bratu & Moglescu apud Petrescu 1957a, 55). Mai mult decât atât, „Eroii sînt bîntuiți toți de aceeași anxietate, provocată de trădarea femeii pe care ei o consideraseră excepțională și care se arată în fond plată." (*ibidem*). Această narativă o observăm și în cazul eroului masculin din *Iată femeia pe care o iubesc,* căci Mihai Stănculescu găsește în revolver o ultimă rezolvare a situației jalnice în care se află: „Sinuciderea înseamnă gestul suprem prin care eroul lui Camil Petrescu demonstrează imposibilitatea realizării unui deziderat înalt într-o ambianță imorală." (Călin 1976, 73-74). De

asemenea, luând în considerare și observațiile Mariei-Vodă Căpușan cu privire la sinuciderea camilpetresciană, aflăm că dezideratul acestor manifestări implică o profunzime care transcende aparențele. Sub acest aspect, prin hotărârea fatală, eroul petrescian nu este surprins doar în încercarea săvârșirii uciderii reflexive, ci reușește mai degrabă uciderea (în granițele propriei conștiințe, a propriului sine) unei iubiri care s-a dovedit a fi neautentică, „un joc predeterminat" (Vodă Căpușan 1988, 84), o imagine amăgitoare.

După toate aceste preliminarii, cum explicăm alegerea lucidă pe care Mihai o săvârșește în finalul piesei, prin fermitatea cu care își proclamă consecutiv verdictul final în dragoste? – „eu o vreau pe necredincioasa aceea, care mă ținea un ceas singur în vestibul pînă se îmbrăca... O vreau pe femeia aceea care mă mințea cu nerușinare [...] Pe aceea o vreau... căci ea e fericirea și nefericirea vieții mele." (Petrescu 1958, 97). Înțelegem, așadar, că încercarea de sinucidere a acestui personaj se îndepărtează de experiența celorlalți eroi camilpetrescieni, cu precădere de situația lui Andrei Pietraru (protagonistul *Sufletelor tari*) și a lui Pietro Gralla (*Act venețian*), căci protagonistul nu izbutește să se elibereze (prin actul sinuciderii) de dorința erotică pe care i-o poartă celei care l-a împins spre inițiativa grotescă. Surprindem astfel modul în care portretizarea ideală a iubirii este coborâtă în sfera vulgarului, fapt punctat și premeditat întâi de Prof. Dr. Omu prin afrontul ironic adus eroului: „Ești cel mai crîncen idiot din dragoste pe care l-am pomenit în cariera mea." (*ibidem*, 23). Situația este și mai clară spre final, în momentul în care Ana Zadu concluzionează despre același „erou": „El nu visa decît femei de lux, dorite de toată lumea." (*ibidem*, 92)/ „Acum sînt eu dezgustată..." (*ibidem*, 93). În timp ce Pietraru și Pietro Gralla surmontează „o imagine de sine ce părea să-i fixeze definitiv." (Vodă Căpușan 1988, 85), semnificația gestului de suprimare a propriei existențe se dovedește a fi insuficientă pentru Mihai Stănculescu, acum captiv în bucla propriei sale iraționalități: „Dacă ești numai om de știință, știu bine că nu ai să înțelegi acest lucru, domnule profesor... L-ai înțelege însă, poate, dacă ai fi și dumneata însuți îndrăgostit." (Petrescu 1958, 96). Prin urmare, lucidul în dragoste pare a fi prins, în acest caz, tocmai în *afectele vieții sentimentale*, trăsătură pe care criticul Ovidiu Ghidirmic o atribuie cu impertinență naturii feminine (v. Ghidirmic 1975, 68).

Cât despre actul suicidal al Mariei Sinu din *Prof. Dr. Omu...,* acesta deschide o nouă perspectivă în creația camilpetresciană, căci eroina este singurul personaj feminin care recurge la asemenea fapte în numele iubirii (excludem situația evenimențială a Lianei din această interpretare, căci personajul său este episodic și reprezintă, evident, o abatere de la regulă, din moment ce partenerul său nu o părăsește propriu-zis, ci este implicat într-un tragic accident rutier). Spre deosebire de motivațiile lui Miha Stănculescu, determinările protagonistei nu sunt generate doar de percepția acută a ignoranței celui iubit, ci și din sentimentul de dispreț pe care Prof. Omu îl manifestă prin remarcile ofensatoare aduse la adresa eroinei: „Pînă cînd am să mă împiedec la tot pasul de dumneata? Cum poate fi încredințată soarta unor bolnavi în mîinile dumitale, fie și pentru o noapte?" (Petrescu 1958, 106). Ironic, având în vedere că soarta marelui savant, bolnav de gelozie, va sta spre final în mâinile aceleiași rezidente pe care inițial o sancționează. În acest sens, Dr. Omu pare a fi iritat de prezența neîndemânatică a acesteia, desconsiderând-o neîncetat. Sugestia este limpede – Maria se află în inferioritate: „Ei, și ce-i dacă ești celebru și ești citat prin tratatele străine? Pentru asta trebuie să ții tot timpul fruntea în tavan, să nu mai vezi pe nimeni în jurul dumitale?" (Petrescu 1958, 106). Așadar, se poate afirma faptul că gestul fetei poate fi interpretat ca un strigăt disperat spre a fi observată, act care totuși o plasează, din punctul de vedere al construcției, „în galeria personajelor feminine [drept] un punct culminant la capătul unei evoluții." (Petrescu A. 1972, 148).

Urmărind firul dinamicilor erotice al celor două cupluri camilpetresciene, la care am făcut referire și în pasajele anterioare, observăm o alternanță analoagă jocurilor paralele, de data aceasta manifestată la nivelul rolurilor prezente în cadrul relațiilor amoroase. Astfel, în ambele piese remarcăm modul în care personajele aflate în rolul victimei migrează spre ipostaza agresorului, și invers.

Situațiile din *Iată femeia pe care o iubesc* funcționează conform principiului cauză-efect. Surprindem astfel, în premieră, o modificare a împrejurărilor în momentul în care Mihai, victimă declarată a Bellei Zadu, este considerat vinovat pentru pierderea memoriei acesteia (teoretic, căci practic rolul Bellei este interpretat de Ana Zadu). Mai târziu, prin intermediul unor răsturnări de perspective, Mihai devine agresorul Anei (inclusiv într-un sens propriu, prin izbucnirile violente) prin faptul că o respinge drastic atunci când descoperă adevărata identitate a acesteia. În același timp, protagonistul rămâne în continuare o victimă a experimentului orchestrat de prof. dr. Omu, dar nu în lipsa complicității Anei, victimă acum a propriei cercetări, de altfel eșuate. Culpabilitatea fetei îl plasează din nou pe eroul camilpetrescian într-o victimă a iubitei, devenită călău prin intenționalitate, așa cum reiese din afirmațiile incriminatoare ale acestuia: „[...] Nu aveai totuși dreptul să faci ce ai făcut. Nu aveai dreptul să transformi în teatru o suferință reală." (Petrescu 1958, 91).

În *Prof. Dr. Omu...*, acest spectacol pueril al rolurilor conferă impresia dezechilibrului, deși funcționează ca un circuit. Identificăm ipostaza inițială, unde Maria Sinu este prezentată ca fiind o victimă în dragoste, căci tonul aspru al profesorului, alături de ironiile subtile pe care acesta i le adresează o aduc pe protagonistă în culmile disperării, de unde și gestul extrem (de naiv) de a se arunca în lac. Evoluția conflictului dezvăluie variația rolurilor, întrucât Prof. Dr. Omu devine ulterior așa-zisa victimă a soției sale. Notăm astfel scenele de frământare interioară ale eroului, însă cum a fost deja demonstrat, acestea se bazează pe supoziții care se dovedesc a fi false, deoarece Maria Sinu își justifică nevinovăția. Cu toate acestea, eroina este restituită poziției sale de victimă în momentul în care Dr. Omu, la fel ca protagonistul piesei anterioare, este violent fizic, și mai mult decât atât, își umilește soția public, nefiind însă prima dată: *„(A luat-o pe Maria de mînă și a adus-o silit în mijlocul tuturor)*: [...] Într-o seară mi-a spus că visul vieții ei ar fi să mă aștepte seara, așa cum așteaptă cățelul meu, cu inima lipită de ușă... Uitați-vă la ea..." (*ibidem*, 205). În cele din urmă, bucla sacrificiului Mariei e închisă prin hotărârea acesteia de a se întoarce acasă, alături de soțul ei, gestul final fiind motivat, pare-se, de conjunctură: „Soția profesorului așteaptă un copil..." (*ibidem*, 206).

Stările pendulare se conturează în jurul ideii conform căreia relațiile camilpetresciene, prezente în cele două piese, se află sub semnul umilinței. Pentru adevăratele victime în dragoste, orice întâmplare banală capătă dimensiuni grandioase și ajunge să reprezinte absolutul în iubire. Așa cum Mihai, în *Iată femeia pe care o iubesc,* se simte măgulit doar la gândul că Bella Zadu își pierde cunoștința din cauza sa, la fel și Maria Sinu se simte extaziată prin simpla prezență, în calitate de secretară, în biroul domnului profesor. Lucrurile par a fi astfel guvernate de instinct, în detrimentul rațiunii.

Întorcându-ne la gestul final al eroului masculin în *Iată femeia pe care o iubesc*, Popa Marian îl descrie așa cum urmează: „Mihai este indignat de joc, respinge exemplarul imaculat Ana, pentru cel terfelit numit Bella, demonstrând iraționalitatea dragostei și esența personalității ca experiență" (Popa 1982, 131). Astfel, teza lucidității în iubire devine inconsecventă, căci Mihai proiectează idealul în iubire asupra femininului frivol, iar în urma succesiunii deciziilor nefavorabile stabilite de protagonist, se produce fenomenul autosabotării. Prof. Dr. Omu marchează în cadrul aceleiași piese maniera în care discernământul pierde în favoarea instinctului: „Totuși nu sîntem... *(«animale», vrea să zică, dar e întrerupt.)*". Cu toate că replica lui Mihai înglobează calitățile Anei, eroul nu este interesat de a lua decizia corectă din punct de vedere moral, ci e hotărât să își urmeze dispozițiile afective întru propria pierzanie.

Evenimentele procesului de autosabotare urmează același curs în cea din urmă piesă. Un simț al datoriei îl împinge pe Dr. Omu să o ocrotească pe Maria Sinu, în urma gestului său extrem de a-și pune capăt vieții în numele iubirii. Astfel, eroul se vede nevoit să aplice propria teorie, ce vizează despărțirile în dragoste, pentru a o vindeca pe Maria de brutalitatea refuzului său inițial. Totuși, interesant este faptul că nu această așa-zisă teorie o vindecă pe fată de dragostea pe care i-o poartă profesorului său, ci izbucnirile geloase, dublate de necontenita subestimare din partea Dr. Omu înfăptuiesc sugestia titlului. Prin comportamentul său agasant, profesorul

reușește să își vindece într-adevăr soția de dragoste. În acest sens, eșecul iremediabil al iubirii se produce în momentul în care Maria refuză să își mai pună soțul pe un piedestal, manifestând o atitudine dezinteresată față de persoana acestuia, căci ea afirmă simplu: „Nu te mai iubesc." (Petrescu 1958, 190). Cu toate acestea, finalul piesei marchează reconcilierea cuplului, remediere care ar putea fi considerată o victorie, însă rămâne astfel doar în aparență. Intertextualitatea și interdependența pieselor se dovedesc a fi, în acest caz de mare ajutor, căci revenind la *Iată femeia pe care o iubesc*, Prof. Dr. Omu afirmă (cinic) chiar în deschiderea piesei: „În amor singura victorie posibilă e fuga. De ce n-ai fugit și dumneata?" (*ibidem*, 22). I s-ar putea pune astfel aceeași întrebare Mariei, fiindcă eroina se întoarce acasă, în cele din urmă, alături de soțul său. Sarcina subită a acesteia, dar și umilința la care este supusă în repetate rânduri o fac să capituleze, săvârșind un ultim sacrificiu, însă spre pierzania amândurora.

Tot în cadrul celei din urmă piese, reîntoarcem privirea asupra cvasi-teoriei ficționale a Prof. Dr. Omu, oprindu-ne asupra personajului pe care Horia Bratu și V. Moglescu îl caracterizează drept „conștiința lucidă a Casei Snagov" (Bratu & Moglescu 1957a, 55) sau *raisonneurul inteligent*. Astfel, ne survine în minte întrebarea pe care Gurău i-o adresează profesorului la sfârșitul celui dintâi act, întrebare care poate, în esență, să treacă dincolo de limitele ficționalității și să pătrundă în sfera realului: „Ai încredere în teoria ta?..." (Petrescu 1958, 140).

Prin urmare, dacă ar fi să conturăm un răspuns la nivelul concretului, care să vină în întâmpinarea acestei problematici, am sublinia în fază inițială neconcordanța dintre autoteoria dramaturgului și (ne)concretizarea acesteia prin intermediul comediilor sale.

La nivel teoretic, Camil Petrescu discută în scrierile sale cu precădere arta spectacolului, teoretizând în mod particular dramele, comentariile despre arta comediei fiind aproape inexistente, inclusiv în ceea ce privește propriile comedii (v. *ibidem*, 94-95). Așa cum sugerează Aurel Petrescu, dramaturgul ar fi urmat să discute acest subiect „în cartea rămasă nescrisă, destinată comediei" (Petrescu A. 1972, 86). Ruptura frapantă se întrezărește mai degrabă între propria receptare și

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Georgiana Larisa Marcu, *Canon, comedie și paradox: navigând cumpăna dintre absolut și (auto)sabotare în dramaturgia camilpetresciană*)



declarațiile criticilor de la vremea aceea. Autoreceptarea se plasează însă departe de realitatea pe care am discutat-o în incipitul lucrării, fapt surprins în atitudinea superioară, exagerată, pe care acesta o manifestă cu privire la propria persoană, respectiv la propria creație. În deschiderea *Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici,* Camil Petrescu afirmă despre sine*:*

> „Cred că sunt cel mai indicat dintre scriitorii noștri să scriu acest *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*. Talentul cu care am izbutit să fac să mi se joace piesa Suflete tari [...] îmi creează titluri care îmi devin prețioase și îmi dau dreptul ca, fără aparat literar și fără grabă, să povestesc cele ce urmează." (Petrescu 1983, 2).

Mai mult decât atât, teoreticianul tinde să se îndepărteze de orice responsabilitate în cazul insuccesolor pe care le întâmpină execuția dramatică a pieselor sale (v. *ibidem*, 6-54), blamând întotdeauna regizorii sau actorii, publicul sau decorul. Totodată, delimitările sale în teatru stau ca argument pentru înțelegerea modului său rigid de a controla punerea în scenă a propriilor creații dramatice, susținând cu îndârjire: „— Domnule director, fac cronică teatrală de cinci ani de zile. Am și eu atâta idee de regie ca să-și spun că spectacolul pe care îl pregătește Naționalul e o monstruozitate, că indiferent de valoarea piesei el nu va fi acceptat de public." (*ibidem*, 22).

Tatonând terenul spre concretizarea și aplicabilitatea propriilor idei, vom menționa nota de regie din începutul celor două piese: „Nu se va pune în joc nici o intenție ostentativă de comedie sau

dramă. E doar o întâmplare cu oameni, extrem de sinceri în visul și în nebunia lor." (Petrescu 1958, 6). Înțelegem acum dezechilibrul pieselor și dificultatea reprezentării acestora, mai ales prin oscilația grotescă dintre comedie și dramă, prezentă în sfera celor două cvasi-comedii. Prezența aceluiași motiv al intelectualului însetat de absolut în dragoste, refolosit și revalorificat inclusiv în romanele sale, este violent dramatică. În schimb, dimensiunea comică presupunem că ar putea fi regăsită prin intervențiile grotești (și uneori nesemnificative, chiar absurde) ale unor personaje precum Esmeralda sau Berbecaru, căci cea dintâi se imaginează a fi Ecaterina a II-a, iar cel din urmă se consideră medic. Deși la nivel teoretic dramaturgul ar fi afirmat faptul că „hazul nu e în jocul actorilor, ci în jocul întîmplărilor, iar o întîmplare comică e o întîmplare care pasionează, pe cînd jocul comic voit nu poate place decît la neisprăviți." (în Petrescu A. 1972, 86), simțul său umoristic, pare-se, a fost contrazis tocmai prin marginalizarea acestor comedii și excluderea lor din analiza operei camilpetresciene. Reluăm, în acest sens, afirmația lui Ovidiu Ghidirmic, pentru a marca statutul final al pieselor discutate:

> „Excludem, din comparație, comediile, pe acestea considerîndu-le [...] drept un simplu divertisment. Că ele au avut un succes mult mai mare decât «dramele» [...] dovedește, încă o dată, întristător, incompetența […] criticii dramatice, nivelul scăzut al gustului, superficialitatea cu care se puneau problemele în teatru." (Ghidirmic 1975, 76).

În consecință, în ierarhia creațiilor camilpetresciene, deși operele dramatice au fost receptate într-o lumină favorabilă (*Jocul ielelor, Suflete tari*), comediile dobândesc un caracter marginal, fiind situate, necontestat, pe ultima treaptă a ierarhiei. Mai mult decât atât, s-a constatat modul în care demersul analitic lipsește, în cazul acestora, din majoritatea receptărilor critice, nefiind apreciate sau considerate reprezentative pentru teatrologia lui Camil Petrescu. Astfel, dezechilibrul pieselor *Iată femeia pe care o iubesc* și *Profesor Doctor Omu vindecă de dragoste*, poate fi explicat prin alunecarea didascaliilor în sfera ridicolului, dar și prin încercarea violentă a dramaturgului de a demonstra o teză antipirandelliană. Autosabotarea omniprezentă a personajelor și angajarea exagerată în uzul anumitor motive deja depășite, se dovedesc a fi ineficiente în stârnirea amuzamentului, iar ansamblul rămas în urmă se contractă sub forma unui spectacol aberant. Nu în ultimul rând, fractura prezentă între cele două niveluri, teoretic și aplicativ, dar și autovalorizarea exacerbată pe care autorul o manifestă în legătură cu propriul sine, se impun ca o certitudine în proclamarea periferică a celor două piese. În acest sens, cutia de rezonanță a lucidului în dragoste ar fi trebuit, poate, să conțină îndemnul *raisonneurului:* „Aplică-ți propria teorie." (Petrescu 1958, 139).

BIBLIOGRAFIE:

Călin, Liviu. 1976. *Camil Petrescu în oglinzi paralele*. București: Editura Eminescu.

Ghidirmic, Ovidiu. 1975. *Camil Petrescu sau Patosul Lucidității*. Craiova: Editura Scrisul românesc.

Petrescu, Aurel. 1972. *Opera lui Camil Petrescu*. București: Editura didactică și pedagogică București.

Petrescu, Camil. 1957a. *Teatru. Vol I.* Studiu introductiv de Bratu, H. & Moglescu, V. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Petrescu, Camil. 1957b. *Teatru. Vol II.* București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Petrescu, Camil. 1958. *Teatru. Vol. III.* București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Petrescu, Camil. 1983. *Comentarii și delimitări în teatru*. Ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim. București: Editura Eminescu.

Popa, Marian. 1982. *Camil Petrescu*. București: Editura Eminescu.

Sebastian, Mihail. 2023. *Mihail Sebastian: jurnal 1935-1944.* Text îngrijit de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, traduceri de Alina Skultéty. București: Humanitas.

Vodă Căpușan, Maria. 1988. *Camil Petrescu – Realia*. București: Cartea Românească.

literacum

Literatura de la margine: canonul și literatura feministă contemporană

Iuliana ȚERESCU

1. Introducere

Lucrarea urmărește, pe de o parte, definirea conceptului de canon și analiza mecanismelor care îi determină transformarea, evaluarea și reevaluarea. Pe de altă parte, se urmărește delimitarea clară a distincțiilor dintre feminin, feminitate și feminism, cât și dintre literatura/scriitura feminină și literatura scrisă de femei, pentru a ajunge, în final, la clarificarea raportului dintre literatura scrisă de femei și literatura feministă.

Pentru a ilustra aceste delimitări, lucrarea propune analiza unor autoare din poezia contemporană scrisă de femei: Elena Vlădăreanu (prezentă în dezbaterea despre canon prin anchetele realizate pentru *Scena9* și în legătură cu Premiile „Sofia Nădejde"), Medeea Iancu (voce a literaturii feministe, asociată unei platforme dedicate intersecției dintre literatură și feminism) și Cătălina Stanislav (voce tânără, implicată în proiecte care urmăresc apropierea poeziei de publicul tânăr).

2. Canonul – câteva perspective

Conform lui Nicolae Manolescu în *Literatura română postbelică*, canonul poate fi înțeles printr-o succesiune: „după canonul romantic-național (1840-1884) și acela clasic-victorian (1867-1917), […], canonul modernist ocupă întreaga epocă interbelică, anticipat de mișcarea simbolistă de la începutul secolului" (Manolescu 2001, 8), canonul neo-modernist dintre anii 1960 și 1970, canonul postmodernist început cu scrierile generației optzeciste. Criticul observa canonul ca „o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piață) și un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici și religioși" (*ibidem*). Canonul literar nu se reduce, așadar, la dimensiunea estetică, ci poate fi înțeles ca un ansamblu de valori literare stabilite cultural, în care valoarea estetică se îmbină cu recunoașterea critică, cu succesul public și cu factori extraestetici.

Iulian Boldea subliniază, pornind de la perspectiva lui Manolescu, că orice schimbare de canon este echivalentă cu o transformare „substanțială a paradigmei formale a unei epoci, a posibilităților sale de reacție la stimulii realului" (Boldea 2002, 32). Canonul estetic este astfel ancorat într-un spațiu socio-cultural precis, iar schimbarea poate fi interpretată ca o formă de adaptare a literaturii la context[1] În acest sens, o criză poate fi declanșatorul modificării canonului, situat mereu între „tradiție și inovație" (*ibidem*, 33).

În studiul său, Boldea acordă atenție canonului modernist și postmodernist, subliniind totodată prezența unor elemente specifice fiecărui canon, care îi conferă identitate, aspect influențat de contextul istoric, economic, politic și social. Această observație, susținută și de Paul Cernat[2], arată cum scriitorii percep și transcriu realitatea (Cernat, 2002). Dacă în cazul optzeciștilor, spre exemplu, Boldea observă un caracter al scrierii influențat de „cotidianul și elevația spre transcendent, gravitatea, [...], neseriozitatea, apelul la tradiție si tentația experimentului, instinctul ludicului și exprimarea neconcesivă la adresa poncifelor de orice fel" (Boldea 2002, 35), se ridică întrebarea referitoare la configurarea unui posibil canon al douămiiștilor și postdouămiiștilor, un canon al postumanismului.

Problematica definirii unui canon al postumanului se regăsește în cercetarea lui Emanuel Lupașcu care urmărește relația dintre conceptul-umbrelă propus de Alex Ciorogar și noua direcție a literaturii de după 2000. Definiția postumanismului prin filtrul critic ar fi existența unui „mod de cunoaștere (teoretică, speculativă) a lumii, pe care se suprascrie viziunea poetică individuală a tinerilor scriitori" (Lupașcu 2022, 45). Lupașcu propune o delimitare cronologică a poeziei postdecembriste: cea douămiistă, care a atins „temele

postapocaliptice, figura cyborgului, alienarea, dezumanizarea, sensibilitatea electronic-cerebrală" și poezia postdouămiistă, care reprezintă „o critică a valorilor umaniste discriminatorii sau non-inclusive" (*ibidem*, 46). Contemporaneitatea este astfel descrisă ca spațiul multitudinii, „al multiplicării «spațiilor publice» sau a imixtiunii dintre spațiul public și cel privat" (*ibidem*, 48). În acest context, poezia devine un mijloc de a oferi voce comunităților asuprite, iar „la nivel formal, postumanismul vascularizează o poetică hibridă, care amalgamează tonalitatea impersonală și dimensiunea confesivă" (*ibidem*, 51).

În ceea ce privește înțelegerea canonului, perspectivele lui Marino, citate de Florin Oprescu, devin relevante pentru definirea raportului dintre canon și „imaginea spirituală, respectiv sistemul de valori spirituale" al unei comunități (Marino apud Oprescu 2011, 347). În viziunea sa, canonul poate fi analizat prin intermediul a patru categorii distincte:

> „*a. profesionale* – ale cercetării învățământului sau culturii generale; *b. ideologice* – de influență anglo-saxonă, fiind axate pe raportul dintre literatură și rasă, clasă și gen; *c. geografice* – occidentale, orientale, asiatice etc.; *d. istorice* – cele normate de-a lungul timpului «prin acumulare succesivă și verificare istorică», acestea fiind impuse de către instituțiile canonului literar (școală prin programe și manual, critica literară specializată dar și de impactul public)" (*ibidem*).

În raportul lui Charles Bernheimer se aduce în discuție problema unei literaturi universale aflate în continuă transformare și a unui canon obligat să își extindă granițele pentru a integra noi forme și tradiții (Bernheimer *apud* Damrosch 2003, 16). Bernheimer susține că există o nevoie reală de extindere a canonului, mai degrabă decât de abandonare a formelor canonice tradiționale, remarcând cum literatura (în studiul său, cea universală) este atât multiculturală, cât și multitemporală. Ideea este consolidată și de John Guillory, care subliniază faptul că modernizarea canonului universal a fost necesară pentru a include scriitorii din ultimele secole. Prin urmare, deschiderea canonului presupune deplasarea accentului de pe operele antice către texte mai recente, în ciuda unui conservatorism al sistemului educațional. Astfel, multe dintre excluderile istorice nu au legătură cu identitatea scriitorilor, ci „cu imperativul de a face loc unor scriitori mai târzii, precum Locke sau Rousseau" (*ibidem*).

Dintr-un alt punct de vedere, în analiza literaturii scrise de femei, un aspect central îl reprezintă modificarea standardelor canonice și o negare a „universalității scenariilor masculine și propunerea unei tradiții alternative" (Prus 2015, 64).

Raportată la contextul românesc, discuția despre canon implică și problema integrării unui număr mare de scriitoare, având în vedere rolul lor în evoluția literaturii. Un exemplu în acest sens este inițiativa Elenei Vlădăreanu, care, în cadrul unui interviu realizat pentru *Scena9*, a invitat cinci bărbați din mediul universitar într-o discuție despre reprezentarea insuficientă a scriitoarelor în manualele școlare. Interlocutorii „recunosc existența unui misoginism, dar acesta este pus mai degrabă pe seama altor timpuri" (Vlădăreanu 2018a). Alex Goldiș afirmă că „scrierile unor Angela Marinescu, Ana Blandiana, Gabriela Melinescu, Mariana Marin stau pe același raft valoric cu al canonicilor Nichita Stănescu, Mircea Ivănescu, Marin Sorescu sau Mircea Cărtărescu", iar Bogdan Crețu subliniază, la rândul său, excluderea aberantă a Hortensiei Papadat-Bengescu: „zic așa, ca să fie clar, generic: un autor reprezentativ pentru perioada interbelică. Nu pentru că a fost femeie, ci pentru că a reușit să ducă mai departe decât orice alt scriitor al epocii un anumit tip de discurs în romanul psihologic sau cum vrem să îi spunem" (Goldiș în Vlădăreanu 2018a). Aceste observații indică nevoia explicită de reevaluare a canonului românesc actual și de integrare a scriitoarelor care au contribuit decisiv la evoluția literaturii, mai ales având în vedere statutul canonic deținut de Hortensia Papadat-Bengescu înainte de 2000.

Sorin Alexandrescu subliniază o diferență fundamentală între trei definiții asociate la începutul mileniului cu termenul „feminin": femeia, conceptul biologic, feminismul, conceptul politic și feminitatea, conceptul cultural (Alexandrescu 2000, 306). El atrage atenția asupra faptului că, în societatea occidentală, funcționează nu doar un binarism sexual, ci și unul cultural, iar suprapunerea acestora reprezintă, în viziunea lui, „gestul sexist prin excelență: identificând femeia în sens de *woman*

(feminitatea), cu femeia în sens de *female*, sexismul (masculin) își justifică puterea prin slăbiciunea simultan biologică și culturală a termenului opus" (*ibidem*). În acest sens, Alexandrescu vorbește despre dificultatea majoră cu care se confruntă orice tentativă de contestare a canonului: „bătălia pentru schimbarea canonului, a normei, este însă o bătălie disperată" (*ibidem*, 308). Canonul rămâne aproape imposibil de destabilizat tocmai pentru că este expresia unui tipar cultural care funcționează ca o lume „a lor". Orice încercare de pătrundere în această lume presupune și o transformare identitară, „cultura universală este cultura lor, nu a mea, a țăranului de la Dunăre. […] dacă vreau să am acces la ele, să le stăpânesc, […] mă fac al lor, îmi modific identitatea. Integratul capătă identitatea interogatoriului" (*ibidem*).

Pe acest fundal se naște întrebarea referitoare la „scriitura feminină": este posibil un limbaj propriu, recognoscibil al femeilor? Și, mai ales, ce ar implica acesta? Alexandrescu rămâne sceptic în privința posibilității unei literaturi/scrieri feminine autonome, care să nu replice sau să nu negocieze constant cu structurile simbolice dominante. Într-o direcție complementară, Teona Farmatu propune o ancorare a discuției în contextul literaturii române din anii 2000. Ea observă că începutul literar al acestui deceniu se coagulează în jurul unei poetici „abrupte, violente și liberaliza(n)te", care marchează o ruptură de generațiile optzecistă și nouăzecistă, în cadrul căreia „autoarele sunt cel mai mult vizibile" (Farmatu 2020, 129). Farmatu reia conceptul de *écriture féminine*, pe care îl califică drept un „concept-valiză", în jurul căruia Hélène Cixous propune o stilistică distinct feminină, ce ar trebui să identifice autoarele așa cum, implicit, funcționează o stilistică masculină pentru autorii bărbați. Astfel, „particularitățile stilistice și tematice ale scriiturilor originează în diferențele biologice, corporale, care nu pot fi valorificate decât printr-o corespondență de gen cu creatorul" (*ibidem*, 131).

Prin noțiunea de *scriitură feminină* se exprimă, așadar, dorința de dislocare a falocentrismului și de constituire a „unui alt spațiu, mai pur" (Alexandrescu 2000, 309). În practică, termenul lui Cixous reflectă modul în care poezia scrisă de femei în anii 2000 prezenta frecvent teme precum corporalitatea,

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Iuliana Țerescu, *Literatura de la margine: canonul și literatura feministă contemporană*)



sexualitatea feminină, maternitatea, vulnerabilitatea și transformările corpului – teme recurente pe care Farmatu le identifică drept „unele dintre cele mai exploatate" în poezia douămiistă (Farmatu 2020, 130). Totuși, termenul devine problematic atunci când imaginea corporalității riscă să funcționeze ca o „sursă de legitimare a scrisului", o condiție necesară pentru a depăși perimetrul falocentric (*ibidem*, 131).

Mai mult decât atât, poetele contemporane exprimă tot mai frecvent dorința de a abandona noțiunea de scriitură/ literatură feminină, argumentând că literatura, în esența ei, nu ar trebui să fie clasificată prin gen. Acest subiect va fi abordat în secțiunile următoare, unde se va discuta tensiunea dintre identificarea tematică și refuzul etichetării literaturii prin prisma sexului/corporalității.

Se observă o tensiune care persistă în discursul autoarelor contemporane: dificultatea de a crea un spațiu singular, delimitat, pentru un anumit tip de literatură: „feminismul cere recunoașterea diferenței, la fel precum minoritățile cer [...] recunoașterea diferenței specifice" (Alexandrescu 2000, 309). Intenția feministă nu este de a ridica un zid identitar sau de a institui un canon separat, rezervat exclusiv literaturii scrise de femei, ci de a obține o recunoaștere egală a creației literare, indiferent de gen. În acest sens, inițiative precum Premiile „Sofia Nădejde" pentru literatura scrisă de femei s-au născut tocmai din observarea absenței aproape totale a reprezentării feminine în juriile și în selecțiile premiilor literare consacrate. Această

carență perpetuează, dintr-un anumit punct de vedere, vizibilitatea mult prea redusă a scriitoarelor.

Iulia Militaru subliniază în dosarul revistei „Vatra" limitele utilizării sintagmei „poezie scrisă de femei" și termenul de „scriitură feminină", dar și dificultatea susținerii unui canon separat. Ea notează cum multe dintre poetele asociate cu un presupus „canon feminin" resping această etichetă, argumentând faptul că un text valoros din punct de vedere estetic „nu are gen". Militaru marchează existența unor voci feminine care „contestă chiar ruptura între tradiții, negând existența separată între o literatură scrisă de bărbați și alta scrisă de femei" (Militaru 2022). Aceste poziții se îndreaptă spre același punct precum observația Juliei Kristeva, citată de Alexandrescu: „dihotomia însăși «masculin/ feminism» trebuie respinsă, ideea însăși că identitatea se poate defini, prin binarism, că Eu nu poate trăi decât prin opoziție la Celălalt" (Kristeva *apud* Alexandrescu 2000, 309). Este un îndemn pentru depășirea cadrului dual și pentru reconsiderarea identității literare dincolo de limitele biologice sau simbolice impuse.

La momentul scrierii eseului *Alunecosul, necesarul feminin*, Alexandrescu nu anticipa o emancipare rapidă, democratică a feminismului în câmpul literar. Dimpotrivă, observa cum „problema abia acum devine vizibilă" (*ibidem*, 310). Între timp, au trecut mai bine de două decenii, iar procesul de recunoaștere, acceptare și integrare a literaturii scrise de femei în cadrul unei societăți patriarhale rămâne un demers în desfășurare. Totuși, există câștiguri semnificative: „antologia *Arta revendicării*, coordonată de Medeea Iancu și publicată la ELF (Editura pentru Literatură Feministă); și antologiile *Adăposturi* (de Cenaclul X) și *Precum Furtunile*" (Militaru 2022), Premiile „Sofia Nădejde", proiectele culturale F-Sides și HeR Word sau blogul *Literatură și feminism socialist*.

O perspectivă complementară, relevantă pentru discuția despre canon, este oferită de ancheta Elenei Vlădăreanu pentru „Scena9", în care scriitoarele au fost invitate să-și împărtășească punctul de vedere asupra reprezentării literaturii scrise de femei în canonul actual. Vlădăreanu observă o absență aproape totală a autoarelor din manualele școlare: „Cărți scrise de femei nu sunt nici măcar pe listele de lecturi auxiliare sau la recomandări de lectură. O să murim cu canonul de gât. Pentru că în funcție de acest canon se face programa școlară". Ea pune în discuție însăși originea canonului și posibilitatea de a-l reconstrui: „canonul cine l-a făcut și cine-l face? Eu zic așa: îl putem face chiar noi. Începând de astăzi" (Vlădăreanu 2018b). Bianca Burța-Cernat remarcă, în aceeași anchetă, o discrepanță tot mai mare între „discursul profeminist al unor cercuri intelectuale și realitatea socială și culturală imediată, care perpetuează în continuare (sub forme mai prietenoase, amăgitoare) vechi practici discriminatorii" (*ibidem*). Ea atrage atenția și asupra faptului că în facultățile de Litere exact literatura scrisă de autoare este discutată insuficient. La rândul ei, Miruna Vlada indică o consecință directă a acestei lipse de reprezentare: „lipsa modelelor de dezvoltare intelectuală și socială a tinerelor fete", iar „dacă istoria literară nu consemnează nicio contribuție feminină – cum îi poți transmite unei tinere fete că vocea ei poate fi ascultată și că și ea poate avea un parcurs intelectual și un impact social similar cu al unui băiat?" (Vlada în Vlădăreanu 2018b).

Într-o perspectivă mai amplă asupra relației dintre canon și societate, Paul Cernat observă că literatura nu poate fi înțeleasă ca o entitate izolată, autonomă, ruptă de contextul în care ia naștere. Dimpotrivă, „dacă acceptăm că specificul literaturii este, totuși, esteticul, putem vedea literatura nu atît ca pe o insulă paradisiacă în mijlocul unei mari dezlănțuite, ci ca pe o formă a identității, într-un sens antropologic integrator, în care să intre deopotrivă istoricul, filozoficul, socialul, politicul, eticul, religiosul" (Cernat 2002). Literatura devine astfel un spațiu permeabil la transformările societății care o produce. Permeabilitatea este vizibilă și în evoluția canonului românesc, al cărui „caracter insular" a funcționat adesea ca o formă utopică de salvare prin cultură – „rezistența prin cultură"– mai ales în anii '80, „ca revanșa anistorică în fața pierderii bătăliei pentru democratizarea politică și socială" (Cernat 2002).

Ceea ce devine important în argumentul actual nu este doar existența unei literaturi scrise de femei, ci modul în care aceasta este receptată și reprezentată în oglinzile instituționale ale societății:

concursuri literare, premii, programe școlare și manuale, antologii și, în general, sferele în care se decide vizibilitatea literară. Prezența redusă sau inexistența autoarelor în canonul școlar și în canonul literar subliniază un decalaj persistent în producția literară a femeilor și recunoașterea ei instituțională.

Canonul nu este un edificiu imuabil, ci un instrument cultural creat, manevrat și reconfigurat în funcție de transformările societății care îl susține. El este influențat direct de condițiile socio-politice, economice și culturale ale epocii, iar orice discuție despre literatura scrisă de femei trebuie să ia în considerare diferențele, adesea ignorate, dintre feminin, feminitate și feminism, precum și distincția dintre literatura feminină și literatura feministă.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Iuliana Țerescu, *Literatura de la margine: canonul și literatura feministă contemporană*)



3. Feminin, feminitate, feminism

În dosarul „Vatra”, Cristina Timar pornește de la inventarul făcut de Teodora Coman pentru a sublinia direcțiile estetice și tematice ale poeziei contemporane, vocile care revendică o poziționare critică în raport cu canonul tradițional și recuperarea unei pluralități tot mai vizibile:

> „o poezie care-și asumă declarativ și militant un program ideologic, feminist (Medeea Iancu, Miruna Vlada, Iulia Vintilă), o poezie a alienării (Ruxandra Novac), un discurs poetic demistificator la adresa societății de tip comunist sau consumerist (Elena Vlădăreanu), o poezie a postumanului cu accente eco (Gabi Eftimie), o poezie ce propune o partitură postironică (Elena Boldor) sau un «vortex baroc» (Olga Ștefan), o reinterpretare a biografismului confesiv (Gabriela Feceoru)” (Coman *apud* Timar 2022).

Timar observă existența unei zone de „vârf de lance”: poezia queer-feministă, susținută critic și de Iulia Militaru. Ea delimitează trei direcții majore în interiorul acestui subgen:

> „a) «poezia revoluționar-militantă», cea mai bine reprezentată (Medeea Iancu, Iuliana Lungu, Ileana Negrea), b) «poezia nonbinară, (auto)teoretică și hibridă», deja destul de bine reprezentată (Ada Eliane, Teona Galgoțiu), c) «poezia etic-asumată a grijii: poezia antispeciistă și poezia Crip/Mad (antiableistă/antiageistă)» (Daniela Hendea, Andrada Yunusoglu)” (Militaru 2022).

Prima direcție, poezia revoluționar-militantă, este și cea mai bine reprezentată (Medeea Iancu, Iuliana Lungu, Ileana Negrea). Ea a contribuit la „deschiderea unui spațiu posibil de existență pentru literatura queer-feministă și a avut ca punct culminant elaborarea manifestului”, iar formele sale predilecte sunt manifestul, poezia angajată și performance-ul poetic (*ibidem*). Poezia nonbinară, (auto)teoretică și hibridă, deja destul de bine reprezentată (Ada Eliane, Teona Galgoțiu), se definește prin „o nouă subiectivitate politică nonbinară și care încalcă regulile de separare strictă între afect și rațiune/poezie și teorie”, precum și prin „o depășire a limitelor a ceea ce înseamnă literatură și cine și cum trebuie să o practice pentru a produce texte valabile estetic” (*ibidem*). A treia direcție, poezia etic asumată a grijii, cuprinde poezia antispeciistă și poezia Crip/Mad, antiableistă și antiagesistă (Daniela Hendea, Andrada Yunusoglu); ea se caracterizează printr-o „desubiectivare profundă, dizolvând subiectul uman și restructurând relațiile dintre animalele umane, animalele nonumane”, prin teme precum pierderea, doliul și eșecul („utopii ale durerii și ratării”) și prin producerea unui „puternic mesaj politic anticapitalist” (*ibidem*). Direcțiile își asumă, practic, o dimensiune ideologică și publică; deși par destul de nișate și, poate, divergente, ce le apropie este miza comună a poeziei queer-feministe – constituirea unui spațiu al subiectivităților marginalizate, care nu *performează* identități prestabilite.

În opoziție cu această defalcare detaliată a literaturii, Rita Chirian ridică un semn de întrebare asupra delimitărilor precum „poezia feminină” și „poezia masculină”, considerând încadrarea poeziei

într-un stereotip al genului ca fiind „o farsă și o butaforie", întreținute de dinamici sociale și politice care distribuie inegal privilegiile. Chirian subliniază ironic absența unor festivaluri dedicate „poeziei masculine" sau a numerelor speciale din reviste dedicate „bărbaților scriitori". Din această perspectivă, „vanitatea de a fi prezentă pe raftul feminin al literaturii este prin ea însăși un simptom al marginalității, o vasalizare periculoasă" (Chirian 2022). Chirian insistă că literatura scrisă de femei nu are nevoie de un tratament special, ci de o integrare justă, organică, în peisajul literar actual: „Cu vreo cincizeci de nume bune se face o literatură întreagă, suficient motiv să ne apară ridicol orice proces de intenție. […]. Fiecare aduce la suprafața o umanitate bine frăgezită de anxietăți, vulnerata de imposibilitatea sau de simularea comunicării" (*ibidem*).

De asemenea, Iulia Militaru argumentează necesitatea separării dintre „literatura scrisă de femei" și „literatura feminină". Termenul de „feminin" implică o asociere nedreaptă între sex, gen și estetică, în special pentru că nu tot ceea ce este scris de femei este „feminin", după cum nu tot ceea ce este feminin este feminist: „există voci ale scriitoarelor care contestă chiar ruptura între tradiții, negând existența separată între o literatură scrisă de bărbați și alta scrisă de femei" (Militaru 2022). Literatura nu se încadrează într-un tipar al „genului", dar limbajul continuă să-l impună. În plus, teoria scriiturii feminine a Hélènei Cixous, deși importantă și valoroasă în secolul XX, devine în prezent limitativă. Ea presupune că experiența feminină se exprimă preponderent prin corp, experiența maternității și a unor accente de vulnerabilitate, aspecte care constrâng temele și vocile scriitoarelor. Literatura feministă contemporană refuză acest cadru îngust și se deschide către noi forme: politice, queer/studii de gen, intersecționale, nonliniare etc. Militaru destabilizează termenul „feminin", conceptul de „scriitură/ literatură feminină" și identifică trăsături[3] cheie ale literaturii queer-feministe actuale: „revendicarea unei dimensiuni temporale nonliniare", „contestarea discursului teoretico-academic" ca spațiu specific masculinului și „o nouă subiectivitate politică nonbinară și care încalcă regulile de separare strictă între afect și rațiune/poezie și teorie" (*ibidem*). Cât privește formele pe care le poate lua această literatură, Militaru enumeră manifestul, poezia angajată și performance-ul poetic (*ibidem*).

La nivel teoretic, discuția despre „scriitura/ literatura feminină" reapare constant sub forma unei tensiuni între libertatea creatoare și o constrângere identitară. Un exemplu semnificativ este mărturia Gabrielei Adameșteanu: întrebată „De ce scrieți despre bărbați dacă sunteți femeie?", aceasta a răspuns „«Literatura este plină de personaje feminine create de bărbați!», Mi-a stat în gât să adaug că multe dintre ele nu sunt «femei vii», ci stereotipuri, imaginate de bărbați" (Adameșteanu 2024). Scriitoarea admite că, la începutul carierei sale, nu cunoștea teoriile feministe care problematizau tocmai acest raport dintre identitate și reprezentare, precum ideea lui Cixous că „femeile trebuie să se scrie pe ele însele" sau conceptul de *female gaze* formulat de Laura Mulvey (*ibidem*). Experiențele scriitoarei evidențiază ambivalența oferită de un termen precum literatura feminină: nevoia de a se desprinde de limitările impuse de tradiția patriarhală, dar și refuzul catalogării, limitării, precum existența unei literaturi separate dedicate „femininului". În plus, istoria dezbaterii despre capacitatea intelectuală a femeilor demonstrează cât de fragilă este delimitarea identitară când devine instrument de excludere.

> „În secolul care trecuse de la apariția acestui eseu s-a demonstrat capacitatea de muncă a femeilor, egală cu a bărbaților. S-a tranșat și polemica dintre retrogradul Titu Maiorescu și avansata Sofia Nădejde cu privire la capacitatea intelectuală a creierului feminin, cu nimic mai prejos decât cel masculin, chiar dacă este mai redus ca volum: firește, în favoarea ei" (*ibidem*).

„Anumiți autorx dintr-o categorie pot să aibă elemente specifice și altei categorii" (Militaru 2022), afirmație care subliniază caracterul restrictiv al termenului de „literatură feminină", iar „noul val de poete" surprinde cel mai bine acest fenomen prin revendicarea unei poetici variate:

> „redescoperirea poeticii intense și fruste a Angelei Marinescu și a eticii Marianei Marin, cât și din poezia contemporană occidentală și nu numai, mult mai experimentală, care abandonează tonul confesiv în favoarea unui program etic sau

ideologic de factură feministă (Medeea Iancu, Iulia Militaru, Miruna Vlada), poezie identitară de tip queer (Ileana Negrea), poetică a alienării (Ruxandra Novac, «Alwarda»), discurs poetic asumat, angajat în realul mistificat de tip comunist, consumerist, discriminatoriu (Elena Vlădăreanu cu «bani, muncă, timp liber» și «minunata lume Disney»), poezie a postumanului cu accente eco (Gabi Eftimie, «Sputnik în grădină»), vortex pe cât de baroc, proteic, pe atât de incisiv (Olga Ștefan, «civilizații»), postironie (Elena Boldor, «traxx»)" (Coman 2022).

Această diversitate tematică și stilistică demonstrează că literatura contemporană românească scrisă de femei nu poate fi redusă la un concept-valiză precum „écriture féminine", fără riscul unei simplificări excesive. Totodată, continuitatea generațiilor poetice contribuie la complexitatea tabloului: „Chiar dacă fac parte din alte generații poetice, trebuie spus că poetele mature, consacrate, au continuat să scrie în paralel cu cele tinere" (*ibidem*), fapt care întărește ideea coexistării unor forme diferite de sensibilitate, expresivitate și poziționare ideologică.

Astfel, problema centrală este modul în care literatura scrisă de femei este receptată, integrată și valorizată într-un spațiu cultural tradițional patriarhal. În contextul unui canon încă în transformare, termenii folosiți pentru a reda operele literare scrise de femei (scriitură/ literatură feminină) riscă adesea să reproducă tocmai limitele pe care încearcă să le depășească.

4. Studii de caz

4.1. Elena Vlădăreanu și destabilizarea patriarhatului

Unul dintre reperele esențiale ale literaturii contemporane scrise de femei în România, Elena Vlădăreanu, se remarcă prin modul în care evoluția poetică a volumelor ei urmărește o dublă direcție: pe de o parte, o explorare a corporalității și a „vulnerabilității" feminine, iar pe de altă parte, o accentuare progresivă a dimensiunii civice. Prezența ei în dezbaterea despre canon este marcată, totodată, de anchetele realizate pentru *Scena9*, discutate în prima parte a lucrării, și de legătura cu Premiile Sofia Nădejde pentru literatura scrisă de femei.

Critica a observat, încă de la debut, că vocea Elenei Vlădăreanu păstrează, chiar și după modificările formale și tematice ulterioare, „prospețimea răzvrătirii" și „acuitatea observațiilor sociale" (Benga 2023, 264). Primele volume deschid deja drumul unor teme care vor deveni definitorii pentru autoare: corporalitatea, precaritatea, dezvrăjirea lumii postcomuniste și o percepție acută a dezordinii sociale. În timp, Vlădăreanu își deplasează interesul către complexitățile psihicului feminin într-o societate patriarhală, explorând „experiența maternității" în volumul *Spațiu privat* (2009) sau, în volumul *minunata lume Disney* (2019), o reîntoarcere la copilărie, înțeleasă ca „reconstituirea copilăriei, cu toate eroziunile cauzate de principiile dominației și ale excluderii" (*ibidem*), unde apar „tresăriri de afect, intimitate, boală, sexualitate, vulnerabilitate, moarte parcurg cărările poemului cu o libertate de mișcare specifică Elenei Vlădăreanu" (*ibidem*, 266).

Poezia Elenei Vlădăreanu devine treptat un teren al angajamentului social, depășind trauma individuală pentru a forma „proiecte de tip manifest", în care poeta „își asumă un glas colectiv" (Farmatu 2020, 134). Funcția estetică se transformă treptat într-un pretext pentru revendicarea unei poziții critice față de mentalitățile dominant patriarhale, „textele având mize realmente angajate, care urmăresc, în primul rând, să deconstruiască o anumită mentalitate, violentând jena, pudoarea, falsa inocență, complezența și ipocrizia umane" (*ibidem*). Treptat, literatura sa se configurează printr-o identitate puternic socială și politică.

Publicat în 2005, volumul *europa. zece cîntece funerare*[3] surprinde imaginea unei generații aflate în plină tranziție istorică: desprinderea de comunism, sedimentată încă în psihicul individului, se suprapune peste anticiparea aderării la Uniunea Europeană a României în 2007. Este, astfel, un moment de mijloc, un spațiu suspendat între frică și entuziasm, între prăbușirea unei lumi și necesitatea recalibrării sinelui într-o realitate aflată într-o continuă reconfigurare. Poezia Elenei Vlădăreanu „traduce" această tensiune într-o scriitură a corpului, a dezvrăjirii și a lucidității. La apariția volumului, Mircea A. Diaconu a susținut că „Elena Vlădăreanu scrie un singur poem, […] a cărui miză este chiar scrierea ca mijloc de

supraviețuire și al cărui eșec se prefigurează finalmente prin fragmentările tot mai dese încheiate cu întreruperea definitivă. Nu știu dacă o a doua carte se mai poate (de)construi în felul acesta" (Diaconu 2005).

În poemul *descrierea capului* (p. 51-53), limbajul oscilează între organic și mecanic, între o corporalitate a vulnerabilității și o imagine a urbanului rece, solidar în agresivitatea sa față de individ. „cu carnea asta/ atît de frumoasă/ atît de albă" scoate în evidență presiunea stereotipurilor feminine, dar și artificialitatea unei „frumuseți" impuse, standardizate. Declarația *„există un bărbat. îl iubesc*/ cu ce ?/ cu inima mea ca o cutie de sardine" reduce intimitatea la un obiect aproape industrial, dezafectat, sugerând precaritatea emoțională și alienarea propriei corporalități într-un spațiu dominat de cerințe exterioare. Poemul amplifică o singurătate difuză, sinele încearcă să se expandeze pentru a cuprinde lumea, dar rămâne incapabil să-și înțeleagă interiorul. Imaginea acelui „șobolan mare și plin de păr" care pândește, „șobolanul din creierul meu", poate fi interpretată ca o figură a autorității, o frică și o vigilență toxică. Expansiunea corpului, „carnea se întinde de o parte și de alta a camerei", redă o forță care devorează, aproape grotescă, și nu intimitatea împărtășită, iar somnul „întunecat ca un șarpe/ îmi înfige în creier/ bile grele" introduce o dimensiune amenințătoare care anulează posibilitatea liniștii și a recunoașterii sinelui autentic: „e departe vremea cînd propria mea carne/ nu mă va mai recunoaște/ cînd propria mea carne/ va începe să se îndepărteze de mine". În termenii Grațielei Benga, Vlădăreanu vorbește, prin „poetica decepției, violența demistificării și acuratețea solidarității", „în numele unei generații aflate sub semnul crizei" (Benga 2023, 265).

Urbanul funcționează atât ca adăpost, cât și ca o închisoare: „ascunși în pîntecul orașului/ ne umplem de bube și de ură", o imagine care trimite la un infern dantesc unde cei condamnați își retrăiesc neîntrerupt traumele și greșelile. Farmatu leagă moartea și corporalitatea de contextul istoric al tranziției (frigul, lipsa alimentelor, precaritatea existenței) și observă că, așezându-și volumul, încă de la prima pagină, sub semnul poeticității Marianei Marin („mutilarea… râmelor la tinerețe"), autoarea, „viscerală și tragică deopotrivă", devine „din ce în ce mai conștientă de sine, de propriul corp și de propriul sex" (Farmatu 2020, 133). Mintea devine un loc al imposibilității regenerării: „nu poți ajunge în această măcelărie/ pe care uneori o numesc creier/ aici nu vor înflori niciodată margarete".

În ciclul de șapte poeme „scrisori către Nikos", Vlădăreanu își radicalizează vocea, configurând condițiile unei poetici de tip manifest, care va deveni tot mai vizibilă în volumele ulterioare. *Nikos* (gr. nike = victorie; Nike redă o notă a imaginii femininului, iar sufixul –os pare să indice o tentă masculină) pare să indice un destin anticipat: o luptă și o afirmare a unei subiectivități care refuză supunerea. În poemul *prima scrisoare către nikos* (p. 15-16), vocea lirică ironizează standardele de cuminţenie și frumusețe feminină: „o să-mi prind colțurile/ buzelor în ace de siguranță să fiu sigură/ că așa o să zîmbesc tot timpul – pot să fiu și eu/ frumoasă". Corpul refuză să mai fie un „obiect" pasiv al normelor patriarhale și devine o imagine a protestului visceral. Versurile în care poeta își confruntă criticii, „aveți dreptate, asta nu e poezie/ dar de ce nu scriu pulă în loc de sex/ chiar nu vă mai privește", redau o declarație de independență, un refuz al moralizării și încadrării într-un tipar de limbaj, acesta în sine devenind un instrument politic și identitar.

Tema maternului și efemerului este articulată într-o tensiune dureroasă: „în fiecare femeie văd chipul tău, mamă!/ de ce îmi amintești atît de des că o să mori?". Chipul, asemănările, moartea, devin o moștenire repetată de generații ca o amprentă a vulnerabilității. „știu că o să mori, mamă, că o să muriți cu toate", se evidențiază o conștientizare a realității traumei și istoriei colective, dar și o planare a întrebării „o să fiu și eu ca voi ?" care subliniază o frică a imposibilității de a scăpa dintr-un cerc vicios creat de rolurile tradiționale impuse de o societate focusată pe logocentrism.

Poemul culminează printr-o inversare a rolurilor de putere: „de ce plîngi, mamă ?/ privește-mă cum scuip sîmburi/ în luciul acestor cranii/ care freamătă la picioarele noastre". Poeta înfruntă simbolic o lume patriarhală, își revendică vocea și își afirmă solidaritatea cu celelalte femei: „astăzi sîntem puternice, mamă/ sîntem femei pînă în vîrful unghiilor!". În acest poem putem observa o

prefigurare a tonului manifest-feminist care va marca volumele ulterioare ale poetei.

4.2. Medeea Iancu și politicile feminismului

Medeea Iancu se înscrie în discuția despre canonul literaturii feministe contemporane prin cumulul dintre poziția de autoare și cea de coordonatoare a unor demersuri de a crește vizibilitatea literaturii scrise de femei. Numele ei apare în inventarul făcut de Teodora Coman printre vocile care își asumă „declarativ și militant un program ideologic, feminist" (Coman *apud* Timar 2022), iar Iulia Militaru o plasează în prima dintre cele trei direcții ale poeziei queer-feministe, „poezia revoluționar-militantă", cea mai bine reprezentată (Militaru 2022). Particularitatea poeziei sale constă în asumarea formelor pe care Militaru le enumeră pentru literatura feministă actuală (manifestul, poezia angajată și performance-ul poetic) și în conceptul de performance al poeziei, prin care o voce puternică zdruncină stereotipuri și elemente patriarhale puternic înrădăcinate în societate.

Aceste trăsături sunt vizibile în volumul *Țesătoarea. Opera instrumentală* (2023)[5], apărut la frACTalia și compus dintr-o suită de sonete – însă care vin să dinamiteze însuși caracterul destul de fix al acestui tip de text. Raportându-se tocmai la tipare clasice – la nivel mental, la nivel poetic – Iancu „țese", de fapt, un contra-sonet hibrid care atinge toate cotloanele discuției despre feminitate.

Sonetul de interval, de pildă, atacă direct modul în care autoritatea patriarhală controlează aspectele culturale, dar și personale – deci, misoginismul societal pe plan cultural și pe planul proximității: „Adesea definițiile despre poezie aparțin bărbaților" (p. 59); „Adesea în numele femeii vorbește mereu bărbatul" (p. 58). Nu este vorba doar despre subreprezentarea scriitoarelor, ci și despre monopolizarea în stabilirea unor criterii axiologice sau estetice, dar și în a decide ce experiențe sunt relevante, cum trebuie acestea narativizate etc. Sunt contestate, astfel, instanțele care legitimează canonul. Formula recurentă „Scriu pe scurt și pe fugă pentru că sînt femeie" arată constrângerile impuse de rolurile „prescrise" femeii: nici timpul nu este o resursă disponibilă subiectului creator, ci e o dimensiune socialmente distribuită, traversată de raporturi de putere și de obligații inegal repartizate. Referințele la munca emoțională, la necesitatea de a explica experiențe și concepte depreciate de discursul dominant și la presiunea de a îndeplini simultan responsabilități multiple conturează o critică a condițiilor în care este produsă literatura feminină.

De asemenea, raportarea la eseu și la poezie dobândește o funcție metapoetică și polemică. Devalorizarea eseului ca gen minor și asocierea sa cu o presupusă inadecvare estetică sunt puse în paralel cu deprecierea experienței feminine și cu delegitimarea vocii scriitoarei. Textul sugerează astfel că ierarhiile dintre formele literare nu pot fi separate de raporturile de putere care organizează câmpul cultural. Refuzul delimitărilor rigide dintre proză, poezie și eseu, formulat încă de la începutul poemului, poate fi interpretat ca o contestare a normelor de clasificare și evaluare: „ Adesea eseul este considerat un eșec. Adesea despre femeie se vorbește ca despre eșec. Adesea eseul este considerat un gen minor. Adesea femeia este sub tutelă. […] Adesea limbajul aparține urii și distrugerii. Adesea ura față de eseu este un simptom. Adesea poezia este comparată cu femeia. Adesea ura față de femeie este un simptom." (p. 58-59).

Caracterul revoluționar-militant al textului se manifestă, de asemenea, prin reprezentarea limbajului ca formă a violenței simbolice și al rezistenței. Recurența calificativelor depreciative asociate femeii – între care „isterică", „nebună", „ilogică" și „emotivă" – evidențiază mecanismele discursive prin care exprimarea feminină este patologizată, iar autoritatea sa intelectuală și estetică este subminată. Reproducerea acestor etichete nu are însă doar funcția de a documenta misoginia: prin acumulare și recontextualizare, poemul le expune caracterul repetitiv și disciplinar. În acest sens, scrisul funcționează ca un contra-discurs care contestă neutralitatea aparentă a limbajului și reduce tăcerea feminină. Formula „scriu împotriva anihilării" concentrează această dimensiune programatică, plasând actul poetic în relație directă cu procesele de ștergere simbolică și materială a subiectului feminin.

La nivel formal, poemul este construit pe repetiții, acumulări, enumerări și fragmentări – este parțial o abandonare a formelor rigide, parțial o

demonstrație grafică a constrângerilor societale asupra femeii căci finalul discontinuu arată tocmai stigmatizarea, violența, marginalitatea.

O structură similară este prezentă și în *Sonet femeiesc. Infernul*, unde Iancu contestă explicit tradiția culturală: recuperează aparent simbolica dantescă a Infernului, dar repudiază universalitatea machistă, căci Infernul femeii este constituit din violență, muncă invizibilă, obligații domestice, suferință discreditată și participare marginalizată la istorie. Textul demitizează, în același timp, autonomia creatorului, dezvăluind dependențele pe care imaginea romanticizată le ascunde. Verdictul „Nu mă interesează & nu accept uniforma" (p. 81) arată nonconformismul estetic, dar și fronda față de normele sociale ale feminității și masculinității. Refuzul uniformizării devine astfel o poziție simultan estetică și politică.

Tot o încercare de eliberare de stigme este prezentă și în *Sonet liber. Femeie, Viață, Libertate*, unde are loc transformarea unei vieți feminine marcate de sacrificiu, invizibilitate și amenințare într-o revendicare colectivă a dreptului la existență și libertate. Versul care deschide poemul – „Toată viața am fost viața pe care trebuia să o dăruiesc altora" (p. 145) concentrează ideea că viața femeii este văzută ca o resursă disponibilă pentru ceilalți, nu ca o existență autonomă. Nu este o alegere voluntară, ci o obligație interiorizată și perpetuată de structurile sociale. Imaginile muncii domestice arată, de fapt, felul care femeia este vulnerabilă la exploatare și violență. Astfel, poemul contestă idealizarea sacrificiului feminin, căci domesticul este Tărîmul Negurii. Textul are spre final aspectul unei revendicări, formula „Femeie, Viață, Libertate" este asociată cu mișcarea de protest *Jin, Jiyan, Azadî*, devenită vizibilă la nivel internațional în contextul revoltei din Iran din 2022, după moartea lui Mahsa Amini. Solidarizarea este marcată de posesivul colectiv („Părul nostru de-acum va flutura liber în vînt", p. 150), astfel încât vocea feminină își asumă aici o memorie colectivă a vulnerabilității.

În genere, textele Medeei Iancu se înscriu în linia unei critici a instituțiilor de legitimare literară, a raporturilor de putere care structurează producția culturală și a convențiilor estetice prin care experiențele marginalizate sunt excluse sau devalorizate

4.3. Cătălina Stanislav și nevoia de voce

Cătălina Stanislav reprezintă, în acest tablou, o voce tânără, a cărei prezență în discuția despre canon se sprijină pe două coordonate. Prima este implicarea în proiecte culturale precum *Scena9* și *OMG Poetry*, care urmăresc apropierea poeziei, în special, de publicul tânăr. A doua coordonată ține de particularitatea poeziei sale, care redă o realitate a intimității umane aflată în oglindă cu media și urbanul, deci cu actualitatea imediată. Stanislav debutează în 2021 cu volumul *Nu mă întrerupe*[5], al cărui titlu se înscrie în linia „revendicărilor" – de această dată, a dreptului la cuvânt, pentru că fundamental este raportul dintre vocea feminină, dreptul la propria poveste și presiunile sociale care definesc ce înseamnă să fii femeie.

Stanislav critică, de exemplu, maternitatea văzută ca formă de recunoaștere socială a femeii: femininul este redus la rolul reproductiv („de parcă viața care se coace în tine / e singurul lucru care te validează", p. 51), iar această experiență care ar trebui să fie personală, individuală, este subiectul unei circulații publice. Nocivă nu este doar comunitatea feminină implicată în colportarea informațiilor despre sarcină, căci rețelele sociale intensifică dinamica – sarcina este anunțată, felicitată, comentată și cuantificată prin reacții vizibile. Intimitatea devine eveniment public, iar corpul feminin intră într-un circuit de interpretare colectivă.

Într-un alt registru, *Hospital Drama* confruntă scenariile romantice ale serialelor medicale (declarația făcută în ultimele clipe, finalul „clasic") cu „viața reală", în care relațiile se destramă în mediocritate. Refrenul „Sunt bine" revine anaforic și funcționează ca mecanism de apărare: cu cât se repetă mai des, cu atât contrazice mai tare conținutul. Este demontată aici imaginea femeii autonome, încrezătoare, echilibrate, capabilă să își gestioneze emoțiile, iar vulnerabilitatea este văzută ca o trăsătură care nu trebuie depășită, pentru că este o modalitate de a contesta obligația de a performa permanent fericirea. Clișeele sunt deturnate și în *Flamand* (p. 45-46), unde perechea

canonică pictor-muză (Rembrandt și Saskia) este preluată ca model dorit și apoi desființată. Registrul colocvial, lexicul digital și mărcile comerciale, poemul în proză și autoreflexivitatea o apropie pe autoare de direcția descrisă de Coman drept reinterpretare a biografismului confesiv (Coman *apud* Timar 2022) și de refuzul etichetării susținut de Chirian (2022).

În această auto-reprezentare feminină, Stanislav nu propune o emancipare feminină radicală, ea preferă autenticitatea expunerii unor contradicții ale subiectului feminin.

5. Concluzii

Lucrarea a urmărit relația dintre canon, literatura scrisă de femei și literatura feministă contemporană. În ceea ce privește canonul, analiza a arătat că acesta nu este un edificiu imuabil, ci un ansamblu de valori stabilite cultural, în care valoarea estetică se îmbină cu succesul și cu factori sociali, politici și ideologici, iar schimbările sale răspund transformărilor societății. Din perspectivă universală, necesitatea schimbării a fost formulată ca extindere, nu ca abandon al canonului; în contextul românesc, reprezentarea insuficientă a scriitoarelor în manuale, antologii, premii și programe școlare evidențiază un decalaj între producția literară a femeilor și recunoașterea ei instituțională.

Distincția formulată de Sorin Alexandrescu între femeie (conceptul biologic), feminism (conceptul politic) și feminitate (conceptul cultural) a oferit cadrul pentru problematizarea noțiunii de „scriitură feminină". Concept cu rădăcini în teoria Hélènei Cixous, acesta riscă să constrângă tematic literatura scrisă de femei și este tot mai des respins de poetele contemporane, care susțin că literatura nu are gen. Pornind de la observațiile Iuliei Militaru, se poate afirma că „literatura scrisă de femei", „literatura feminină" și „literatura feministă" nu se suprapun: nu tot ceea ce este scris de femei este „feminin", după cum nu tot ceea ce este feminin este feminist. Literatura feministă contemporană, în special poezia queer-feministă, se definește prin asumarea unui program etic sau ideologic și prin forme precum manifestul, poezia angajată și performance-ul poetic, iar intenția ei nu este instituirea unui canon separat, ci obținerea unei recunoașteri egale a creației literare, indiferent de gen.

Cazurile analizate ilustrează această diversitate. Poezia Elenei Vlădăreanu parcurge un traseu de la explorarea corporalității și a vulnerabilității la o poezie de tip manifest, cu dimensiune civică și politică, prefigurată deja în volumul *europa. zece cîntece funerare* (2005). Medeea Iancu reprezintă direcția revoluționar-militantă, prin manifest, poezie angajată și performance poetic, iar Cătălina Stanislav, o voce tânără, aduce în prim-plan o intimitate aflată în oglindă cu media și urbanul și preocuparea pentru apropierea poeziei de publicul tânăr. Literatura contemporană scrisă de femei nu poate fi, așadar, redusă la un concept-valiză precum *écriture féminine*, iar raportul dintre literatura scrisă de femei și literatura feministă este unul de intersecție, nu de identitate: literatura feministă reprezintă una dintre direcțiile, asumate ideologic, ale literaturii scrise de femei, iar recunoașterea ei canonică presupune integrarea în același spațiu literar, nu un raft separat.

NOTE:

[1] Pentru dezbaterea teoretică despre canon în spațiul românesc și despre remodelările acestuia, vezi volumul colectiv Canon și canonizare (Mincu 2003), precum și studiul lui Cosmin Borza despre dezbaterea canonică în cazul literaturii române postbelice (Borza 2015).

[2] Vezi articolul lui Paul Cernat din „Observator Cultural" despre canonul aflat în dialog cu schimbările integrante ale societății în care se naște: „dacă acceptăm că specificul literaturii este, totuși, esteticul, putem vedea literatura nu atît ca pe o insulă paradisiacă în mijlocul unei mări dezlănțuite, ci ca pe o formă a identității, într-un sens antropologic integrator, în care să intre deopotrivă istoricul, filozoficul, socialul, politicul, eticul, religiosul." (Cernat 2002)

[3] Vezi *O reconsiderare a femininului în poezia contemporană. Direcții și tendințe* de Iulia Militaru pe acest subiect în Dosar „Vatra", nr. 9, 34-41, 2022.

[4] Versurile sunt citate după ediția: Elena Vlădăreanu, *europa. zece cîntece funerare*, 2005, Iași, Polirom; iar trimiterile de pe parcursul studiului vor indica exclusiv numărul paginii.

[5] Versurile sunt citate după ediția: Medeea Iancu, *Țesătoarea. Opera instrumentală*, 2023, București, frACTalia.

[6] Versurile sunt citate după ediția: Cătălina Stanislav, *Nu mă întrerupe*, 2021, Alba Iulia, Editura OMG.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Iuliana Țerescu, *Literatura de la margine: canonul și literatura feministă contemporană*)



BIBLIOGRAFIE:

Adamești eanu, Gabriela. 2024. *Am vrut să fiu scriitor, nu scriitoare.* În „Vatra", nr. 1-2, 2-4.Disponibil online la https://revistavatra.org/2024/03/14/gabriela-adamesteanu-am-vrut-sa-fiu-scriitor-nu-scriitoare/, accesat la data de 10.12.2025.

Alexandrescu, Sorin. 2000. *Alunecosul, necesarul feminin* în Adascăliței, Mirela, Alexandrescu, Sorin, Anghelescu, Șerban. *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, 306-315. București: Editura Univers.

Benga, Grațiela. 2023. *Vocile Penelopei. Tonuri și accente în poezia contemporană românească*, Timișoara: Editura Universității de Vest din Timișoara.

Boldea, Iulian. 2002. *Canonul în literatura română*. În „Studia Universitatis Petru Maior. Philologia", nr. 1, 32- 37. Disponibil online la https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=62087, accesat la data de 23.11.2025.

Borza, Cosmin. 2015. *Dezbaterea canonică astăzi. Cazul literaturii române postbelice*, București: Editura Muzeul Literaturii Române.

Cernat, Paul. 2002. *Dincolo de canonul estetic.* În „Observator Cultural", nr. 126. Disponibil online la https://www.observatorcultural.ro/articol/dincolo-de-canonul-estetic/, accesat la data de 23.11.2025.

Chirian, Rita. 2022. *Poezia tuturor neascultătorilor.* În Dosar „Vatra", nr. 9, 34-41. Disponibil online la https://revistavatra.org/2022/10/31/poezia-feminina-directii-si-tendinte-ii/, accesat la data de 10.12.2025.

Coman, Teodora. 2022. *Tablou în mișcare.* În Dosar „Vatra", nr. 9, 34-41, disponibil online la https://revistavatra.org/2022/10/31/poezia-feminina-directii-si-tendinte-ii/, accesat la data de 10.12.2025.

Damrosch, David. 2003. *What is World literature?*, Princeton: Princeton University Press.

Diaconu, Mircea A. 2005. *Postfață* la Vlădăreanu, Elena. *europa. zece cîntece funerare*. Iași: Polirom.

Farmatu, Teona. 2020. *'Scriitura feminină' și capcanele genului în poezia anilor 2000. O relectură a (pre) judecăților critice în jurul textelor scrise de Svetlana Cârstean și Elena Vlădăreanu.* În „Transilvania", nr. 11-12, 129-136. Disponibil online la https://doi.org/10.51391/trva.2020.12.17, accesat la data de 02.12.2025.

Iancu, Medeea. 2023. *Țesătoarea. Opera instrumentală*. București: frACTalia.

Lupașcu, Emanuel. 2022. *Postumanismul și poezia română contemporană.* În „Transilvania", nr. 6-7, 44-57. Disponibil online la https://doi.org/10.51391/trva, accesat la data de 23.11.2025.

Manolescu, Nicolae. 2001. *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*. București: Aula.

Militaru, Iulia. 2022. *O reconsiderare a femininului în poezia contemporană. Direcții și tendințe.* În Dosar „Vatra", nr. 9, 34-41. Disponibil online la https://revistavatra.org/2022/10/31/poezia-feminina-directii-si-tendinte-ii/, accesat la data de 02.12.2025.

Mincu, Marin (coord.). 2003. *Canon și canonizare*, Constanța: Editura Pontica.

Oprescu, Florin. 2011. *Literatură și canon istoric.* În „Philologica Jassyensia", nr. 2 (14), vol. VII, pp. 343-351. Disponibil online la https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=168956, accesat la data de 23.11.2025.

Prus, Elena. 2015. *Dimensiunea feminină a canonului literar din perspectiva egalității de gen* În „Literatură și interculturalitate", nr. 3-4 (35-36), pp. 161- 166. Disponibil online la https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/44741, accesat la data de 23.11.2025.

Stanislav, Cătălina. 2021. *Nu mă întrerupe*. Alba Iulia: Editura OMG.

Timar, Cristina. 2022. *Poezia feminină. Direcții și tendințe (I).* În Dosar „Vatra", nr. 9, 29-33. Disponibil online la https://revistavatra.org/2022/10/28/poezia-feminina-directii-si-tendinte-i/, accesat la data de 10.12.2025.

Vlădăreanu, Elena. 2005. *europa. zece cîntece funerare*, Iași: Polirom.

Vlădăreanu, Elena. 2018a. *Cinci bărbați din universități despre zero scriitoare în manuale.* În „Scena9". Disponibil online la https://www.scena9.ro/article/ancheta-vladareanu-barbati-zero-scriitoare-manuale, accesat la data de 23.11.2025.

Vlădăreanu, Elena. 2018b. *Scriitoarele lipsesc din manuale. Și ce dacă?.* În „Scena9". Disponibil online la https://www.scena9.ro/article/femei-scriitoare-in-manuale-literatura-romana, accesat la data de 02.12.2025.

literacum

Canonul literar românesc în raport cu societatea consumeristă a secolului XXI

Roberta VLĂDUȚOIU

1. Introducere

În ultimii douăzeci de ani, societatea românească a fost marcată de transformări majore, impuse de nevoia constantă a digitalizării și de globalizarea unei culturi a consumului care prioritizează rapiditatea și accesibilitatea în toate domeniile de activitate ale omului. Emergența consumerismului în România are loc după încheierea regimului comunist, odată cu Revoluția din 1989: trecerea la economia de piață a favorizat un model de creștere economică sprijinit pe importuri (Druica, Cornescu și Ianole 2010). Conceptul trebuie distins de consumul propriu-zis: spre deosebire de nevoile fiziologice sau de bază, care sunt limitate, consumerismul presupune transformarea consumului într-un principiu organizator al vieții sociale (Bauman 2007), iar nevoia psihologică de a consuma se manifestă prin atitudinea consumeristă (Digi24 2017; Lazea 2024). Consumerismul nu are exclusiv efecte negative. Într-o economie de piață funcțională, consumul stimulează cererea pentru bunuri și servicii, încurajând companiile să producă, să investească și să își diversifice oferta. Pentru a atrage clienți, firmele sunt motivate să îmbunătățească produsele, să inoveze și să ofere prețuri competitive. Concurența poate contribui astfel la creșterea calității, la diversificarea opțiunilor disponibile și la reducerea prețurilor, sporind puterea de cumpărare a consumatorilor. Potrivit OECD, piețele competitive pot susține atât bunăstarea consumatorilor, cât și eficiența economică, productivitatea și inovarea (*OECD Competition Trends 2025*).

Lucrarea de față urmărește însă consecințele sale asupra unor domenii în care valoarea nu se poate măsura prin utilitate sau satisfacție imediată, cum sunt educația și cultura. Planul educațional și cel cultural se numără printre domeniile cele mai afectate de schimbările postcomuniste. Pe de-o parte, educației și culturii li se alocă în continuare o pondere redusă din bugetul statului (Mitulescu 2017, 118): în 2025, România a cheltuit aproximativ 4,5% din PIB pentru educație, cea mai scăzută pondere din Uniunea Europeană, față de o medie europeană de 4,7% (Mărăcine 2025). Între modelul economic centrat pe consum și această subfinanțare nu poate fi stabilită o relație cauzală simplă. Se poate argumenta însă că o economie care măsoară succesul prin consum imediat tinde să trateze educația și cultura, ale căror beneficii sunt pe termen lung și greu cuantificabile, drept cheltuieli secundare. Ilie (2026) leagă situația lecturii de colapsul economic din anii 1990, când produsele artistice și culturale au părut un lux, și de incapacitatea școlii de a forma deprinderi de lectură.

Pe de altă parte, există o tendință a populației de a alege ceea ce este ușor de accesat și de folosit din punct de vedere cultural, iar datele o confirmă. Conform Eurostat (2024), în 2022 doar 29,5% dintre românii de peste 16 ani citiseră cel puțin o carte în ultimele douăsprezece luni, față de 52,8% în Uniunea Europeană, cea mai scăzută valoare dintre statele membre; indicatorul include cărțile electronice și audiobookurile, dar exclude manualele școlare. În aceeași direcție, Barometrul de Consum Cultural 2024 indică faptul că 46% dintre respondenți nu au citit nicio carte în ultimul an, în timp ce 88% ascultă muzică și 84% urmăresc știri sau emisiuni de actualitate la televizor cel puțin o dată pe săptămână (INCFC 2025). Consumul cultural este, așadar, orientat preponderent spre forme accesibile și mediatizate. Un indicator din aceeași categorie este cel semnalat de Ilie (2026): cheltuielile populației pe jocuri de noroc sunt de aproximativ douăsprezece ori mai mari decât cele pentru achiziția de cărți.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Roberta Vlăduțoiu, *Canonul literar românesc în raport cu societatea consumeristă a secolului XXI*)



Datele recente nuanțează totuși imaginea. Piața de carte din România crește de la un nivel foarte scăzut: vânzările s-au triplat între 2004 și 2025, de la 3,3 la 9,85 euro pe locuitor, dar se cumpără încă doar aproximativ 0,8 cărți pe locuitor, față de cinci în Uniunea Europeană, unde piața a înregistrat un regres în ultimii ani (Ilie 2026). Piața românească avansează, așadar, fără a ajunge la nivelul celorlalte state europene.

În acest context, literatura se confruntă cu provocări noi, care privesc atât modul în care este receptată, cât și statutul ei cultural. Achiziționarea cărților, cu precădere din mediul librăriilor online, a devenit o practică frecventă, iar rețelele sociale influențează direct alegerile cititorilor: în 2024, Dostoievski a condus topul autorilor vânduți de Libris datorită viralizării pe TikTok a romanului *Nopți albe* (Libris 2025). Autorii cei mai îndrăgiți și mai bine vânduți nu se află însă întotdeauna în atenția criticii sau sunt prezentați de aceasta într-o manieră diferită de cea promovată de cumpărători.

Scopul cercetării de față este de a analiza felul în care canonul literar românesc se raportează la societatea consumeristă contemporană din România, investigând raportul dintre cele două forme în care acesta se divizează: un canon popular, creat de marea masă a cititorilor, și un canon construit de critica literară a vremurilor noastre. Ipoteza de lucru este că cele două canoane funcționează destul de paralel și că se suprapun doar parțial. Pentru a testa acest lucru, vom recurge la definirea celor două tipuri de canon, vom detalia contextul pieței de carte și criteriile de selecție a corpusului de date, apoi vom prezenta sumar starea criticii de receptare din România. Ulterior, vom analiza receptarea a trei autori contemporani.

2. Cadru teoretic: două forme ale canonului

Asemenea variațiilor din secolele anterioare, canonul literar actual este adesea supus contestărilor și reevaluărilor. Aceste procese devin semnificative atunci când sunt determinate de factori precum schimbarea de epocă: potrivit lui Iulian Boldea, „Schimbarea de canon poate părea – și uneori chiar este – o modalitate de adaptare a literaturii la context, la o nouă sensibilitate, la fluxul și dinamismul vieții.” (Boldea 2000, 54). Într-o societate marcată de consum, întrebarea este dacă o asemenea adaptare mai este dictată de criterii estetice sau este influențată, în mod decisiv, de preferințele pieței.

Canonul critic

În tradiția criticii literare, *canonul* este un corpus de opere validate de instanțe specializate (critici, istorici literari, mediul academic), pe baza unor criterii estetice. Unul dintre cele mai influente asemenea criterii este stranietatea, formulată de Harold Bloom: o operă care merită să fie integrată într-o listă canonică trebuie să producă asupra cititorului un efect de stranietate, o formă de originalitate pe care acesta nu o poate asimila imediat (Bloom 2018). O asemenea operă îi solicită cititorului un efort mai mare de interpretare și de lectură, nu se limitează la așteptările lui și îl scoate din zona de confort. Desigur, perspectiva lui Bloom, care apără autonomia esteticului, nu este unanim acceptată, dar oferă un reper clar pentru a descrie ceea ce critica înțelege prin valoare literară.

Canonul popular

Pe de altă parte, *canonul popular* nu rezultă dintr-o decizie critică, ci din suma alegerilor cititorilor, observabilă în topurile de vânzări, în clasamente și în listele de recomandări. Sociologia gustului arată că preferințele culturale funcționează și ca semne de apartenență socială (Bourdieu 1979). În același sens, Călinescu (2017, 256) arată că arta

preferată de un public de acest tip este creată și cumpărată în primul rând ca semn al statutului social, astfel încât funcția estetică poate deveni secundară: „Arta pe care o preferau, creată și cumpărată în primul rînd ca semn al statutului social, nu mai trebuia să-și îndeplinească dificila funcție estetică, iar artiștii autentici au fost nevoiți să întoarcă spatele unui public care aplica, în chestiuni estetice, criterii exclusiv pecuniare" (*ibidem*). În sprijinul acestei idei, Călinescu îi citează pe Adorno și Horkheimer, care observă că „Industria culturii urmărește, în primul rînd, să alimenteze piața (pseudo)culturală cu produse special concepute pentru a produce *relaxarea*." (vezi Călinescu 2017, 271). Intrăm astfel pe terenul instabil al kitschului, asociat cu funcția recreativă, cu o modalitate plăcută și accesibilă de petrecere a timpului. Însă asocierea canonului popular cu kitschul nu trebuie înțeleasă totuși ca o echivalență imperioasă.

Forme distincte de legitimare canonică

Diferența dintre cele două construcții canonice este legată de instanțele de validare și de criteriile de valoare, nu de calitatea intrinsecă a unui text anume. Putem spune că un canon critic este configurat de vocile unor critici/ istorici literari, de revistele de specialitate și de mediul academic, în timp ce canonul popular se formează prin alegerile cititorilor-cumpărători, prin rețeaua editorială și a librăriilor, prin târgurile de carte și prin rețelele sociale. Un volum bine receptat critic va fi „judecat" prin prisma stranietății, a originalității poetice, a capacității de a reproblematiza „valori" (Bloom 2018) – ceea ce cere un efort de interpretare din partea lectorului, în timp ce canonul popular se fondează pe criterii precum accesibilitatea, respectiv plăcerea lecturii (și ar presupune, deseori, o simplă formă de escapism).

3. Piața de carte românească și canonul popular

Pentru a contura o imagine de ansamblu asupra autorilor români contemporani citiți și popularizați în perioada 2022–2024, am folosit datele publicate anual de librăria online Libris în seria *Harta României în cărți citite* (Libris 2023; 2024; 2025). Libris, care a apărut la Brașov, este prezentată drept o „librărie online de referință pe piața din România" (Libris 2025). La fiecare dintre cele trei ediții ale *Hărții,* categoriile cele mai vândute au fost: cărțile pentru copii, beletristica, volumele de dezvoltare personală, volumele de științe umaniste și cărțile de spiritualitate sau ezoterism. Din fiecare listă a fost extras topul autorilor care scriu în limba română. Pentru a obține un clasament agregat, fiecărei poziții din topul anual al autorilor i-a fost atribuit un punctaj descrescător, de la 10 puncte pentru locul întâi la 1 punct pentru locul al zecelea. Punctajele obținute de fiecare autor în edițiile în care acesta apare au fost însumate, iar clasamentul final a fost stabilit în ordinea descrescătoare a punctajului cumulat. În urma agregării, au rezultat trei autori: Ioana Chicet-Macoveiciuc, Dan-Silviu Boerescu și Radu Paraschivescu.

Perioada analizată este una de creștere și descreștere a pieței. În 2024, Libris a vândut cu peste 20% mai multe cărți decât în 2023 (Libris 2025), dar majorarea TVA la carte de la 5% la 11%, aplicată de la 1 august 2025, a lovit editorii și librarii. Cifra de afaceri cumulată a celor mai importante 101 edituri a ajuns în 2025 la 186,2 milioane de euro, cu doar 1,5% peste cea din 2024, creștere determinată în mare parte de scumpiri, nu de volume mai mari de vânzări (Barbu 2026). De asemenea, e de remarcat că poziția României rămâne totuși periferică: mai mult de jumătate dintre cărțile vândute sunt traduceri, o pondere fără echivalent în alte state europene, ceea ce plasează autorii români într-o poziție concurențială dificilă (Ilie 2026).

Deși tentativa inițială era de a utiliza informațiile oferite de Salonul Internațional de Carte Bookfest (care se prezintă drept cel mai important salon de carte din România și singurul eveniment al industriei editoriale cu o dimensiune internațională marcantă, Bookfest 2026), pentru a observa ce autori beneficiază de vizibilitate în programul oficial al evenimentului, prezența unui autor în programul unui târg nu garantează nici vânzări, nici validare critică. Totodată, nu fiecare participant la târg are, în mod necesar, și calitatea de cumpărător, respectiv de consumator de carte. Târgurile funcționează, mai degrabă, ca evenimente de consum cultural concentrat, sensibile la prețuri și la climatul economic.

Metodologia noastră are, bineînțeles, limite care trebuie asumate. Libris este singurul retailer analizat și nu reflectă întreaga piață de carte românească; achiziția unei cărți nu echivalează cu lectura ei. Însă această restrângere a instrumentului de selecție a permis panoramarea coerentă dintr-o perspectivă ce risca să se piardă în diferite forme – populare – de clasificări, clasamente, validări mai mult sau mai puțin pertinente. De altfel, majoritatea topurilor realizate în urma târgurilor de carte se bazează pe comunicările editurilor și sunt, de fapt, diferențiate pe edituri, ceea ce duce la un amalgam de nume prezent pe pozițiile fruntașe (autori/autoare de cărți de dezvoltare personală, cărți pentru copii, beletristică etc.). Coexistența unor titluri cu statut critic diferit anticipează ideea de simultaneitate a celor două canoane de care aminteam anterior.

Pentru a compara și a analiza motivele pentru care cei trei autori menționați (Ioana Chicet-Macoveiciuc, Dan-Silviu Boerescu și Radu Paraschivescu) sunt apreciați de cititori, respectiv motivele pentru care unii dintre ei intră în atenția criticii, este necesar să examinăm mai întâi starea criticii de receptare a literaturii române contemporane.

4. Critica de receptare a literaturii române contemporane

O bună imagine de ansamblu despre autorii români contemporani și despre starea receptării lor oferă ancheta *Literatura română contemporană și postdouămiismul, din perspectiva a 12 scriitori și scriitoare* (Sibișteanu 2025, 129-136). Scriitoarea Ruxandra Burcescu observă prezența, în generația actuală, încă neconturată și necanonizată, a numeroși scriitori formați în afara domeniilor umaniste, precum facultățile de Litere sau Arte. Pentru aceștia, generațiile și curentele anterioare sunt surse de inspirație, din care își construiesc ideile pentru a-și edifica ulterior operele într-o perspectivă originală.

În mod similar, mișcarea critică a literaturii contemporane nu este deplin conturată. Marius Miheț remarcă faptul că predecesorii criticilor de azi „au scris, fiecare, sute de cronici de întâmpinare”, ceea ce face ca noua generație critică să poată fi percepută drept superficială: „Poate talentul din libertate să suplinească deficitul de cultură? Probabil că, printr-o carte sau două, spontane, naturale, pure, da. E de-ajuns? Pentru noile promoții, un soundtrack potrivit ascunde lipsurile, poate un photoshop critic…Nu pe termen lung, însă.” (Miheț 2022).

Recent, cercetătorul Mihai Iovănel s-a remarcat în sfera criticii literare prin volumul său, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iovănel 2021), o carte primită și cu rezerve (Cristea-Enache 2021). Într-un interviu pentru „Scena9”, el afirmă: „Canoanele trebuie bubuite din când în când, e dezolant să le luăm prea în serios. Altfel sfârșim ca într-o poezie de Adrian Păunescu, aia cu «Sărut mâna, tatăl meu, sărut mâna, mama mea». Adică reproducem mecanic valorile trecutului și le fetișizăm static în loc să încercăm să le reproblematizăm” (Scena9 2021). Este pusă astfel în lumină nevoia scriitorilor și a criticilor de a ieși din tiparele obișnuite și de a construi perspective noi asupra literaturii. Iovănel remarcă, de asemenea, că un text critic de amploare reprezintă, în fapt, rezultatul unui efort colectiv (*ibidem*).

Critica literară se dezvoltă însă nu doar prin studii ample precum cel al lui Iovănel, ci și prin reviste ca „Observator cultural”, „Matca”, „Vatra”, „România literară” sau „Dilema”, care publică numeroase recenzii despre autorii români contemporani. Aceste publicații sunt relevante pentru cercetare deoarece articolele lor sunt scrise de critici literari sau de specialiști în domeniile diverse (arte, lingvistică, antropologie, istorie etc.). Am recurs la o căutare a topului agregat al celor trei autori pe aceste platforme pentru a identifica modul în care sunt sau nu luați în considerare de canonul critic de receptare.

5. Receptarea critică a canonului popular

Am urmărit, mai departe, eventuala validare estetică a autorilor ce au vizibilitate comercială susținută în clasamentele Libris.

Deschidem analiza cu Ioana Chicet-Macoveiciuc, nume important în topul celor mai bine vânduți autori români atât pentru anul 2022 (Libris 2023), cât și pentru 2024 (Libris 2025). Scriitoarea este apreciată pentru cărțile dedicate copiilor, dar și

pentru cele adresate părinților, care au un rol educativ și formativ. În revistele de specialitate consultate nu a fost identificată o receptare critică a operei sale. Autoarea nu figurează nici în programele Bookfest consultate, dar nu este lipsită de recunoaștere instituțională: a fost printre invitații ediției din 2024 a Festivalului Internațional de Literatură și Traducere Iași (FILIT), în cadrul secțiunii dedicate copilăriei (FILIT 2024). Faptul indică o validare în circuitul festivalier și, eventual, în cel educațional, dar nu în cel critic. Succesul autoarei pare, așadar, să provină în principal din piață și dintr-un rol înțeles ca fiind educativ al cărților, ceea ce o plasează în canonul popular. Este de remarcat însă că literatura pentru copii, categoria cea mai vândută pe platforma analizată, pare în general subreprezentată în recenziile revistelor consultate.

Dan-Silviu Boerescu este cunoscut nu atât ca autor, cât pentru funcția de director editorial pe care a ocupat-o la filiala din România a revistei „Playboy". După finalizarea studiilor la Facultatea de Filologie din București, a deținut, de-a lungul carierei, poziții de profesor, redactor și director în cadrul unor instituții sau companii; în prezent este manager al unei societăți comerciale, conform profilului său de LinkedIn (Agerpres 2023). Parcursul său este legat, totuși, și de o minimală recunoaștere pe plan literar:

> „În anul 1998, a primit Premiul pentru critică literară al Asociației Scriitorilor din București și Marele Premiu al Sudului. Are peste 20 de premii literare, pentru critică literară și eseu (1985-1999). A mai obținut și premii acordate de revistele «Tomis», «Poesis», «Convorbiri literare», «Luceafărul», «Amfiteatru». Este membru al Uniunii Scriitorilor din România, al Asociației Ziariștilor și al Clubului Român de Presă." (*ibidem*).

Profilul său este, așadar, și cel al unui critic și eseist. Începând cu anul 2008, Boerescu și-a orientat scrisul spre domeniul gastronomic, iar categoriile literare ale volumelor anterioare nu sunt clare. Titlul pe care îl lansează în 2024 la Bookfest, *Bucureștii vechi și noi*, aparține nonficțiunii (Plăiașu 2024). Prezența sa în topurile de vânzări se explică, prin urmare, prin titluri din afara beletristicii (gastronomie, istorie urbană, dezvoltare personală), fără ca acestora să le fie acordate intervenții din partea criticii. Includerea lui Boerescu în corpus are, de aceea, o valoare limitată. Cazul nu ilustrează conjuncția dintre două validări ale aceluiași tip de text, ci arată că topurile de vânzări nu separă literatura propriu-zisă de nonficțiunea comercială. Reținem însă autorul ca un caz-limită, care demonstrează porozitatea canonului popular, mult mai permeabil față de canonul receptării critice și pentru care analiza validării nu funcționează pe criterii exclusiv estetice.

Cel de-al treilea autor din clasamentul agregat în cadrul acestui studiu este Radu Paraschivescu. Scrie articole și cărți, traduce romane și are o prezență constantă în spațiul mediatic, inclusiv prin emisiuni dedicate fotbalului. Drumul său literar a fost inspirat de tatăl său, de la care a moștenit umorul și ironia, calități pentru care este apreciat în mod distinctiv (Mischie 2020). Datorită acestora și a abordărilor sale întrețesute cu elemente din cotidian, a atras către scrierile sale numeroși amatori de lectură. Un volum care a contribuit semnificativ la consolidarea prestigiului său este *Recviem vesel pentru tata*. În acest caz, receptarea critică este dublă. Iulian Boldea (2024) observă că volumul de povestiri este construit într-o manieră umoristică, dar capabilă să-l facă pe cititor conștient de gravitatea celor relatate. Boldea concluzionează: „Cărțile lui Radu Paraschivescu sînt mărturia unei curiozități insațiabile, a unui umor inefabil și a unei verve torențiale, în care savoarea anecdoticii, relieful personajelor și luxurianta stilistică se îmbină cu fantezia, spiritul ludic și parodic." (*ibidem*). În schimb, Marius Miheț consideră că textele volumului ar fi avut nevoie de „mai multă rigoare" (2020), că deznodămintele din mai multe lucrări ale autorului sunt previzibile, lipsite de mister și mult prea apropiate de realitate. Miheț recunoaște și spiritul pedagogic al autorului, pe care îl socotește foarte bun, dar care își risipește potențialul prin texte superficiale și prin abordarea unor subiecte prea diverse (*ibidem*). Radu Paraschivescu este, așadar, apreciat atât de publicul larg, cât și de critici, dar pentru motive parțial diferite: publicul valorizează umorul, ironia și spiritul cotidian, iar critica recunoaște aceleași calități, dar sancționează superficialitatea și previzibilitatea unor volume care nu pot fi validate estetic fără rezerve. Convergența dintre cele două canoane este, prin urmare, parțială și condiționată: succesul comercial este generat de

canonul publicului larg, în timp ce canonul critic îl sancționează pe alocuri, fără a-l desconsidera.

6. Concluzii

Observând, pe de o parte, dinamica unui canon popular, respectiv coagularea canonului de receptare critică a literaturii contemporane, putem contura o serie de concluzii. Canonul literar actual are două componente care nu se desfășoară succesiv, ci simultan. Există, pe de o parte, un canon popular, creat de consumatorii de carte, ce amalgamează ficțiunea și nonficțiunea (literatura pentru copii, dezvoltarea personală, beletristica etc.), influențat major de consumerism. Ioana Chicet-Macoveiciuc și Dan-Silviu Boerescu sunt reprezentanții acestei diviziuni canonice: apar în topurile celor mai bine vânduți autori oferite de Libris, cărțile lor se găsesc pe site-urile mai multor librării, dar nu intră constant în atenția revistelor cultural-literare – inclusiv din cauza profilului eterogen sau discordant al volumelor. Deși prezența în circuitul instituțional (festivaluri, târguri) arată că ele nu sunt lipsite de recunoaștere, cărțile acestora sunt plasate preponderent în afara canonului de receptare critică.

Pe de altă parte, există o componentă a canonului orientată spre categoria beletristicii și se caracterizează prin identificarea unui element de noutate, eventual a unei tendințe de remodelare sau de reproblematizare a operelor literare, în acord cu nevoile formulate de Mihai Iovănel în interviul pentru „Scena9” (Scena9 2021). Dintre autorii analizați care s-au vândut bine și au intrat totodată în atenția criticii, Radu Paraschivescu este de regulă prezent ca invitat la diferite ediții ale Bookfest, pentru moderări, prezentări sau lansări de carte. Rezervele formulate de critică față de textele sale (construcția unor secvențe, previzibilitatea deznodămintelor) nu pune în discuție valoarea lor generală.

Între cele două canoane operează și mediatori comerciali ori culturali. În scopul promovării autorilor de literatură română contemporană cărora le sunt dedicate articole critice, nu doar statistici, librăria Cărturești a alcătuit în 2023 o listă de 12 autori, fiecare însoțit de o scurtă prezentare și de una sau două recomandări de volume (Cărturești 2023). Editura Litera a publicat o listă similară, de nouă autori contemporani, menită să-i ajute pe cititori să aleagă lecturi plăcute din literatura română contemporană (Editura Litera 2024). Campania „Cititori pentru scriitori”, desfășurată de Fundația Cărturești, prin care 10% din prețul cărților autorilor români este direcționat către burse și rezidențe pentru scriitori, arată aceeași logică: comerțul cu carte își asumă un rol în promovarea literaturii contemporane (Fundația Cărturești f.a.). Datele despre piață arată că aceste raporturi se desfășoară într-un context economic fragil, iar consumerismul nu este o simplă atitudine, ci și o condiție economică: cititorii aleg ceea ce este accesibil nu numai ca efort de lectură, ci și ca preț. O cercetare extinsă asupra acestui subiect ar putea compara mai multe clasamente de vânzări, dar și analiza viralizarea pe rețelele sociale și recomandările influencerilor culturali.

Analiza noastră impune, așadar, o întrebare firească: este posibilă conjuncția dintre preferința estetică pentru literatură și tipologia consumului de carte, așa cum reiese ea din statisticile referitoare la vânzările propriu-zise? Răspunsul este afirmativ, dar condiționat de eforturi susținute și colective. Consumerismul nu este, în sine, un fenomen negativ: acesta susține industria editorială, facilitează accesul la lectură și poate contribui la formarea unor comunități de cititori. Dezbaterea se intensifică atunci când vizibilitatea comercială devine principalul criteriu de selecție și legitimare culturală, în detrimentul diversității estetice și al dialogului critic. Prin urmare, miza nu este opoziția rigidă dintre literatura comercială și cea validată estetic, ci reducerea distanței dintre succesul de piață și vizibilitatea valorii literare. Campaniile de educare a gustului literar în școli nu sunt suficiente dacă nu sunt însoțite de politici publice coerente: finanțarea educației și a bibliotecilor, programele de achiziție de carte, regimul fiscal al cărții (Ilie 2026). Consumerismul nu poate fi eliminat în totalitate din societate și nici nu trebuie ca orice formă de consum (cultural sau nu) să fie privită cu suspiciune. Efectele sale asupra practicilor de lectură pot fi însă echilibrate prin măsuri care încurajează accesul la o ofertă literară diversă și creează condiții pentru

întâlnirea cititorilor cu opere care nu beneficiază de aceeași vizibilitate comercială.

O soluție cu potențial este utilizarea platformelor media cu impact asupra publicului larg. Criticii literari ar putea ieși, cel puțin parțial, din mediul academic și ar putea promova activ literatura cu valoare estetică, fără a se limita la canalele tradiționale de legitimare. Această necesitate este susținută și de cercetările din sociologia literaturii: în *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, Mihai Iovănel atrage atenția asupra faptului că literatura de consum a fost favorizată de piața postcomunistă prin apariția cărților în format digital, a blogurilor și a rețelelor sociale (Iovănel 2021, 118). Aceste transformări impun criticii literare să se adapteze noilor medii de comunicare pentru a-și păstra relevanța și pentru a participa activ la formarea preferințelor de lectură. În acest sens, colaborarea dintre critici, profesori, biblioteci, edituri și creatori de conținut cultural ar putea contribui la o circulație mai amplă a literaturii validate critic.

Astfel, canonul literar românesc (în sens tradițional) ar putea deveni mai vizibil în spațiul public și mai bine reprezentat în clasamentele de vânzări, fără ca această aspirație să presupună uniformizarea gustului sau excluderea literaturii comerciale. Este, deocamdată, un deziderat, căci rezultatele cercetării sugerează că cele două forme de legitimare – comercială și critică – coexistă, se intersectează în cazuri precum cel al lui Radu Paraschivescu și se distanțează în cele ale Ioanei Chicet-Macoveiciuc și ale lui Dan-Silviu Boerescu. O cercetare mai amplă ar putea verifica în ce măsură aceste diferențe se mențin în alte clasamente, genuri literare și medii de receptare. În loc să opună consumul cultural valorii estetice, demersul critic poate contribui la construirea unor punți între cele două componente, sporind vizibilitatea literaturii de calitate și facilitând accesul publicului la o ofertă de lectură mai diversă. În fond, „cultura este bun public, nu este apanajul unor oameni care știu să citească” (Croitoru în Nemeș 2024), ceea ce deplasează discuția de la responsabilitatea individuală a cititorului către condițiile sociale și instituționale ale accesului la cultură: infrastructura culturală, disponibilitatea cărților, educația pentru lectură și politicile publice. În consecință, reducerea distanței dintre vizibilitatea comercială și legitimarea estetică nu poate fi lăsată exclusiv în seama preferințelor de consum, ci presupune eforturi de extindere a accesului la o piață de carte diversă.

BIBLIOGRAFIE:

Agerpres. 2023. *O PERSONALITATE PE ZI: Scriitorul Dan-Silviu Boerescu*. 14 martie. Disponibil online la https://agerpres.ro/documentare/2023/03/14/o-personalitate-pe-zi-scriitorul-dan-silviu-boerescu--1082266, accesat la data de 08.12.2025.

Barbu, Petre. 2026. *Dosar Forbes România: Criza rescrie piața cărții*. În „Forbes România”, 20 septembrie. Disponibil online la https://www.forbes.ro/dosar-forbes-romania-criza-rescrie-piata-cartii-521585, accesat la data de 19.10.2026.

Bauman, Zygmunt. 2007. *Consuming Life*. Cambridge: Polity Press.

Bloom, Harold. 2018. *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*. Traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, prefață de Mircea Martin. Ediție revizuită. București: Art.

Boldea, Iulian. 2000. *Canonul literar. Limite și ierarhii*. În „Viața Românească”, nr. 3-4, 53-57.

Boldea, Iulian. 2024. *Radu Paraschivescu. Portret sumar*. În „Dilema Veche”, nr. 1036, 15-21 februarie. Disponibil online la https://dilemaveche.ro/sectiune/la-fata-timpului/radu-paraschivescu-portret-sumar-2339743.html, accesat la data de 29.11.2025.

Bookfest. 2026. *Bookfest deschide primăvara culturală la Timișoara*. Disponibil online la https://bookfest.ro/bookfest-deschide-primavara-culturala-la-timisoara, accesat la data de 20.10.2026.

Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.

Călinescu, Matei. 2017. *Cinci fețe ale modernității: Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Iași: Polirom.

Cărturești. 2023. *12 scriitori români contemporani care merită citiți*. 21 noiembrie. Disponibil online la https://blog.carturesti.ro/scriitori-romani-contemporani/, accesat la data de 01.12.2025.

Cristea-Enache, Daniel. 2021. *O istorie a literaturii din care lipsesc și istoria, și literatura*. În „România literară”, nr. 29. Disponibil online la https://romanialiterara.com/2021/07/o-istorie-a-literaturii-din-care-lipsesc-si-istoria-si-literatura/, accesat la data de 02.12.2025.

Digi24. 2017. *Reportaj: Explicațiile științifice pentru consumerismul la români*. 24 decembrie. Disponibil online la https://www.digi24.ro/special/reportaje/reportaj-explicatiile-stiintifice-pentru-

consumerismul-la-romani-850480, accesat la data de 19.11.2025.

Druica, Elena; Cornescu, Viorel; Ianole, Rodica. 2010. *Consumerism and hyperconsumerism in the Romanian society*. În "Global Business and Management Research", vol. 2, nr. 4, 386-402. Disponibil online la https://search.proquest.com/openview/f21220ca6f87eacc6f24621707e68b6a/1, accesat la data de 15.09.2026.

Editura Litera. 2024. *9 scriitori români contemporani pe care trebuie să îi citești*. Disponibil online la https://www.litera.ro/blog/9-scriitori-romani-contemporani-pe-care-trebuie-sa-ii-citesti/, accesat la data de 23.09.2026.

Eurostat. 2024. *Younger people and women in the EU read more books*. Știre Eurostat, 9 august. Disponibil online la https://ec.europa.eu/eurostat/de/web/products-eurostat-news/w/ddn-20240809-2, accesat la data de 19.10.2026.

FILIT. 2024. *The Iași International Festival of Literature and Translation – FILIT reveals the names of the guests who will take part in the 12th edition of the event*. Muzeul Național al Literaturii Române Iași, 16 septembrie. Disponibil online la https://www.filit-iasi.ro/en/news/the-iasi-international-festival-of-literature-and-translation-filit-reveals-the-names-of-the-guests-who-will-take-part-in-the-12th-edition-of-the-event/, accesat la data de 19.10.2026.

Fundația Cărturești. f.a. *Căutăm cititori pentru scriitori!*. Disponibil online la https://fundatiacarturesti.ro/campania-cititori-pentru-scriitori/, accesat la data de 19.10.2026.

Ilie, Nicu. 2026. *Piața de carte în România: peisaj dezolant*. În „Matca", 30 martie. Disponibil online la https://matcaliterara.ro/piata-de-carte-in-romania-peisaj-dezolant/, accesat la data de 19.10.2026.

Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală (INCFC). 2025. *Barometrul de Consum Cultural 2024. Dinamicile tipurilor de consum cultural și rolul educației culturale*. Coordonatori: Carmen Croitoru, Anda Becuț Marinescu. București: Editura Universul Academic/ Editura Universitaria. Disponibil online la https://www.culturadata.ro/barometrul-de-consum-cultural-2024/, accesat la data de 19.10.2026.

Iovănel, Mihai. 2021. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*. Iași: Polirom.

Lazea, Valentin. 2024. *Cinci tendințe care prevestesc declinul consumerismului*. În „Curs de guvernare", 7 aprilie. Disponibil online la https://cursdeguvernare.ro/valentin-lazea-cinci-tendinte-care-prevestesc-declinul-economie-consumerism.html, accesat la data de 01.12.2025.

Libris. 2023. *Harta României în cărți citite 2022*. 5 ianuarie. Disponibil online la https://blog.libris.ro/2023/01/05/harta-romaniei-in-carti-citite-2022/, accesat la data de 08.12.2025.

Libris. 2024. *Harta României în cărți citite 2023*. 9 ianuarie. Disponibil online la https://blog.libris.ro/2024/01/09/harta-romaniei-in-carti-citite-2023/, accesat la data de 08.12.2025.

Libris. 2025. *Libris.ro: Ce au citit românii în 2024. Harta României în Cărți Citite*. 13 ianuarie. Disponibil online la https://blog.libris.ro/2025/01/13/libris-ro-ce-au-citit-romanii-in-2024-harta-romaniei-in-carti-citite/, accesat la data de 08.12.2025.

Mărăcine, Adelina. 2025. *Bugetul educației crește în 2025, dar rămâne sub media europeană. Daniel David: Diferența între cine va pierde și cine va fi câștigător va fi făcută de „cunoaștere"*. În „HotNews.ro", 7 februarie. Disponibil online la https://hotnews.ro/bugetul-educatiei-creste-in-2025-dar-ramane-sub-media-europeana-daniel-david-diferenta-intre-cine-va-pierde-si-cine-va-fi-castigator-va-fi-facuta-de-cunoastere-1896798, accesat la data de 19.10.2026.

Miheț, Marius. 2020. *Radu Paraschivescu. Comentarii*. În „România literară", nr. 21. Disponibil online la https://romanialiterara.com/2020/06/radu-paraschivescu-comentarii/, accesat la data de 29.11.2025.

Miheț, Marius. 2022. *A State of Critical Trance. Cinci remixuri critice*. În Dosar „Vatra", *Influențe și confluențe în literatura română contemporană (VII)*, nr. 10-11, 67-80. Disponibil online la https://revistavatra.org/2023/01/06/influente-si-confluente-in-literatura-romana-contemporana-vii/, accesat la data de 22.11.2025.

Mischie, Dana. 2020. *Interviu Radu Paraschivescu, scriitor: „Când eram mic, tata mi-a spus Rădiță, ca să-și exprime dezamăgirea în fața destinului"*. În „Adevărul", 27 iunie. Disponibil online la https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/radu-paraschivescu-scriitor-cand-eram-mic-tata-2031642.html, accesat la data de 29.11.2025.

Mitulescu, Sorin. 2017. *Schimbări în educația românească în perioada de tranziție postcomunistă. Efecte asupra tinerei generații*. În „Sociologie Românească", nr. 1-2, 113-126. Disponibil online la https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=722543, accesat la data de 16.09.2026.

Nemeș, Norbert. 2024. *Românii și cultura | „Este bun public, nu este apanajul unor oameni care știu să citească"*. Interviu cu Carmen Croitoru. În „Europa Liberă România", 15 noiembrie. Disponibil online la https://romania.europalibera.org/a/romanii-si-cultura-este-bun-public-nu-este-apanajul-unor-oameni-care-stiu-sa-citeasca-/33203181.html, accesat la data de 19.10.2026.

OECD (2025), *OECD Competition Trends 2025*. Paris: OECD Publishing, https://doi.org/10.1787/8c4bd00b-en.

Plăiașu, Ciprian. 2024. *Lansare de carte-eveniment, la Bookfest 2024: „Bucureștii vechi și noi”, de Dan-Silviu Boerescu (Editura Neverland)*. În „Turism istoric. Revistă online de patrimoniu, istorie și călătorii culturale”, 30 mai. Disponibil online la https://turismistoric.ro/lansare-de-carte-eveniment-la-bookfest2024-bucurestii-vechi-si-noi-de-dan-silviu-boerescu-editura-neverland/, accesat la data de 09.12.2025.

Scena9. 2021. *Mihai Iovănel: „Canoanele trebuie bubuite din când în când, e dezolant să le luăm prea în serios”*. 11 mai. Disponibil online la https://www.scena9.ro/article/istoria-literaturii-contemporane-mihai-iovanel, accesat la data de 24.11.2025.

Sibișteanu, Horea. 2025. *Literatura română contemporană și postdouămiismul, din perspectiva a 12 scriitori și scriitoare. O etichetă mai degrabă cronologică decât stilistică*. În „Matca”, nr. 8, pp. 129-136. Disponibil online la https://matcaliterara.ro/literatura-romana-contemporana-si-postdouamiismul-din-perspectiva-a-12-scriitori-si-scriitoare/, accesat la data de 22.11.2025.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025. (Roberta Vlăduțoiu, *Canonul literar românesc în raport cu societatea consumeristă a secolului XXI*)



literacum

Cinemaul ca formă de transmedializare a canonului literar: Ion Creangă prin prisma cinematografiei secolului XXI

Ana-Daria FÎC

1. Introducere

1.1. Ion Creangă: un tablou canonic în diacronie

Reprezentativitatea prozei lui Ion Creangă nu poate fi contestată în raport cu ideea de canon literar românesc – oricât de distincte par a fi contururile atât ale figurii sociale a scriitorului, cât și ale prozei sale, în spațiul critic. Progresivitatea în materie de interpretare a ceea ce înseamnă corpusul textual crengist dovedește, cu toate acestea, oarecare discrepanțe, mai exact, profilul textual al lui Ion Creangă se prezintă permanent (re)evaluat: oarecum paradoxal, chiar această imagine „canonică" a lui Ion Creangă se opune, într-o anumită măsură, față de ceea ce denotă însuși termenul de *canon*. Mai exact, Creangă a fost (re)contestat și (re)discutat, suportând atât voci demitizatoare, cât și voci militantiste, fie constrâns în simplitatea vocii țăranului humulestean, fie supus la multiple teorii literare fără vreun punct tangențial, la care, surprinzător, proza scriitorului rezistă (Simion în Creangă 2000, 16). Așadar, dacă privim dintr-o perspectivă globală, putem repera aceste configurări relativ antitetice în raport cu textualitatea și semnificațiile crengiste. Numit de Nicolae Iorga „exponentul țăranului român", cel care surprinde esența autohtonului, ulterior revendicat din punct de vedere estetic de către G. Călinescu, apoi desemnat de către Vasile Lovinescu drept un scriitor *ezoteric*, proza lui Creangă se regăsește, după cum am menționat anterior, sub semnul acestor idei distincte care ajung, printr-o intersecție parțial contradictorie, să întruchipeze întocmai plurivalența textuală și potențialele sale interpretări (Simion în Creangă 2000, 8-13). Versatilitatea lui Creangă determină, astfel, posibilitatea ca proza sa să poată încă dispune de o (re)evaluare, de o *transmedializare*: acest aspect constituie, în linii mari, baza studiului de față: o analiză a reinterpretării prozei crengiste în actualitate și modalitățile prin care aceasta poate sau nu rezona cu ceea ce înseamnă publicul contemporan, dezbătând, totodată, modernitatea „primitivității" lui Creangă.

1.2. Cinematografia românească și canonul

Făcând trecerea la prezentarea celui de-al doilea *instrument* în jurul căruia este construit argumentul lucrării – instrument prin intermediul căruia ne propunem studierea și dezbaterea poziției prozei crengiste în contemporaneitate –, este esențială o scurtă sinteză a modului în care canonul literar a fost transpus de-a lungul timpului în film, în spațiul românesc. Situându-ne în perioada interbelică și problematizând deschiderea și interesul regizorilor de film străini în raport cu ideea de literatură canonică română – literatură interbelică – observăm faptul că exotismul literaturii române a constituit o temă de bază a cinematografiei – exotism care este asociat întregii regiuni balcanice –, fiind adaptate operele autorilor activi între cele două războaie mondiale, precum Rebreanu (Stojanova 2019b, 248). Cu toate acestea, perioada menționată coincide și cu propagarea ideilor pro-comuniste sau pro-fasciste prin intermediul cinematografiei, regizori români precum Paul Sterian sau Paul Călinescu practicând această formă de promovare conservatoristă (*ibidem*, 249).

Ulterior, instaurarea regimului comunist în România și orientarea spre modele sovietice de monopolizare a reprezentărilor culturale schimbă în întregime unghiul de raportare față de canonul literaturii române. Astfel, modul în care literatura română – considerată, totodată, un punct esențial pentru ideea de *identitate națională* – a fost transpusă în film a depins, mai degrabă, de

constrângeri politico-ideologice, de militantism patriotic, iar nicidecum de o valorizare efectivă, de o punere în lumină a operelor în cauză, de o transmediere constructivă a literaturii prin film, cinemaul românesc devenind doar o ramificație propagandistă, strict supervizată de sfera politică (*ibidem*, 252). Având, așadar, în vedere modul în care regimul comunist a dirijat, influențat și controlat modul în care literatura – atât canonică, cât și literatura în general – a fost transformată în peliculă, după anii '90, odată cu Revoluția, va avea loc o desprindere aproape instinctivă de ceea ce înseamnă prelucrarea și transpunerea canonului în spațiul cinematografiei, prin aceasta fiind negată moștenirea comunistă și realizându-se o detașare de reprezentarea canonului și constrângerile implicite (idem 2019a, 6). Mai mult, de abia anii 2000 reprezintă, de fapt, momentul în care cinematografia românească poate vorbi despre o oarecare recunoaștere universală, filmul românesc fiind propulsat de regizorii NRC (*The New Romanian Cinema*), născuți cu două-trei decenii înaintea Revoluției din 1989 (*ibidem*, 5).

1. 3. Migrarea canonului și transmedierea

Pentru a oferi o definiție concretă a transmedierii, putem spune că:

> „O transmediere are loc de câte ori o anumită narațiune traversează granițele semiotice ale așa-numitului mediu «original» pentru a da naștere unui fenomen artistic în altul. Cu alte cuvinte, adaptările cinematografice, reecranizările, parodiile, dar și afișele de film sau copertele de carte intră în categoria transmedierilor." (Ursa 2022, 20).



Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Ana-Daria Fîc, *Cinemaul ca formă de transmedializare a canonului literar: Ion Creangă prin prisma cinematografiei secolului XXI*)

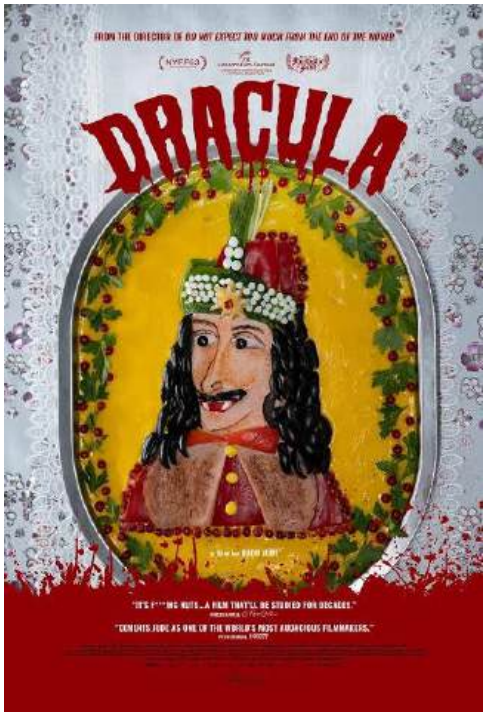
Întrucât conceptul de *transmediere* acoperă paliere multiple, trebuie să ne axăm strict pe legătura realizată prin transmediere dintre cele două elemente prezentate anterior – opera lui Ion Creangă și filmul românesc contemporan –, dezbătând adaptarea multiplatformă a prozei autorului canonic. Pentru a înțelege mai bine ceea ce presupune această metamorfozare a unor texte crengiste – vehiculate sau nu – în filmul românesc contemporan, este necesară o abatere asupra ideii însăși de *transmedializare*, de transpunere a literaturii în peliculă și modul în care literatura – mai ales cea canonică – se prezintă astăzi, într-o manieră generală, față de audiența consumatoare.

Amintind de relația *carte-film*, există o oarecare confuzie atunci când se vorbește despre „adaptarea" unui text literar în film, întrucât acest cuvânt – *adaptare* – nu este întocmai reprezentativ pentru a defini sau a sintetiza procesul de transformare a literaturii în cinematografie: mecanismul care generează această transpunere interdependentă reprezintă, mai degrabă, o „traducere" a textului în cinema, o subordonare totală a operei în raport cu tot ceea ce înseamnă intermediu cinematografic și mijloacele implicite. Literatura nu reprezintă, așadar, numai un exponent luat drept punct de reper sau drept *inspirație*, ci semnifică un întreg concept ce trebuie, mai apoi, *tradus* într-un limbaj propriu cinematografiei (Bazin în Ungureanu 2022, 66). Tendința actuală de multimediatizare în masă a tot ce ține de literatură – și de umanioare în general – generează această concepție conform căreia, în prezent, se asistă la „moartea" literaturii și la un declin al interesului față de ceea ce înseamnă orice tip de text – mai ales în sens canonic –, deschiderea pentru tot ce înseamnă *poveste* devenind din ce în ce mai redusă. Însă, după cum precizează și Mihaela Ursa, această preconcepție este eronată: ce se petrece, de fapt, este o *migrare* a literaturii în alte spații – precum filmul, în cazul nostru –, care devin, cu alte cuvinte, noua dimensiune de consum a literaturii, noul spațiu mediatic prin care textele beletristice ajung să fie accesate, înțelese și, în linii mari, *consumate* de publicul general (Ursa 2022, 9). Această *reciclare* a canonului prin cinematografie (*ibidem*, 22) funcționează în favoarea literaturii – contradictoriu

părerii populare –, iar această hibridizare este de fapt un catalizator, un stimul pentru revenirea la textele literare canonice și reevaluarea lor, reprezentând, de fapt, nașterea unui „fenomen artistic în altul" (*ibidem*, 20).

1.4. Miza lucrării

În acest sens, adaptarea textelor narative *Povestea poveștilor* și *Capra cu trei iezi* în lungmetrajele *Dracula* (2025), în regia lui Radu Jude, respectiv *Capra cu trei iezi* (2022), în regia lui Victor Canache, propun o reinterpretare actuală și o recontextualizare a prozei canonice crengiste în ceea ce înseamnă mediul de consum din prezent. Astfel, acest studiu își propune să analizeze transmedializarea textelor evocate anterior, urmărind reconceptualizarea atât a aspectelor textuale, cât și a elementelor ce țin de producția cinematografică, prin intermediul cărora se reconsideră, de fapt, canonul literar. Prin peliculele menționate, textele lui Ion Creangă sunt interpretate într-o manieră diferită, modernitatea reprezentărilor vizuale reconfigurând total abordarea tradițională a operei lui Creangă și aducând publicului un material mai *accesibil*. Mai mult, lucrarea dorește să aducă în discuție – și să dezbată – o perspectivă binară: în cazul spațiului românesc, se prezintă cinematografia contemporană drept un promotor și un catalizator al canonului, sau drept un exponent trivial al său?



Cu toate acestea, lucrarea nu încearcă să demitizeze sau să pună sub un semn peiorativ niciuna dintre peliculele în jurul cărora se organizează. Din contră, se urmărește mai degrabă modul în care apariția și consumul acestor filme funcționează în raport cu textele originale și modalitatea prin care textele beneficiază sau nu de o reinterpretare. Cu alte cuvinte, studiul vizează o analiză asupra diverselor perspective ce se adaugă sau se sustrag, de pe urma vizionării filmelor, textelor-sursă.

2. Ecranizarea textului *Povestea poveștilor*: un erotism al absenței

2.1. *Povestea poveștilor*: personajul anti-aluziei

Păcătosul text crengist, *Povestea poveștilor*, „parabola cea mai atroce din această serie neagră" (Simion 2017, 165), a fost considerat, pentru mult timp, ca fiind pornografic. Cu toate acestea, poate fi omisă o revizuire a argumentelor prin care această viziune a fost, ulterior, desființată. După cum precizează și Eugen Simion, „[c]riticii literari le-au comentat, în consecință, rar și pe scurt, mărginindu-se să spună, s-a văzut, că povestirile corozive nu sunt pornografice, sunt doar licențioase." (*ibidem*, 156). Ce vizează, de fapt, acest capitol al studiului este să demonstreze care este punctul *central* al textului narativ *Povestea poveștilor*, ca ulterior să observăm în ce măsură acest punct a fost valorificat sau omis de Radu Jude în reinterpretarea sa: „corozivitatea" crengistă nu este oare, prin intermediul filmului *Dracula*, tocmai *amplificată*?

De la sine înțeles, *Povestea poveștilor* problematizează un subiect ce poate stârni anumite analize defavorabile. Însă odată negată ideea pornografiei textului, nu avem decât să ne axăm pe „ce rămâne": o narațiune licențioasă, *țărănească*, dar *nu* pornografică (Piru *apud* Lombardo 2004, 93), care prezintă urmările unei recolte „deocheate" ale unui biet țăran. Referindu-ne la exegeză, o părere tangențială este că, în *Povestea poveștilor*, narațiunea pare că nu se axează pe niciunul dintre personajele sale, ci pe însuși exponentul virilității masculine. În ceea ce privește personajele, ele devin doar niște *actanți* supuși acestui obiect bizar care, prin denumirea sa propriu-zisă, a generat de fapt

interpretarea unei narațiuni pornografice, Creangă renunțând la aluzie sau la „formule învăluitoare" (Simion 2017, 155-158).

Acest cvasipersonaj a cărui ipostază este preluată de organul genital masculin capătă, în ceea ce privește textul, o proprie *conștiință*, este un participant și un determinant al succesiunii narative, reprezintă eroul acestei povești, este „un produs câmpenesc" (*ibidem*, 166). Pe de altă parte, într-o totală antiteză, poziția filmului se dovedește a fi diametral opusă: dacă în raport cu textul, organul genital masculin desemnează ideea de *individualitate*, dacă ne raportăm la ecranizare, observăm că această generalitate, fuziune sau chiar *depersonalizare* a exponentului virilității contrazice întreaga miză a textului.

În linii mari, acest obiect al virilității masculine din proza lui Creangă, *Povestea poveștilor*, este de fapt și motivul pentru care aceasta a fost considerată „corozivă" sau „pornografică": tocmai prin utilizarea efectivă a *cuvântului* și prin individualizarea unui aspect atât de *interzis* la acea vreme – de discutat cât de „scandalos" rămâne până în ziua de astăzi – Creangă ajunge să fie acuzat de o obscenitate exagerată. Ceea ce vreau să pun în evidență este faptul că, asociată la început cu ideea de pornografie – care s-a dovedit a fi inexistentă –, *Povestea poveștilor* a fost reevaluată și reconsiderată ca să se întoarcă, prin *Dracula* (2025), la aceeași abordare vetustă. Mai exact, folosindu-se de *Povestea poveștilor* drept punct de plecare pentru o parte considerabilă a filmului, Jude o reinterpretează *exact* prin această cheie pur pornografică, reducând astfel povestea în sine, și voi demonstra de ce.

2.2. Un erotism al imaginilor sau al cuvintelor?

Strict în raport cu textul *Povestea poveștilor*, așa-zisele *acte* comice din care este alcătuit întregul text se organizează în jurul acestor întâlniri dintre exponentul masculin și personajele tipice satului românesc, precum bătrâna, țăranca sau preotul. Iar aceste *întâlniri* ce poartă un caracter oarecum previzibil se încheie, într-o notă ironică și aluzivă, prin „experimentarea" de către aceste instanțe narative a influenței „obiectului magic".

În acest sens, în film, acțiunea se petrece într-un decor minimal: personajele par a fi pe o scenă, decorată atât încât să poată reprezenta schematic un cadru rural. În acest cadru minimal se vor desfășura diferite scene pur pornografice – realizate de fiecare dată cu ajutorul Inteligenței Artificiale – care au la bază, uneori, numai două rânduri din textul original. Spre exemplu, pentru o scenă considerabil de lungă din film – cea în care bătrâna îi demonstrează țăranului utilizarea organului masculin într-o manieră extrem de detaliată vizual – este folosită drept punct de plecare *o singură* frază din textul lui Creangă: „Și drept dovadă, baba își înșfacă o mătrăgună, care era mai mare, de pe un strujan, și începe s-o puie în lucrare cum se cade." (Creangă 2000, 470). Mai mult, inclusiv minimalismul decorului din film și accentul pus pe personaje – chiar și în scena finală, când este prezentat preotul ca fiind *satisfăcut* de obiectul găsit din întâmplare, idee care *nu* este prezentă în text și depășește satirizarea clerului – accentuează acest erotism inexistent la Creangă: din contră, ceea ce îi dă „aspect pornografic" prozei lui Creangă este însuși limbajul, însă tocmai cuvântul vulgar elimină orice intenție erotică „în avantajul celei comice" (Lombardo 2004, 89). În film, această comicitate se transformă, fără dubiu, într-un pur erotism ale cărui imagini – construite cu ajutorul Inteligenței Artificiale – dau impresia, mai degrabă, de o repetitivitate fără un scop anume.

Așadar, modul exagerat în care este preluată această esență pseudo-pornografică regăsită în textul *Povestea poveștilor* se concretizează printr-un *erotism al absenței*. Utilizând povestea lui Creangă drept premisă pentru acest segment cinematografic și transformând acest segment într-o succesiune de secvențe cvasivulgare, concluzia este destul de clară: mesajul către audiență sugerează că, de la bun început, având în vedere că „prima dată a fost cartea", povestea lui Creangă este cea *pornografică*. De aceea susțin ideea că, prin filmul lui Radu Jude, se ajunge, de fapt, la același punct de plecare: licențiozitatea lui Creangă este (re)dusă la/spre o sferă pornografică.

2.3. Recenzii la *Dracula* (2025)

Pentru partea de receptare a filmului *Dracula* de Radu Jude, mă voi axa pe recenzia Irinei Trocan, care a surprins, în interpretarea sa, așa-zisele „puncte-cheie" ale peliculei, respectiv pe recenzia Flaviei Dima. Având în vedere faptul că segmentul inspirat din *Povestea poveștilor* este destul de scurt – în comparație cu filmul, care are aproape trei ore – recenziile se axează pe film ca producție generală și nu fragmentar. Cu toate acestea, cele două critici de film menționate anterior surprind un element care este prezent cu predilecție pe tot parcursul filmului – fiind utilizat și în segmentul reinterpretării textului crengist – anume *Inteligența Artificială* (IA).

Începând cu recenzia Irinei Trocan, aceasta surprinde un aspect care trimite exact spre ideea de „reîntoarcere la punctul incipient". Trocan punctează: „e plin de glumițe intertextuale pentru un (mic) segment de public" (Trocan 2025). Așadar, acest citat susține ideea prezentată anterior, faptul că o mare parte din public va asocia pornografia, în primul rând, cu *Povestea poveștilor*, și *nu* cu *Dracula*, în sensul în care punctul de plecare – textul *Povestea poveștilor* – este considerat a fi sursa de inspirație. Marea audiență vede ceea ce este prezentat clar de pelicula cinematografică: o adaptare de câteva minute a unei povești – mai puțin cunoscute, în comparație cu alte texte – scrise de Ion Creangă sub forma unei acțiuni cu o denunțare pornografică extrem de explicită. Cu alte cuvinte, se realizează un cerc închis: asocierea, de altfel previzibilă, între Creangă și ideea de text pornografic.

Trecând la recenzia Flaviei Dima, aceasta amintește chiar de povestea lui Creangă, făcând o observație sugestivă. Vorbind despre abundența tentelor sexuale, despre modul în care vulgaritatea filmului este atât de exagerată, încât devine, în mare măsură, *repulsivă*, afirmă următoarele: „Așadar, majoritatea filmului constă în puneri în scenă ale ideilor emanate de JudeBot – majoritatea infuzate cu o tonă de umor sexual și vulgar, până în punctul în care unul dintre segmente este o adaptare a «Poveștii poveștilor», de Ion Creangă" (Dima 2025). Este interesantă această sintagmă „până în punctul în care": ce exprimă, de fapt? – că filmul lui Jude a ajuns să fie *atât* de pornografic, încât a apelat la „resursa erotică incipientă", *Povestea poveștilor*.

2.4. *Cartea sau filmul?*

Povestea poveștilor de Ion Creangă nu are deloc un traseu *orizontal* nici în ceea ce privește spațiul exegezei, nici în ceea ce privește spațiul receptării transmediale și al intertextualității. Miza de la care am pornit este următoarea: dacă s-a ajuns, într-un final, la negarea ideii de pornografie în ceea ce privește textul lui Creangă, ce perspectivă aduce un film care transformă această poveste în peliculă într-o manieră strict erotică? Întrucât lucrarea se bazează pe conceptul de transmedializare a canonului și modul în care textele sau autorii canonului beneficiază sau nu de pe urma acestor hibridizări, consider că filmul lui Radu Jude nu aduce o perspectivă inovativă, ci una vetustă: ce realizează, de fapt, este o reîntoarce la interpretarea inițială, cea în care textul lui Creangă este interpretat ca fiind pornografic.



3. Ecranizarea textului *Capra cu trei iezi*: o peliculă de suprafață

3.1. Audiența și cruzimea

Trecând peste aspectele introductive și frecvent (re)discutate în ceea ce privește povestea *Capra cu trei iezi* – dimensiunea mitologică, „binele învinge răul" etc. – am decis să menționez, înainte de a discuta propriu-zis relația *text-film*, modul în care

este prevăzută și interpretată *audiența* acestei povești – dacă are, într-adevăr, numai una. Mai exact, cui i se adresează?

Ideea că Ion Creangă scrie opere pentru copii este mai mult decât recurentă, devenind o *stigmă*, o marcă, mai ales în spațiul receptării în masă. Cu toate acestea, (nu numai) Eugen Simion precizează această *cruzime* existentă în operele autorului, cruzime care se regăsește, surprinzător, și în *Capra cu trei iezi*, cu toate că ar trebui să fie o poveste „pentru copii" (Simion 2017, 204). Această narațiune „cu caracter didactic" ar trebui să funcționeze drept o *pildă*, o învățătură pentru audiența tânără, spre a învăța o lecție de tipul „cei neascultători vor fi pedepsiți" (*ibidem*, 24-25). Însă paradoxul asocierii dintre *cruzime* și *literatură pentru copii* este reluat și discutat de Simion: „Cruzimile moralistului se văd mai bine în *Soacra cu trei nurori* și, surprinzător, în *Capra cu trei iezi*, operă destinată copiilor, ceea ce, la prima vedere, este paradoxal.", criticul menționând faptul că autorul „pune la grea încercare sensibilitatea copilului" (*ibidem*, 204).

Contextualizând astfel ideea de *audiență* și contradicțiile implicite, rămâne de discutat *cui* mai exact îi este adresată povestea și dacă, într-adevăr, această „pedeapsă" a copiilor obraznici este *pilda* acesteia. Mai mult – deschizând și discuția alegerii genului *horror* de către Victor Canache – această *cruzime* crengistă este recunoscută și discutată, în ceea ce privește *Capra cu trei iezi*, ca fiind un exponent terifiant propriu-zis, care se prezintă mai mult decât o simplă „pedeapsă". Simion explicitează: „De pildă, introduce în fabula *Capra cu trei iezi* o scenă de roman de groază. Lupul, după ce a mâncat cei doi iezi, le așază cu cinism căpățânile la fereastră pentru a batjocori, astfel, suferința cumetrei capre." (*ibidem*, 361).

Astfel, voi realiza o paralelă între textul *Capra cu trei iezi* și filmul cu același nume al lui Victor Canache, concentrându-mă, în principal, pe *audiență*, din două puncte de vedere: modul în care publicul ce cunoaște povestea lui Creangă percepe pelicula față de publicul care nu o cunoaște, implicit schimbarea „audienței".

3.2. Povestea în film: ochiul dinăuntru sau cel din afară?

Cel mai important demers în ceea ce privește partea aceasta a studiului este o comparație între text și film, la modul propriu-zis: așadar, voi face o analiză detaliată a diferențelor și a aspectelor schimbate atât la nivel conceptual, cât și pur și simplu în ceea ce privește succesiunea evenimențială. De asemenea, cum am menționat și anterior, vizez să pun accentul pe modul de *percepție*: cum privește un spectator care cunoaște povestea lui Creangă, și cum poate interpreta pelicula un spectator care nu este inițiat în universul textual crengist. Pentru o exprimare mai clară, voi clasifica două *tipuri* de privitori ai acestui film: privitorul *a* (cel care cunoaște povestea lui Creangă) și privitorul *b* (cel care nu a citit *Capra cu trei iezi*).

În acest sens, un aspect preliminar pe care trebuie să îl menționez este această insuficiență în ceea ce privește contextualizarea: aș tinde să cred că filmul lui Victor Canache a fost, în mare, destinat strict unui public românesc, unui public *a*, din mai multe motive: 1. Titlul filmului, în neștiința poveștii lui Creangă, nu se leagă sub absolut nicio formă de conținutul acestuia, în afara unui moment în care personajul mamei – interpretat de Maia Morgenstern – le povestește copiilor povestea în sine, însă nu într-o manieră destul de explicită încât un privitor *b* să poată realiza o conexiune. 2. Relația dintre personaje este neclară, cel puțin cea dintre mamă și fiii ei, aspect pe care îl voi relua ulterior. 3. Tradiționalul este tradițional și nu tocmai: inclusiv Roxana Pavnotescu sesizează, spre exemplu, în raport cu coloana sonoră, o anumită tentă japoneză sau nepotrivirea obiectelor prezente în film cu spațiul/timpul evocat (Pavnotescu 2023). Așadar, legându-mă de diferențele dintre poveste și film, atunci când vorbim de transmedializarea textului și încercarea de a pune în evidență *autohtonul*, *autenticul*, au loc anumite schimbări care, la nivelul audienței, produc modificări de perspectivă majore, redirecționând drastic modul în care textul canonic este vizualizat. Așadar, voi discuta despre trei elemente-cheie atât ale filmului, cât și ale poveștii, anume instanța *mamei*, lupul și ideea de *pildă*, mai exact, mesajul din spatele textului/filmului.

Un prim element care pare a fi total reconfigurat este instanța *mamei*: dacă în povestea originară, mama este o „țărancă necăjită" (Simion 2017, 350), „cinstita capră văduvă" (*ibidem*, 268), în film, aceasta capătă o cu totul altă imagine. Maia Morgenstern portretizează o femeie rece, iritată, într-adevăr, țărancă, însă care își diferențiază copiii, preferându-l pe cel mic și certându-i constant pe cei doi frați mai mari. În acest sens, privitorul *a* poate să înțeleagă o oarecare reinterpretare a înțelepciunii mezinului din poveste – prin preferința mamei față de acesta –, însă privitorul *b* percepe doar o mamă aspră, cu impulsuri violente, care își diferențiază copiii, fără vreun motiv concret. Totodată, nu este prezentată o situație incipientă sau, cel puțin, o contextualizare în ceea ce privește trecutul familial: este precizat faptul că femeia (Maia Morgenstern) este văduvă și că bărbatul (exponentul lupului, jucat de Marius Bodochi) îi face diverse *avansuri* insistente. Aceasta este – cu toate că rămâne neexplicată – o dimensiune pregnantă a filmului: insistențele cu tentă sexuală pe care „lupul" i le face mamei, insistențe care duc până la o scenă de hărțuire și la o insinuare repetată a dorinței carnale. De asemenea, personajul jucat de Marius Bodochi întruchipează, în ochii privitorului *a*, „lupul" din povestea lui Creangă, însă privitorul *b* nu vede decât un bărbat – un țăran – îmbrăcat într-o haină gri, al cărui personaj nu este explicat sub nicio altă formă în afară de cea a obsesiei pentru mama copiilor. În acest sens, Pavnotescu menționează faptul că „instinctul de conservare al fiarei ce dorește firesc să mănânce carne de ied este înlocuit de cel sexual" (Pavnotescu 2023), însă această „înlocuire" – justă sau nu – este percepută total diferit de privitorul *a* față de privitorul *b*. Ce înțelege, de fapt, privitorul *b*: acest bărbat – căruia nu îi este menționat numele – îi face avansuri acestei mame cu trei copii – anonimi toți patru –, iar în urma refuzului din partea ei, bărbatul îi omoară – într-un mod foarte macabru – doi dintre copii.

În ultimul rând, filmul nu este un *horror* propriu-zis: „Expoziționea cu falsă aparență de horror nu este decât un preambul pentru a contextualiza sadismul și cruzimea din opera lui Creangă" (Pavnotescu 2023), sadism și cruzime pe care prea puțini le cunosc pentru a le putea repera. Așadar, această „reinterpretare" a canonului crengist prin intermediul filmului și devierea de la povestea originală poate duce la o receptare eronată din punctul de vedere al unei audiențe de tip *b*: în încercarea de valorizare a autohtonului – atât a textului crengist, cât și a universului rural românesc – se produc diferite inconsecvențe, cea mai pregnantă rămânând a fi contextualizarea insuficientă, îndepărtând, așadar, privitorul de esența textului.

O altă îndepărtare, din punctul meu de vedere, o reprezintă limbajul. Așadar, în subcapitolul următor, discutând și recenzii asupra peliculei, voi evoca această dimensiune care se arată a fi antitetică în raport cu actualitatea filmului și a genului *horror*: limbajul.

3.3. Recenzii la *Capra cu trei iezi* (2022)

În ceea ce privește filmul *Capra cu trei iezi*, pelicula lui Victor Canache se bucură de o receptare mai bună și mai largă față de cea a lui Jude. Pentru discutarea recenziilor, am ales articolul Roxanei Pavnotescu, respectiv cel al Espei Broina, care se axează, în linii mari, pe caracterul *horror-autohton* al filmului care, după spusele lor, își schimbă *audiența* față de poveste. Cu toate că recenziile celor două se îndreaptă oarecum în direcții diferite, există un element pe care îl comentează amândouă: o remarcă în raport cu transpunerea poveștii în film, remarcă pe care îmi voi baza argumentul menționat mai sus: limbajul.

Înainte să mă axez strict pe limbaj, vreau să mă opresc asupra unei afirmații care mi s-a părut cel puțin interesantă – însă nu neapărat justă – a Roxanei Pavnotescu. Vorbind despre film, aceasta afirmă faptul că pelicula „aduce un context ambiguu, deschis interpretării, cu conotații din textul originar, ce scapă sau sunt irelevante audienței infantile." (Pavnotescu 2023). De vreme ce întreaga premisă s-a construit în jurul ideii „«Capra cu trei iezi» este o poveste pentru copii", afirmația că audienței infantile îi „scapă" detalii întărește, de fapt, ipoteza că textul lui Creangă nu se prezintă *strict* drept o proză pentru copii.

Revenind la cele spuse anterior, *limbajul* este unul din elementele precare, care aduce priviri negative asupra peliculei. În momentul în care are loc o *modernizare* din punctul de vedere al modului în

care este expus – făcând aluzie la acest gen *horror*, care nu poate fi asociat cu dimensiunea didactică, depășind astfel granițele de interpretare impuse tradițional – cu alte cuvinte, are loc o *concretizare* e evenimențialului. Așadar, este cel puțin nefiresc ca limbajul să rămână exact ca în textul original. Și aici nu militez împotriva unei încercări de păstrare a autenticului și a dimensiunii narative în totalitate, sau împotriva unei încercări de transpunere propriu-zisă a textului/universului narativ în film, însă aceste încercări nu au existat. Broina și Pavnotescu remarcă: „dar cred că multe probleme s-ar fi rezolvat dacă s-ar fi renunțat la exprimări preluate mot-à-mot din poveste, dacă s-ar fi conturat întreg universul credibil" (Broina 2023), respectiv „Scenariul, în ciuda expresiilor populare și a limbii coborâte adesea direct din textul lui Creangă, este schematic și rigid, neconvingător și adesea nefiresc" (Pavnotescu 2023).

3.4. *Cartea sau filmul?*

În ceea ce privește adaptarea poveștii *Capra cu trei iezi* în film, au loc multe reconfigurări mai ales la nivel conceptual: valența personajelor se schimbă, miza întregii pelicule orbitează în jurul altor idei – tenta sexuală, cearta dintre frați, construcții familiale precare – aspecte care nu dobândesc, în raport cu textul, valori atât de relevante. În ceea ce privește reinterpretarea poveștii prin intermediul unui film *horror*, se poate afirma faptul că această încercare de transformare a spațiului autohton într-o dimensiune obscură ajunge, în cel mai bun caz, la o ambiguizare a succesiunii evenimențiale.

4. Concluzii

Astfel, această transmedializare a textelor crengiste *Povestea Poveștilor* și *Capra cu trei iezi* prin intermediul cinematografiei poate însemna, pe lângă o actualizare a ceea ce înseamnă canonul în actualitate, o transfigurare a perspectivei: punerea în peliculă a acestor texte deschide o interpretare plurivalentă, dar care poate fi văzută și drept o decontextualizare. Modalitatea în care filmul pune în *vizual* textul poate influența modul în care *textul* și *nu* filmul este perceput. Pentru o audiență generală, filmul este o deschidere spre reactualizare canonică, însă nu neapărat spre o reconsiderare, ci o *reasimilare*: anume, spectatorul realizează o „absorbție" a noilor concepte/viziuni prezentate, fără să realizeze o reexaminare. Așadar, sumarizând cele prezentate anterior, putem deduce că transmedializarea prin intermediul cinematografiei poate presupune și o interpretare insuficientă a textului de bază, opera lui Ion Creangă fiind, într-o anumită măsură, *interpretată limitat*.

Imagine: Colocviul *Literacum X*. 13 decembrie 2025.
(Ana-Daria Fîc, *Cinemaul ca formă de transmedializare a canonului literar: Ion Creangă prin prisma cinematografiei secolului XXI*)



BIBLIOGRAFIE:

Broina, Espe. 2023. *Trei iezi cucuieți, ușa horror descuieți – Capra cu trei iezi*. În „LiterNet". Disponibil online la https://agenda.liternet.ro/articol/27344/Espe-Broina/Trei-iezi-cucuieti-usa-horror-descuieti-Capra-cu-trei-iezi.html, accesat la data de 10.12.2025.

Creangă, Ion. 2000. *Opere*. Ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș. Ediție revăzută și adăugită. Introducere de Eugen Simion. București: Editura Univers Enciclopedic.

Dima, Flavia. 2025. *A treia moarte a vampirului*. Postare Substack, 17 septembrie. Disponibilă online la https://decupaje.substack.com/p/a-treia-moarte-a-vampirului, accesat la data de 10.12.2025.

Lombardo, Maria Luisa. 2004. *Erotica magna. O istorie a literaturii române, dincolo de tabuurile ei.* Timișoara: Editura Universității de Vest.

Pavnotescu, Roxana. 2023. *Un frust suprarealism al groazei – Capra cu trei iezi*. În „LiterNet". Disponibil online la https://agenda.liternet.ro/articol/27627/Roxana-Pavnotescu/Un-frust-suprarealism-al-

groazei-Capra-cu-trei-iezi.html, accesat la data de 10.12.2025.

Simion, Eugen. 2017. *Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial*. Ediția a III-a revăzută și adăugită, postfață și repere critice de Bianca Burța-Cernat. București: Tracus Arte.

Stojanova, Christina. 2019a. *Introduction*. În ***, *The New Romanian Cinema*, volum editat de Christina Stojanova, cu participarea Danei Duma, 1-20. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Stojanova, Christina. 2019b. *Historical Overview of Romanian Cinema*. În ***, *The New Romanian Cinema*, volum editat de Christina Stojanova, cu participarea Danei Duma, 243-282. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Trocan, Irina. 2025. *Intră în săli „Dracula" al lui Radu Jude*... Postare Facebook, 29 octombrie. Disponibil online la https://www.facebook.com/imaredetipar/posts/pfbid02ddXR3NT8d8ZfGwjogPuCGxjFZoxVjY9sRtU8tfEEAN8h7w5XkdriSeSHvnZtxkNhl, accesat la data de 10.12.2025.

Ungureanu, Delia. 2012. *Time regained. World Literature and Cinema*. New York: Bloomsbury Academic.

Ursa, Mihaela. 2022. *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii*. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.

literacum


GEO BOGZA
Atentat la bunele moravuri? Cazul Geo Bogza


Femeia, exilul și reabilitarea canonică
TEOFANA ȘIMONCA-OPRIȚA
FLIFT


Mihail Sebastian: Forțe centrifuge și centripete în canonizare
O prezentare de Păiușan Ilinca- Georgiana
Specializarea limba și literatura engleză- română
Coordonatori: Lect. dr. Roxana Rogobete
Asist. dr. Dincă Irina
Asist. drd. Oana Gogoșeanu


Între Bildungsroman tradițional și metaficțiune modernistă. Situarea „medelenismului" în canonul literar românesc
Studentă: Dariana-Raluca DAMȘA
Facultatea de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie
Specializarea Limbi și Literaturi, Română-Engleză, Anul II


FLIFT
Relevarea feminînului din spatele unui nume canonic: Agatha Grigorescu
Student: Brad Andreea-Daria
Anul al II-lea, Limba și literatura engleză-română
Profesori coordonatori:
Lect. univ. dr. Roxana-Sînziana Rogobete
Asist. drd. Mihaela-Oana Gogoșeanu
Asist. univ. dr. Irina Dincă


Pădurea spânzuraților ca World Literature. Rebreanu și periferia canonului universal
Andra-Emilia CĂTANĂ


Canon, comedie și paradox:
navigând cumpăna dintre absolut și (auto)sabotare în dramaturgia camilpetresciană
Georgiana Larisa Marcu, FLIFT, III, LL, RO-ENG


LITERATURA DE LA MARGINE: CANONUL ȘI LITERATURA FEMINISTĂ CONTEMPORANĂ
ȚERESCU IULIANA


FLIFT
Canonul literar românesc:
Tradiție, contestare, reevaluare
Colocviul Literacum Ediția a X-a
Canonul literar românesc raportat la societatea consumeristă a secolului XXI
Student: Vlăduțoiu Roberta
Facultatea de Litere, Istorie, Filozofie și Teologie
literacum


Cinemaul ca formă de transmedializare a canonului literar: Ion Creangă prin prisma cinematografiei secolului XXI
Ana-Daria FÎC, studentă în anul II în cadrul Universității de Vest, Facultatea de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie, LL, Română-Franceză

literacum

Ateliere-dezbateri: perspective și rezonanțe



Afiș realizat de: Oana Gogoșeanu

literacum

Ion Barbu: eros și poiesis

Iasmina BARBU

1. Considerații preliminare

Discursul poetic se constituie adesea ca o manifestare a aspirației demiurgice de reconfigurare a lumii. În imposibilitatea de a reitera geneza cosmică la nivel ontologic, creatorului nu îi rămâne decât acceptarea unui rol ordonator în spațiul propriului univers liric. În poetica lui Ion Barbu, această proiecție demiurgică se fundamentează pe imaginea arhetipală a *Heladei* ca paroxism al frumuseții, depășind coordonatele unei reconstituiri strict istorice prin asumarea modelului nietzschean al Greciei Antice ca spațiu spiritual. Atena la care revine Ion Barbu este una deopotrivă umanistă și matematică, afirmând astfel deziderатul său creator cu privire la prelungirile divine ale geometriei în plan poetic, fundamentat pe capacitatea poeziei și geometriei de a admite o dimensiune ermetică, autoreferențială, care generează o pluralitate de interpretări, fără a-și devoala mecanismele constitutive. Perfecțiunea este concepută de matematicianul-poet ca ceva inefabil de simplu și crud (frumusețea absolută), precum arta pură, orientată exclusiv spre afirmarea autonomiei esteticului. În acest cadru, simplitatea ia aici locul complexității, abundenței și este totuna cu primitivul (Petrescu 1993, 36). Astfel că sterilul devine la Barbu cel mai dens element al viziunii sale, pretinzând creatorului un efort susținut de integrare într-o materie embrionară, caldă și neșlefuită. *Frumosul necontingent* (Călinescu G. 1982, 892) se ordonează într-un sistem ferit de umanitate, pur, plin de simboluri autoexplicitante, preluate din matematică, teren pe care autorul și-a format rigoarea intelectuală înainte de debutul literar.

Accesul la acest sistem nu se realizează însă nemijlocit, ci presupune un parcurs inițiatic de ordin pur intelectual, cu o dublă deschidere: în microcosmos și în macrocosmos, de unde și conjuncția obligatorie dintre cele două. Macrocosmosul conține microcosmosul precum un sistem de cercuri concentrice, prin care ființa umană este obligată să le transgreseze, mai întâi, prin consumarea actului teluric, pentru a i se deschide ulterior accesul către spațiul supraomenesc.

În această primă etapă, erosul aparține pământului, îndeplinind, în viziune barbiană, o funcție strict utilitară. Erosul lui Barbu este rece, lipsit de sentimente, un act pur carnal, instinctual. Opțiunea autorului pentru principiul erotic în defavoarea dragostei este dictată de menținerea individualității. În timp ce, prin implicare afectivă, îndrăgostitul trebuie să îl pună pe primul loc pe cel de care se îndrăgostește, abandonându-se pe sine, erosul este descris ca un impuls caracteristic excesului de individualitate, care dă putere, înalță și nu îl face pe om să se supună celuilalt. Prin urmare, dacă în dragoste, sufletul se predă, în eros, trupul se înalță, devenind vehiculul primar al transcenderii.

Având în vedere premisele de mai sus, îmi propun să analizez maniera în care se reconfigurează concepția erotico-inițiatică a lui Barbu în poeziile *Dionisiacă*, *Ți-am împletit* și *Peisagiu retrospectiv*, raportând demersul, în anumite puncte, și la reperele hermeneutice oferite de *Ritmuri pentru nunțile necesare* și *Oul dogmatic*.

Aprofundarea textelor alese necesită însă clarificarea a doi piloni conceptuali din poezia barbiană: *arta* și *individul*.

2. *Arta*

Înțelegerea viziunii artistice barbiene presupune raportarea la paradigma crizei epistemologice și existențiale ce domină gândirea începutului de secol XX. Terenul a fost pregătit, după cum observă Freud, de fizica lui Kopernikus și teoria evoluționistă a lui Darwin (Freud 1990, 249). Prin revoluția copernicană, Pământul este forțat să renunțe la primul loc, în favoarea noului centru al

Universului, Soarele, ceea ce zdruncină tradiționala viziune geo- și antropocentrică. . Ulterior, teoria evoluționistă a lui Darwin produce efecte similare, anulând iluzia singularității ontologice a ființei umane, prin afirmarea descendenței omului din regnul animal și a înrudirii sale cu primatele sunt . Omul își pierde deci singularitatea (*ibidem*).

Pe fundalul acestei crize identitare intervine Nietzsche, care, în *Așa grăit-a Zarathustra*, proclamă moartea lui Dumnezeu (Nietzsche 1991, 10). Fără vreo incursiune în religios, Nietzsche constată că, indiferent de cât de pierdut și neputincios s-ar simți odată cu pierderea unor repere majore, care îi reconfigurează locul în Univers, omul modern refuză ancorarea într-o forță transcendentă salvatoare, care i-ar putea facilita existența terestră (*ibidem*, 11). Totodată, într-un alt studiu, filozoful german arată că omenirea a trăit dintotdeauna sub protecția unei divinități ca sursă de protecție și speranță (idem 2005, 32). Așadar, odată cu eliminarea acestei instanțe, omul cade pradă unui exces de individualitate, care, spune Nietzsche, nu duce decât la suferință (*ibidem*).

În poezia barbiană, această criză a individului își găsește rezolvarea în transindividual (Petrescu 1993, 18), adică în ceea ce trece deasupra ființei, a materiei, a organicului, dar care nu ar exista fără acesta, pentru că trebuie să îl traverseze ca să-l poată depăși. Soluția barbiană este recunoașterea apartenenței înnăscute, originare, a omului la univers, concretizată prin pătrunderea microcosmosului în macrocosmos. Astfel, arta este chemată să refacă imaginea primordială a lumii.

3. Individul și concepția despre univers

Individul lui Barbu este supus unui proces de integrare, pentru că, prin ivirea sa în lume, omul este condamnat să aparțină ei. Individul are o construcție mobilă, care îi permite să se schimbe în timp, pentru că posedă rațiune, afectivitate, instinct, constituind, prin urmare, un întreg structurat ierarhic, imaginat ca niște cercuri concentrice, într-un univers de asemenea ierarhizat, care îl conține obligatoriu. Totuși, omul lui Barbu își pierde înfățișarea de om, deci se dezantropomorfizează, reducându-se la conceptul de individ. Acest proces s-ar traduce, în termeni metaforici, prin renunțarea la individualitate, condiție necesară depășirii crizei.

Pentru a putea înțelege cum e conceput individul lui Barbu, trebuie să înțelegem spre ce tinde acesta. Omul este în căutarea imaginii primordiale a lumii, *problema existenței și a cunoașterii* constituind o constantă a versurilor autorului (Mincu 1990, 62). Dacă individul nu poate fi scos din cosmos înseamnă că nu și-l poate decât asuma printr-o cunoaștere integrativă, participativă. Omul se află în încercarea de captare a Marii Creații în cea mai pură formă a sa, considerată de Barbu premergătoare ființei, impunând regresiunea/retragerea eului în neființă. În paralel, poetul urmărește captarea propriei arte în cea mai pură formă a sa. În acest sens, acesta imaginează făcutul ca pe un ou, care comprimă nașterea ființei și a universului într-o dublă germinație (*ibidem*, 52). Crud, increat, trivial, embrionar, oul marchează primordialul, deci începutul, viața primară sufletească, spune Marin Mincu (*ibidem*, 59). Așadar, omul trebuie să parcurgă un ritual de (re)inițiere prin apropierea de natură, fiind somat să simtă din nou marea durere originară, pentru care, manifestă o nostalgie virulentă. Demersul barbian îmbracă astfel o dimensiune paradoxală, imaginându-și adevărul ca pe lumea de dinaintea lumii la care omul, în speță filosoful, artistul, care se află la paroxismul intelectului, are acces numai prin revenirea la natura sa pur biologică, instinctuală, contemplată ritualic (în analogie cu actul procreării) tot prin puterea minții.

Barbu pregătește o reconstrucție a *ordinelor arhitecturii elenești* (Foarță 1980, 94). Din Atena Antică acesta preia și modelul platonician descris în *Banchetul*, potrivit căruia accesul la contemplație e permis numai prin intelect, atribut al filosofilor, al artiștilor (Platon 2006, 10). În acest cadru, contemplația devine echivalentă integrării sau reintegrării în cosmos a individului, devenind el însuși creator de lumi, prin înțelegerea mecanismelor genezei (*ibidem*).

Astfel, erosul se reconfigurează ca un act inițiatic, eminamente utilitar, numit și pederastie, care are loc între călăuzitor și călăuzit (*ibidem*, 8). Schimbul de cunoaștere rămâne la stadiul de prototip până la desfășurarea ritualului necesar care permite desăvârșirea. Platon explică noțiunea de

pederastie ca o etapă absolut necesară în educarea tinerilor gânditori ai Greciei Antice (*ibidem*), din a cărei descriere se pot desprinde câteva idei aplicate de Barbu în gândirea sa: tinerii nu sunt niște tineri obișnuiți, ci viitori filosofi și savanți, deci oameni care stăpânesc zestre intelectuală superioară unui om normal.

Reuniunea dintre un element crud, tânăr, și unul matur îmbracă o dimensiune simbolică: magisterul reprezintă rațiunea umană, care caută să se depășească pe sine, în timp ce învățăcelul reprezintă increatul și fragilitatea primară, fiind cronologic mai apropiat de propria-i naștere decât învățătorul de a sa. Maestrul manifestă o atracție față de tânăr tocmai datorită vârstei sale fragede, în care regăsește frumusețea absolută, ideal al Greciei Antice. Așadar, între cele două entități se instaurează erosul menit să faciliteze transferul gnoseologic.

Categoria vârstei, cu precădere, tinerețea, este foarte importantă în poetica barbiană, apetență preluată atât de la Platon, cât și de la Nietzsche, care își caracterizează filosofia de tinerețe ca fiind independentă (Nietzsche 2005, 17). Această opțiune își găsește justificarea în faptul că tinerețea este atrăgătoare și senzuală prin proximitatea față de naștere, și, implicit, de momentul originar, de interes pentru poet. Totodată, în schema cercurilor concentrice ale cunoașterii la Barbu, tinerețea este vârsta instinctului biologic, a impulsului sexual, premisă obligatorie inițierii intelectuale.

Prin urmare, *Care este locul erosului în poezia lui Ion Barbu?*; *În ce măsură își exercită forța sa naturală trupul în devoalarea adevărului?*; *Care este legătura înscrisă între trup și momentul inițial?*; *Poate fi dezlănțuirea trupească o formă criptică de contemplație?* sunt principalele întrebări de cercetare la care demersul hermeneutic asupra textelor selectate poate răspunde.

4. Treptele inițiatice

Imaginea despre lume a lui Barbu se traduce prin interdependența dintre rațiunea și instinctul, instanțe care, fie prin autonegare, fie prin autointegrare, definesc natura ființei umane. Parcurgerea cercurilor este ilustrată în poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare*, unde vom acorda atenție sporită primei trepte.

Inițierea se desfășoară în inel, pornind de pe Pământ, înaintând în cercul Venerei, apoi în cel al lui Mercur, iar, în final, ajungând la „dominația triumfală a Soarelui" (Mincu 1995, 49). Gândirea barbiană operează cu principiul dihotomiilor: Pământ-Soare, Venus-Mercur. Omul neinițiat este chemat de un zgomot cu valențe metalice, precum cel al unui clopot (clopotul funebru), de pe Pământ, spațiu exterior roților cunoașterii, pentru că îi este străin misterul (*ibidem*, 50), și pe care Barbu îl numește *închisoarea Geei*. Captivitatea pământeană este „starea omului desprins de misterul vieții", acesta fiind „un alcătuitor al unui *trist norod*" (Nicolescu 1968, 54). Chemarea prefigurând un impuls dionisiac spre contopirea dintre Eros și Intelect în *roatele interioare*.

Prima roată, a Venerei, simbolizează vârsta Erosului, a instinctului vital, fiind purtătoarea plăcerii profane și aflându-se sub zodia zeiței-mamă, Venus (Afrodita). Trimiterea la mitologie se realizează prin apelul la tinerii amanți ai zeiței, ademeniți în capcana frumuseții ei. De reținut este faptul că Venus nu are îndrăgostiți, ci numai amanți, semn că *erosul* nu a devenit încă *philia*. Eul liric vibrează, parcă aflat în transă, către momentul de maxim extaz, desfășurat ca o dezlănțuire frenetică într-un cadru ritualic necesar. Actul sexual este, așadar, codificat, fiind înscris într-un inel (*brățară*), și petrecut pe ritmurile cadențate ale zgomotului dionisiac, finalitatea (extazul suprem) sa fiind una pur inițiatică, înscrisă în natura umană, deci necesară. Acesta rămâne doar un consum de energie, fără imixtiuni din altă parte (Mincu 1995, 52).

Urmează cercul de mister al lui Mercur, frate al Venerei, legătura ilustrând statutul egal al celor două noțiuni în artă, și vârste, în om, în ciuda faptului că înaintarea presupune trecerea din cercul Erosului în cel al Intelectului, de unde Mercur poate fi înțeles drept *paj al Venerii*. Planeta cea mai apropiată de Soare apare, după același sistem dihotomic, în opoziție cu Venus, căci Intelectul este sterp, uscat, brut, nu umed și lasciv precum Erosul, pe care îl refulează din rațiuni de autosuficiență. Refuzul nuntirii permite menținerea la nesfârșit a stării de virginitate prielnice intelectului (Mincu 1990, 322)

care protejează calea către cunoaștere. Astfel, ritmurile dionisiace sunt inhibate, sunt negate, fiind aparent inutile inițierii. Născut din „viu mister/ Și Fecioara Lucifer...”[1], Mercur reprezintă uniunea misterului cu inteligența demonică, o inteligență senzuală, misterioasă, înfrățită cu erosul (Nicolescu 1968, 54). Intelectul conține premisa purității, însă nu și desăvârșirea ei (*ibidem*), tinzând să elimine materia *până la înghețul spiritului* (Mincu 1990, 326), drept care nunta rămâne nesărbătorită.

Ultima treaptă, Soarele, este Apollo, concurentul lui Dionysos, asociat Pământul. Vechi simbol al desăvârșirii, Soarele este un element important și în cultul dionisiac, ritualul se încheie cu îmblânzirea lui Dionysos, act numit de Nietzsche apolonizare, termen folosit de Ioana Em. Petrescu (Nietzsche apud. Petrescu 1993, 49). Procesul constă în purificarea elementului instinctual în vederea fuziunii cu rațiunea. Mincu notează că solaritatea pregătește germinația infinită (Mincu 1990, 331), din care urmează să se nască o entitate dezantropomorfizată, eliberată prin extazul erotic și învestită cu atributele absolute ale rațiunii.

Totuși, ultima parte a poeziei, premergătoare intrării în *cămara Soarelui*, stă sub semnul unei ipoteze marcate gramatical prin modul conjunctiv. Împlinirea rămâne suspendată la marginea conștiinței. Nunta nu se consumă în concepția lui Ion Barbu, ea aflându-se undeva în zona *intangibilului*, în planul îndepărtat al posibilului, deoarece condiția umană nu poate atinge perfecțiunea. Astfel, împlinirea nunții rămâne doar un ideal poetic barbian, conform căruia omul trebuie să acumuleze experiențe din toate registrele existențiale – de la carnal, la intelect – vârstele cunoașterii articulându-se succesiv.

Titlul funcționează astfel ca o cheie de interpretare a textului: eliberarea de contingent și ascensiunea spre zona eterică impun parcurgerea etapei dezlănțuirii instinctual-erotice.

Această etapă este ilustrată de evocarea actului sexual din versurile: „Vaporoasă/ Rituală/ O frumoasă/ Massă/ Scoală!/ În brățara ta fă-mi loc/ Ca să joc, ca să joc,/ Dantul buf/ Cu reverențe/ Ori mecanice cadențe”. Mișcările încep a fi când brute, ca un șir de numere sau intervale, când lascive, fluide, ademenitoare, însă numai pentru a atrage omul în cercul inițiatic: „Aphelic (α)/ Periphelic (β)/ Conjunctiv (dodo)/ Oponent (adio!)”. Desfășurat pe fundal muzical, acest dans simulează chemarea nupțială, trimițând la ritmurile frenetice și dezinhibate ale menadelor în cadrul orgiei dionisiace.

5. Primul cerc

În poezia lui Barbu, dragostei îi este asociat elementul emoțional, iar erosului, rațiunea, de unde și caracterul rece, detașat, al discursului liric. Basarab Nicolescu vorbește de o piedică a spiritului în a găzdui sentimentele erotice, tocmai pentru că acesta este asexuat (Nicolescu 1968, 105). Se manifestă însă o serie de paradoxuri structurale, prin care păcatul o etapă inevitabilă, condiționând trecerea obligatorie a subiectului prin primul nivel inițiatic (*ibidem*, 60). Mișcările amețitoare ale bachantelor nude generează stări halucinatorii, asimilate beției dionisiace și indispensabile contemplației. Prin intermediul ritualului, senzualitatea este transfigurată în perfecțiune, iar individul se exaltă către culmile transcendente, după cum se poate observa în *Dionisiacă*.

Imagine: Dezbatere *Literacum*. 21 aprilie 2026.
(Iasmina Barbu, *Ion Barbu: eros și poiesis*)



Mitul dionisiac se leagă de încerc de transgresare a condiției umane, oferind imaginea prototipică a individului care aparține universului (natura) și încearcă, prin natura sa (*vinovat e tot făcutul*), să capteze imaginea originară a lumii. Însă un asemenea demers impune conștientizarea propriei existențe, întrucât modelul existențial barbian presupune incursiunea vieții în spirit (Vianu 1935, 56). Înscrierea în ritualul dionisiac reprezintă o „baie de senzualitate și de patimi" (Mincu 1995, 56), în vederea desprinderii de teluric și atingerea necontingetului. Mai întâi, așa cum remarcă și Ioana Em. Petrescu, are loc abandonarea individualității, (Petrescu 1993, 35)care reduce ființa la trup, astfel încât aceasta să poată reintra în haosul primordial. Reintegrarea se înfăptuiește prin jocul dionisiac: contururile umane se estompează, natura nu își mai cunoaște limitele, iar subiectul devine obiect sub chemarea senzuală, dar fatală, a bachantelor.

În ipostaza de profet, ușor temător, dar mai degrabă grăbit, într-o disperare care ar putea să cheme mai repede înfăptuirea ritualului, vocea lirică ademenește publicul cu promisiunea la nenumire care ia forma unei beții. Întregul procesul este unul violent, activat prin această stare de beție improprie. Motivul pentru care beția este apanajul zeului este că se aseamănă cu nebunia: pe de-o parte, omul își pierde mințile și rămâne numai trup, având libertate nemărginită să facă ce vrea cu el, iar pe de altă parte, beția funcționează ca un vehicul al revelării adevărului: *In vino veritas*. Totul se petrece pe un fundal muzical frenetic, în natură. Nietzsche subliniază că omul se manifestă asemenea unui consumator de băuturi narcotice (Nietzsche 2005, 32) care inhibă unele procese, dar trezesc elanurile primitive, facilitând astfel o evadare temporară din cotidian.

Tribul bachantelor sărbătorește dinamica primară pe muzică, în mijlocul naturii, în toiul primăverii – alt simbol al nașterii naturii, primăvara, pentru că primăvara se trezesc elanurile naturii (*ibidem*). Paradisul se arată natural, înflorit, crud, aproape ca o mlaștină periculoasă în care ierburile se încolăcesc unele cu celelalte. Natura posedă o dimensiune mistică originară, apropiată de elementaritate. Urmează integrarea în ritmuri și uitarea de sine, omul adresând naturii o chemare ritualică de reabsorbție, printr-un cântec al creațiunii (Vianu 1935, 84). Astfel, pământul se deschide, rodește, înflorește și îl integrează pe omul pur vegetal în el, sărbătorind împăcarea cu fiul ei pierdut (Nietzsche 2005, 33), oferindu-i darurile sale. Contopirea sugerează deopotrivă actul sexual și moartea, ritualul dionisiac fiind inițiat pentru a desluși misterul originar, adică misterul lumii preexistente omenirii.(Nicolescu 1968, 61). Omul își pierde atributele creatoare, devenind creație și dizolvând astfel contururile dintre subiect și obiect, ceea ce îi permite accesul la Unicul primordial (Nietzsche 2005, 33).

Venirea hoardei este anunțată sonor, printr-un tumult de zgomote specific lui Dionysos. Zgomotul brut, parcă proaspăt creat, este o asaltare, este de o violență inițiatică, tocmai ca să ia prin surprindere întreg procesul, ca integrarea să fie realizată cât mai repede. Totuși, armonia naturii este inclusă în strigare, existând o anume perfecțiune și în haos. Deși nu îl conține pe Dionysos, absența celui invitat din ritual îl va înfuria pe zeu și va duce la uciderea în mod violent a inculpatului. Zeul, *torță aprinsă* din care de desprinde *scrumul*, reprezentându-i pe dansatori, își scaldă hoarda în vin. După ce mulțimea este scufundată în elementul acvatic, urmează să se aplece către pământ – două simboluri elementare de natură feminină (apa și pământul), ca în final, după ce a avut loc desprinderea de individual, să rămână numai trupul care participă la orgia propriu-zisă. Singurul element masculin este focul, zeul însuși. Astfel, Barbu se îndepărtează de modelul platonician al reuniunii între două elemente masculine, introducând feminitatea ca instanță necesară îngemănării dintre subiect și obiect, care fac schimb de ipostaze. Omul se reduce la versiunea sa pur instinctuală pentru a reatinge stadiul originar: „O, voi, înfiorate noroade, la pământ!/ Zdrobiți centura ființei, topiți-vă cu glia/ Iar peste lutul umed și trupul vostru frînt,/ Enorm și furtunatic să freamăte Orgia!". În esență, este vorba de o reintegrare în materie printr-un ritual care celebrează ritmurile inițiale ale vieții universale (Petrescu 1993, 53), fiind alimentat de același instinct creator de care vorbește Nietzsche (Nietzsche 2005, 39) și care trimite la obiectul studiului nostru: erosul.

Versurile următoare sunt închinate acestui prim inel de inițiere, în aceeași cheie misterioasă cu care descrie toate cercurile devenirii: *Ți-am împletit*, *Peisagiu retrospectiv*.

Într-o vădită notă romantică, poezia *Ți-am împletit* reiterează erosul eminescian. Atmosfera este apăsătoare, incertă: totul pare că se petrece într-o singură clipă, deși intenția vocii lirice este de a prelungi durata. Apare din nou motivul chemării, de data aceasta și sub formă de gest, nu numai de zgomot, iar simțul auditiv este suspendat: „Ți-am împletit suprema cunună de tristețe,/ Să te înalți mai gravă în cadrul tău de-azur". Ceea ce este descris pare că este destinat domeniului închipuirii, transgresând tangibilul. Iubirea se transformă într-o variantă eterică a sa, depășind condiția telurică. Faptul că nu putem stabili dacă este o iubire omenească trimite din nou la motivul dezantropomorfizării, necesar transindividualului.

Din punctul de vedere al semnificațiilor, poezia pare o variantă timpurie a *Oul dogmatic*, dar unde vocea lirică pare că se adresează cuiva, față de ipostaza ascultătorului din a doua poezie, deloc intuită. Apar două trimiteri la o figură aparent feminină: *să te înalți mai gravă* și *slăvită Soră*. Cum femininul este, după cum am arătat, esențial în comuniunea transcendentală, această instanță poate fi interpretată drept principiu feminin simbolic.

În *Oul dogmatic*, apare adesea simbolul acvatic, care trimite la un prototip de natură feminină ca mister al valurilor și al adâncimii. Oul sterp, dat omului la naștere, este condamnarea la păcat, iar actul poetic este o cale de a ajunge la „absolutimea ascunsă în ou" (Călinescu M. 1972, 265). Textul este, așadar, o apologie a artei, înțeleasă ca un îndelungat „*efort de integrare*", după cum însuși poetul afirmă, (Barbu apud Petrescu 1993, 35), prin care caută o comunicare cu formele embrionare ale existenței germinative (v. Petrescu 1993, 35-36). Oul conține în sine imaginea vieții și a morții deopotrivă, iar în el se află „însuși izvorul Creației" (Mincu 1995, 84).

Limbajul poemului devine cheia interpretării sale. Textul se înscrie în faza ermetică a poeziei barbiene, în care toate eforturile scriiturii se îndreaptă către găsirea limbajului universal, originar, singurul care permite discutarea originilor lumii. Ermetismul produce astfel o apropiere de stadiul incipient al ființei, pentru că se recomandă ca fiind (aparent) crud, neprelucrat, iar cripticul acesta marchează misterul, apanajul senzualității. În acest sens, poezia barbiană este o poezie senzuală, amețitoare, fluidă, care ademenește prin artificii care se împletesc unele în altele, asemenea mișcărilor feminine nupțiale. Poezia este programatică pentru universul liric barbian, la fel ca *Ritmuri pentru nunțile necesare*, unde se prezintă oul ca simbol al îngemănării microcosmosului cu macrocosmosul, care trebuie *ridicat în soare*, adică trebuie să aibă loc nuntirea dintre trup și intelect, dintre Eros și Rațiune.

În *Ți-am împletit* îngemănarea nu este vizibilă, accentul căzând pe o renaștere, mai exact pe moartea necesară renașterii. Actul creator este un act de jertfă, de sacrificiu al sinelui, drept recipient al ideii supreme din care se naște produsul artistic. Ioana Em. Petrescu înțelege acest lucru ca pe marea *eliberare de sine* (Petrescu 1993, 23). Pentru a reda acest lucru, Barbu preia momentul Învierii Mântuitorului în ambele poezii. Moartea trebuie să se petreacă pentru ca renașterea să fie posibilă:

> „Spre malurile unde de mult îmbrățișarea/ Așteaptă să te-adoarmă așa cum tu desmierzi,/ Așteaptă infinită și limpede ca marea/ Să te cununi cu somnul și-n unde să te pierzi" (*Ți-am împletit...*);
>
> „Încă o dată:/ E Oul celui sterp la fel,/ Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-în el" (*Oul dogmatic*).

Antropomorfizarea lui Dumnezeu este mai explicită în *Oul dogmatic* (v. *Duhul Sfânt făcut sensibil*)) decât în *Ți-am împletit*, unde rămâne în subsidiarul ideii poetice. Până și Dumnezeu s-a făcut trup ca să poată muri. Poetul îi împletește Mântuitorului coroana de spini, de tristețe: prin devenirea Sa om, acesta este condamnat la vinovăția umană înnăscută. Totuși, temătoare, vocea lirică își lasă toate speranțele agățate de Mântuitor, pentru că știe că salvarea întregii omenirii va veni prin El. Mântuitorul este descris la fel de protejat, de neatins și de imaculat precum oul: „în cadrul tău de-azur" versus „în trei atlazuri de culcuș". Pentru ca sterilul să se poată înălța către *Acordul-Pur*, trebuie să existe jertfă, suferință. În poezie, absolutul este descris tot ca o îngemănare, sub forma unei îmbrățișări halucinante. Spre deosebire de *Dionisiacă*, unde

starea de grație este atinsă prin beție, în *Ți-am împletit* ea se revelează prin transă, pentru că beția asociată Mântuitorului ar fi un act de desacralizare mult prea violent. De altfel, Marin Mincu remarcă faptul că visul nu este specific poeziei barbiene, el semănând cu revelația divină, iar somnul, cu moartea (Mincu 1990, 101).

Astfel, în *Ți-am împletit*, erosul se manifestă doar la nivel ideatic. Fiind vorba de o *ars poetica*, erosul rezidă în jertfa Mântuitorului care devine trup pentru ca mai apoi să se înalțe spre necontingent. Poetul tratează sacrul ca pe ceva ce i se cuvine, asemenea unei ibovnice sau artei, din moment ce el însuși o creează. Erotismul este astfel unul intelectualizat și umanizat, prin apelul la jertfa supremă.

Eroticul este mai ușor reperabil în *Peisagiu retrospectiv*, text ce readuce în prim-plan motivele romantismului eminescian, prin centralitatea decorului vegetal, care alcătuiește un cadru paradisiac. Peisajul este însă tulburat pe alocuri de infiltrarea elementelor care evocă haosul primordial: „...vastele păduri/ Stau veștede sub greaua turmă/ De nori haotici și obscuri". Chemarea instinctuală a poetului, căruia acesta îi dă curs („Și totuși iată-mă venit"), marchează cedarea în fața ispitei, ilustrând postulatul lui Barbu: „Vinovat e tot făcutul". Atmosfera de criză individuală reclamă eliberarea eului și aspirația spre necontingent: „De nori haotici și obscuri".

Ceea ce urmează, odată ce poetul intră în starea de grație absolută, pare la fel de liniștitor precum viața de dinaintea crizei. Sunt descrise trecerea în neființă, transcenderea trupului și marea contopire universul. În a doua parte a poeziei este evocată, prin mărci gramaticale, aceeași feminitate cu identitate simbolică („versuri"), ceea ce îl îndeamnă pe cititor să interpreteze textul ca fiind unul de dragoste. Erosul lui Barbu este însă neomenesc. Nu reprezintă propriu-zis reuniunea dintre bărbat și femeie, ci preia numai conceptele necesare înfăptuirii transgresării. Poetul nu se adresează vreunei femei, iar actul sexual rămâne la nivel de idee, de ideal. Din aceeași rațiune Barbu numește nunta *sfântă*, pentru că își păstrează castitatea primordială post-factum.

Iubirea, prezentă în repetate rânduri în poezie, nu presupune implicarea sentimentală, ci o atracție asemănătoare îndrăgostirii: atracția contemplării. Alături de vis, asociat iubirii prin responsabilitatea intuită față de acest sentiment sacru, reapare beția. Prezența ei scurtă și unică evocă întreg universul dionisiac, de care depinde actul de contemplare.

Pasajul următor evidențiază paroxismul senzualității în poezie:

> „De-a lungul tristelor răzoare/ Pe care vîntul grămădi/ Atîtea crengi rătăcitoare/ Mîngîietoare vei veni?/ Din golul toamnei vei renaște/ Iubirii mele vis fugar/ Și însetatul va cunoaște/ Beția vinului tău rar?/ Vei fi atunci Izbăvitoarea?/ Deși umbrit de-un mort trecut,/ Îmi vei aduce totuși floarea/ Neprihănitului sărut?".

Totul rămâne aici la nivel de intuiție, însă ceea ce conține secvența este descrierea mai temperată a ritualului dionisiac, unde „floarea" (element erotic) și „Neprihănitul sărut" sugerează moartea necesară resurecției. Așadar, putem vorbi aici de un sărut al morții, pentru că în partea finală a poeziei se descrie starea care urmează transgresării. De asemenea, sărutul trimite la imaginea gurii, iar aceasta la cuvânt, la Logos, Cuvântul creator de lumi, instrument pe fundalul muzical, în care Nietzsche vede trecerea de la muzică la poezie (Nietzsche 2005, 47).

În continuare, se așteaptă rostirea unui *sfânt cuvânt*, ca formulă a limbajului originar, cu care poetul poate vorbi despre absolut. Este desăvârșirea artei, mijlocul prin care se străbate contingentul. Totul stă sub semnul incertitudinii pentru că vocea lirică adresează o întrebare, indicând faptul că nici măcar poetul, care așteaptă să intre în comuniune cu Universul, nu are siguranța reușitei: „Și-în pacea-întinderii, cuvîntul/ Pe-atîtea buze bănuit,/ Dar iar intrat în noapte, sfîntul/ Cuvînt va fi, va fi rostit?". În a treia parte a poeziei, se descrie venirea visului ca o unduire de valuri, trimițând la mișcările ondulatorii ale șarpelui, simbol al ispitei. Visul, o briză caldă, ademenitoare, ce provoacă somnolență, este prezentat în antiteză indirectă cu spiritul rece al poetului, aflat în toamna vieții.

Erosul este metafizic, după cum remarcă Mincu (Mincu 1990, 318), evocat prin repetiția „ne vom iubi, ne vom iubi", prin care poetul îi promite

muzei propria-i dorință de a se contopi. Se conturează un schimb de promisiuni, un fel de joc al seducției, în urma căruia vor beneficia ambii parteneri, asemenea unui act de împerechere în care fiecare își etalează forțele. Poetul își imaginează că, odată cu contopirea, va deveni nemuritor și va traversa timpul și spațiul în eternitate. De altfel, timpului îi sunt dedicate ultimele două strofe, tonul dezolant, pesimist trădând conștientizarea că fuziunea rămâne o promisiune suspendată în orizontul posibilității, marcat la nivel morfologic prin utilizarea verbelor la timpul viitor:

> „Dorința mea îți va aprinde/ Ardori ce nu se pot grăi/ Și-în ciuda umbrei ce se-ntinde/ Ne vom iubi, ne vom iubi,/ Până când anii vor așterne/ În colb mărunt argintul lor;/ Până când, greu de ierni eterne,/ Slăvitul prinț al orelor/ Va obosi să mai adaste/ Ivirea ultimilor sloi/ Și bolta nopții sale vaste/ Va-ncovoia și peste noi" (*Peisagiu retrospectiv*)

6. Concluzii

Poezia erotică la Barbu nu există ca atare, întrucât nici erotismul nu există decât la nivel de idee, drept concept ordonator al reuniunii a două elemente interdependente?: bărbat-femeie, intelect-eros, foc-apa/pământ, poet-poezie, macrocosmos-microcosmos. „*Nunta* posedă, în cosmologia barbiană, o puritate absolută doar atunci când nu se determină, când nu are o finalitate precizată" (Nicolescu 1968, 59), iar tărâmul nunții este „deconectat de restul universului" (*ibidem*). Cunoașterea barbiană presupune experiențe din toate registrele, de la cele erotic la contemplativ, pentru că în asta constă natura umană.

Poetica lui Ion Barbu se configurează, în ansamblu, ca un tragic eșec al marii contopiri cu universul. Erosul este, în accepțiunea lui Marin Mincu, „spasmul materiei ce se propagă universal" (Mincu 1990, 318), forța ce declanșează aspirația către înaltul lumilor. Reuniunea, fiind neatinsă de umanitate, se poate petrece numai pe „planul sugestiei poetice" (Nicolescu 1968, 60), cele două elemente contradictorii neputând fi conciliate decât pe tărâmul imaginar al poeziei. Basarab Nicolescu vede astfel poezia lui Barbu ca pe o încercare de sinteză a intelectului cu afectul, o împăcare a celor două identități ale omului din realitate: omul de știință și poetul (*ibidem*, 56). Barbu cunoaște definiția infinitului din ambele zone, iar acesta poate fi accesat numai prin crearea unui contur, prin transpunerea infinitului în finit, adică în poezie. Rămâne o incertitudine dacă împlinirea i-a fost sortită poetului prin geniul său. Sigură este doar responsabilitatea de a parcurge vârstele concentrice ale universului, căci el este trupul și spiritul a căror nuntire deschide calea către imaginea de început a lumii, alias crearea poeziei perfecte.

NOTE:

[1] Toate citatele din poezia lui Ion Barbu sunt preluate din volumul Ion Barbu. 1979. *Poezii.* București: Editura Albatros.

BIBLIOGRAFIE:

Barbu, Ion. 1979. *Poezii.* București: Editura Albatros.

Călinescu, G. 1982. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* București: Minerva.

Călinescu, Matei. 1972. *Conceptul modern de poezie*. București: Minerva.

Foarță, Șerban. 1980. *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*. Timișoara: Facla.

Freud, Sigmund. 1990. *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene.* București: Editura didactică și pedagogică.

Mincu, Marin. 1990. *Opera literară a lui Ion Barbu*. București: Cartea Românească.

Mincu, Marin. 1995. *Ion Barbu. Poezii*. Constanța: Pontica.

Nicolescu, Basarab. 1968. *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund"*. București: Editura pentru Literatură.

Nietzsche, Friedrich. 1991. *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și pentru nimeni.* București: Edinter.

Nietzsche, Friedrich. 2005. *Nașterea tragediei*. București: Cartex.

Petrescu, Ioana Em. 1993. *Ion Barbu și lirica postmodernismului*. București: Cartea Românească.

Platon. 2006. *Banchetul sau Despre iubire*. București: Humanitas.

Vianu, Tudor. 1935. *Ion Barbu*. București: Editura „Cultura națională".

literacum

Philologica Miscellanea



literacum

Copilăria în oglinzile memoriei: *Exuvii* într-un canon reconfigurat

Amalia ILIN

Discuția privind canonul literar nu este un fenomen recent, însă devine cu adevărat centrală odată cu transformările culturale ale secolului al XIX-lea și cu reevaluările care marchează gândirea critică în a doua jumătate a secolului al XX-lea. În momentul în care paradigma clasică, ancorată în autoritatea Antichității, a fost înlocuită treptat de o perspectivă modernă asupra evoluției istorice a valorilor, canonul a devenit un spațiu al confruntărilor dintre tradiție și inovație. De atunci, „dispute canonice vor fi avut loc, indiferent dacă sub o altă umbrelă terminologică" (Martin 2005, 304). Poststructuralismul și discursurile contestatare au accentuat această tensiune, problematizând mecanismele de autoritate care stau la baza instituirii canonului și deschizând calea unor lecturi pluraliza(n)te.

În esență, canonul literar reprezintă un ansamblu de opere considerate reprezentative pentru o cultură, opere a căror validitate este susținută de criterii estetice, istorice și ideologice variabile. Departe de a fi o construcție stabilă, canonul este un organism dinamic, influențat de mutațiile sensibilităților culturale, de schimbările sociale și de noile direcții ale criticii. În definirea criteriilor canonicității, Harold Bloom insistă asupra unor trăsături precum acuitatea cognitivă, forța expresiei lingvistice și capacitatea de invenție, elemente care delimitează excelența artistică și conferă operelor valoare estetică durabilă. În acest sens, el afirmă că „în canon se pătrunde doar prin forță estetică" (Bloom 2007, 55). Totodată, acesta susține că fundamentul canonului nu rezidă neapărat în continuarea tradiției, ci în depășirea acesteia, întrucât marile opere se constituie prin opoziție față de modelele anterioare, iar această ruptură creativă reprezintă „cel mai puternic test al canonicității" (*ibidem*).

Canonul didactic, ușor contrastant față de cel estetic, transpune o parte a canonului literar în spațiul educațional, unde selecția textelor este condiționată nu doar de valoarea estetică, ci și de imperative pedagogice, de accesibilitatea operelor respective și de orientările curriculare. Prin natura sa instituțională, canonul didactic este mai rigid, aduce în prim-plan operele consacrate și se dovedește mai puțin receptiv la literatura contemporană și la experimentările estetice. Introducerea textelor moderne rămâne adesea simbolică și formală, fără a modifica structura tradițională a corpusului școlar.

În cadrul lucrării de față, accentul va fi pus cu precădere asupra toposului copilăriei. În acest sens, tema copilăriei ocupă un loc important în literatura română și, în mod deosebit, în spațiul curricular. În istoria literaturii române, volumele *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă (1892) și *Momente și schițe* de Ion Luca Caragiale (1901) reprezintă două repere importante pentru modul în care copilăria este valorificată în proza românească. Acestea nu sunt însă primele texte în care apar reprezentări ale copilăriei, tema fiind prezentă și în scrieri anterioare, precum *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, redactată inițial în slavonă veche în perioada 1518–1521, o scriere umanistă cu motivație politică și pedagogică. Deși tradiția a impus o imagine arhetipală a copilăriei, aceasta conturându-se ca spațiu sacralizat al inocenței și purității, literatura contemporană propune o perspectivă contradictorie, prin fragmentarism, regăsire și introspecție. Marile opere sunt chiar acelea care depășesc tradiția. Nu întâmplător, „canonul se conturează în afara convenției și a tradiției și chiar împotriva lor" (Martin în Bloom 2007, 15). Așadar, o operă își poate afirma valoarea și prin felul în care preia și transformă modelele existente. Iar în cazul literaturii contemporane, copilăria este privită și prin prisma memoriei și a experienței personale, devenind un

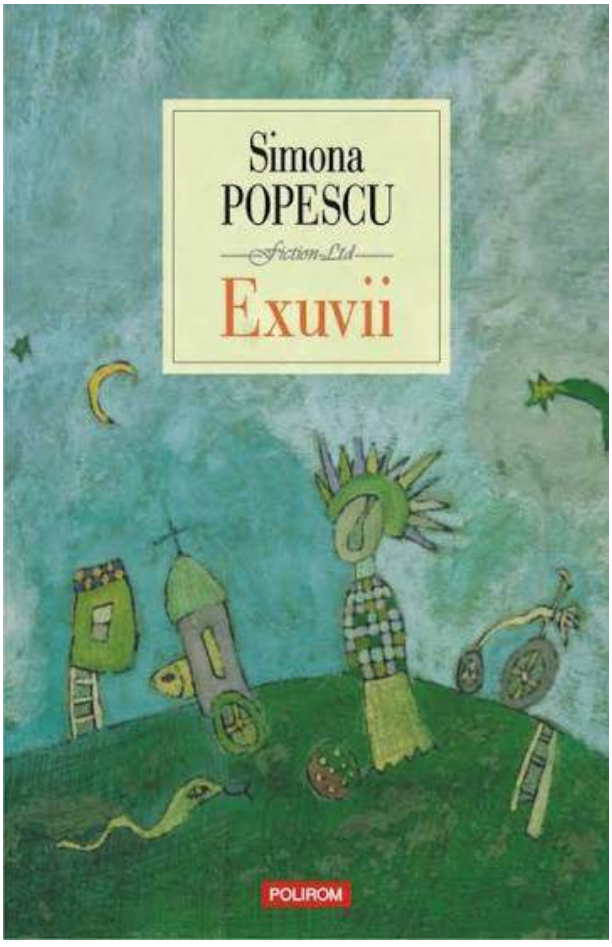
punct de plecare pentru înțelegerea și redescoperirea propriei identități.

În acest peisaj, romanul *Exuvii* se distinge prin modul autentic în care reinterpretează copilăria, punând în centru ideea că unitatea ființei stă în suma tuturor ipostazelor care alcătuiesc traseul vieții unui om. Romanul explorează procesul de transformare a identității prin rememorarea succesivă a ipostazelor eului, asemenea unor „exuvii" care marchează trecerea de la o etapă existențială la alta. Amintirile nu au un timp și nu sunt separate. Trecutul, prezentul și viitorul reprezintă un cumul de instanțe ale sinelui. Se poate pune semnul egalității între aceste coordonate temporale, astfel că viitorul și trecutul nu sunt altceva decât un prezent etern. Această perspectivă prezintă copilăria ca pe un proces dinamic, aflat într-o continuă transformare lăuntrică.

Pornind de la aceste premise, romanul *Exuvii* al Simonei Popescu se constituie ca exemplu grăitor al tendințelor postmoderniste. Carmen Mușat subliniază că relația dintre postmodernism și modernism este extrem de sinuoasă, astfel că „opoziția modernism/postmoderninsm se află la ordinea zilei" (Mușat 2002, 9). Totuși, postmodernitatea nu se definește printr-o opoziție exclusiv polemică față de modernitate. În schimb, există numeroase elemente de continuitate, în special în plan artistic, care conferă celor două paradigme un „aer de familie" (*ibidem,* 10). Revizuirea canonului literar presupune acordarea unei importanțe deosebite criteriului estetic în procesul de selecție și evaluare a operelor, precum și îndepărtarea unor judecăți determinate de factori exteriori valorii literare. În acest sens, raportarea la curentul estetic este relevantă pentru analiza romanului *Exuvii*, întrucât oferă cadrul necesar pentru înțelegerea particularităților sale tematice și formale.

Relevanța temei pentru prezentul demers se fundamentează pe convergența dintre valoarea estetică a romanului și potențialul său formativ. În spiritul afirmației lui Bloom, potrivit căreia „originalitatea autentică devine întotdeauna canonică" (Bloom 2007, 52), *Exuvii* se remarcă printr-o voce distinctă care reconfigurează reprezentarea copilăriei, situând-o la intersecția dintre memorie, afect și corporalitate, și depășind astfel convențiile prozei autobiografice tradiționale. Această inovație formală deschide totodată posibilitatea reînoirii canonului didactic: perspectiva propusă de Simona Popescu stimulează și provoacă la reflecția asupra construcției identității, a mecanismelor memoriei și a modului în care individul își asumă propria biografie. Într-un context în care literatura contemporană rămâne doar timid reprezentată în spațiul școlar, *Exuvii* se conturează ca un exemplu relevant al modului în care structurile narative inovatoare pot îmbogăți perspectivele asupra temelor majore și pot contribui la diversificarea experienței de lectură propuse elevilor.

Lucrarea de față își propune să analizeze contribuția romanului *Exuvii* de Simona Popescu la reconfigurarea canonului didactic, concentrându-se pe modul în care literatura generației '90 poate fi reevaluată în contextul educațional contemporan, depășind modelele canonice tradiționale. Obiectivul principal al studiului este evidențierea valorii estetice și a inovației narative a textului, precum și a potențialului său de a stimula o abordare reflexivă și actualizată a temelor fundamentale în predarea literaturii. Metodologia utilizată se bazează pe



corelarea examinării critice a conceptelor de canon literar și canon didactic cu analiza hermeneutică a romanului *Exuvii*, raportând această interpretare la prevederile programei școlare în vigoare și la modul în care textul literar este valorificat în manualele școlare. Prin această perspectivă, lucrarea urmărește să evidențieze în ce măsură romanul Simonei Popescu poate constitui o alternativă la selecțiile literare consacrate și poate contribui la diversificarea textelor propuse în spațiul didactic.

Pentru a susține teoretic un asemenea demers, este necesară mai întâi o reevaluare a modului în care toposul analizat a fost reconceptualizat în critica modernă. Astfel, în discursul teoretic occidentală, copilăria a depășit treptat sensul unei simple etape biologice, fiind înțeleasă ca o realitate modelată de societate și cultură și ca o formă distinctă de existență. În acest context, copilul dobândește un rol activ în propriul parcurs și se conturează ca un actor multidimensional, capabil să influențeze lumea din jurul său. Transpusă în spațiul literaturii, această instanță inerent mediată de proiecțiile adultului se transformă într-o creație estetică ce pendulează între reprezentarea „copilului istoric", strict determinat de contextul epocii, și cea a „copilului interior", cu valențe arhetipale și sustras presiunilor exterioare (Kenderessy 2022, 15). Dincolo de o facilă simbolizare a inocenței ori a nostalgiei, recuperarea acestuia din urmă presupune nu doar o simplă evocare a trecutului, ci un efort de reconstrucție a stării primordiale de conștiință și sensibilitate infantilă. Un asemenea parcurs retrospectiv, eliberat de constrângerile sociale pentru a privilegia puritatea trăirii interioare, se regăsește cu desăvârșire în mecanismele memoriei din romanul *Exuvii* de Simona Popescu. În plasa fină a timpului precum un „păianjen" (Popescu 2016, 7) se zbat captive fărâme de viață, pe care naratorul-personaj le aseamănă unor energii vampirice în stare să distrugă și ființa, și corpul. Această perspectivă este nuanțată încă din *Prolog*, unde se definește viața în complexitatea ei, aceea descoperită în exuviile atâtor Simone a căror identitate pare a fi necunoscută. Întreg parcursul începe cu perspectiva copilăroasă a naratoarei și, din fericire sau din păcate, copilul nu dispare niciodată: „sînt un fost copil" (*ibidem*, 10). Prin această revenire asupra experiențelor copilăriei, memoria devine principalul mijloc prin care naratoarea recuperează forme ale eului de altădată.

Analiza directă a manualelor școlare arată că tema copilăriei ocupă un loc important în modelarea imaginarului formativ al elevilor și este reprezentată, în mare parte, printr-un corpus profund ancorat în tradiție, prin opere consacrate ale literaturii române.

În manualul de clasa a V-a al editurii Intuitext apar mai multe texte care valorifică universul copilăriei. *Ulița copilăriei* și *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu proiectează un univers intim, protector, în care copilăria este legată de familie, de locurile cunoscute și de sentimentul de apartenență. Tot aici sunt incluse textele lui I. L. Caragiale, *D-l Goe…* și *Vizită*, care, deși nu prezintă copilăria în registru idilic, contribuie la conturarea unui tipar canonic prin prisma satirei sociale și a problematicilor educaționale ale epocii. *D-l Goe…* apare și în manualul de clasa a V-a al editurii *Litera*, ceea ce confirmă menținerea textului în canonul didactic.

O altă selecție relevantă se regăsește în manualul de clasa a VI-a al editurii CD Press. Aici apar *Cireșarii* de Constantin Chiriță, text care asociază copilăria și adolescența cu aventura, prietenia și spiritul de echipă, precum și fragmente din basmul *Cinci pâini* de Ion Creangă, care valorifică umorul și înțelepciunea populară. Prezența lui *D-l Goe…* în același manual aduce din nou în prim-plan perspectiva satirică asupra copilului și a mediului educațional.

În manualul de clasa a VII-a al editurii Art Klett se regăsesc fragmente din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, una dintre operele reprezentative pentru literatura română dedicată universului copilăriei. Textul construiește imaginea copilăriei prin rememorarea experiențelor de formare, prin raportarea la familie și comunitate și prin legătura cu spațiul rural. Tot în zona literaturii tradiționale se înscrie și basmul cult *Prâslea cel voinic și merele de aur*, prezent în manualul de clasa a VII-a al Editurii Didactice și Pedagogice. Povestea urmărește parcursul formativ al eroului, experiențele și probele inițiatice prin care acesta trece, în virtutea maturizării sale.

În manualele de clasa a VIII-a ale editurii Art Klett, reprezentarea copilăriei este completată de

texte poetice valorificate pentru dimensiunea lor elegiacă și pentru sugerarea unei temporalități în care inocența, puritatea și atașamentul față de universul familiar pot fi interpretate în cheia unei sensibilități juvenile. Poezia *O, rămâi* de Mihai Eminescu poate fi raportată la această perspectivă prin apropierea de natură și prin evocarea unei lumi asociate vârstelor timpurii. În aceeași direcție se înscrie și lirica lui Ion Pillat, prin texte precum *Aci sosi pe vremuri*, unde timpul pare suspendat, iar legătura cu tradiția, memoria familială și spațiul natal creează o atmosferă de profundă continuitate identitară.

În ansamblul lor, aceste texte configurează o imagine predominant idealizată a copilăriei: un spațiu al inocenței, al ludicului și al continuității afective, în care mediul familial, comunitatea și natura contribuie în mod semnificativ la dezvoltarea și formarea copilului. Chiar și atunci când apar elemente de tensiune sau conflict, acestea sunt integrate într-o viziune optimistă, armonizantă, care privilegiază imaginea copilăriei ca perioadă unitară, omogenă și predominant fericită. Deși această perspectivă își are legitimitatea și utilitatea pedagogică, contribuind la consolidarea sensibilității estetice, la interiorizarea valorilor morale și la integrarea în tradiția literară, ea rămâne totuși circumscrisă unui model paradigmatic relativ restrâns.

Totuși, alături de autorii clasici, manualele școlare includ și scriitori contemporani, chiar dacă prezența acestora este mai redusă, iar unele dintre textele selectate abordează și tema copilăriei. Printre aceștia se numără dramaturgul Matei Vișniec, prin fragmente din *Dorim să vă dăruim câte o fereastră*, în manualul editurii Art Klett pentru clasa a VII-a, Lavinia Braniște, cu textul *Definitiv*, în manualul Booklet pentru clasa a VI-a, precum și Mircea Cărtărescu, prezent prin textul *REM* în manualul editurii Art Klett pentru clasa a V-a. Tot în manualul Art Klett pentru clasa a V-a sunt incluse fragmente din *Prietenul meu* și *Inocenții* de Ioana Pârvulescu. Prin aceste selecții, literatura contemporană își găsește un loc în spațiul școlar, oferind elevilor posibilitatea de a descoperi perspective mai recente asupra copilăriei și asupra experiențelor specifice acestei vârste.

Prin urmare, se poate argumenta necesitatea unei reevaluări a canonului didactic și a unui topos reconfigurat al copilăriei, adaptat complexităților lumii contemporane. Introducerea unor opere care surprind pluralitatea, discontinuitățile și ambivalențele copilăriei moderne, fie prin diversitatea mediilor sociale, fie prin problematizarea experiențelor afective și identitare, ar putea oferi elevilor un cadru interpretativ mai apropiat de realitățile lor. O astfel de deschidere nu implică marginalizarea corpusului tradițional, ci mai curând completarea sa cu perspective literare complementare, capabile să aducă un plus de autenticitate, relevanță și dinamism în spațiul curricular actual. De altfel, programa școlară contemporană, structurată pe competențe și deschisă spre contextualizare, nu reprezintă o matrice imuabilă, în schimb, ea oferă cadrului didactic libertatea metodologică de a adecva selecția textelor-suport la nevoile, interesele și nivelul de maturitate al fiecărei clase. În virtutea acestei autonomii pedagogice, opera *Exuvii* de Simona Popescu, scriere reprezentativă pentru estetica postmodernă, poate fi integrată firesc la clasă ca un suport valoros pentru o abordare nuanțată și actualizată a temei copilăriei.

În cadrul literaturii postdecembriste, Simona Popescu se impune ca una dintre vocile definitorii ale generației ’90, orientată spre un discurs literar de factură postmodernă, marcat de deconstrucție identitară, autoreferențialitate și inovație narativă. Afirmația lui Carmen Mușat validează această direcție: „De aici accentul pus pe corporalitate, pe senzorialitate, pe trupul-subiect al gândirii” (Mușat 2002, 37). Astfel, într-un climat cultural eliberat de imperativele estetice și ideologice ale regimului comunist, scriitoarea valorifică libertatea expresivă prin asumarea unei poetici a autenticității și prin afirmarea unei sensibilități care privilegiază introspecția, corporalitatea și memoriile personale. Miza acestui discurs depășește simplul joc formal al convențiilor literare, întrucât volumul derivă dintr-o „perspectivă poetică asupra lumii, cultivând halucinogenia narativă, concepând proza ca pe o realitate trans-estetică, existențială” (Pop 2007, 291). Prin această încadrare conceptuală, textul încetează să mai fie o simplă construcție ficțională, devenind

un teritoriu de graniță în care actul scrierii se suprapune nemijlocit peste experiența trăită.

Opera sa, cu precădere romanul *Exuvii*, se înscrie în direcția unei proze autobiografice reconfigurate, în care subiectivitatea devine sursa principală a universului ficțional, iar experiența personală este transformată într-un mijloc de explorare a unui eu plurimorf, fracturat și reflexiv. Astfel, Simona Popescu ocupă un loc distinct în peisajul literar contemporan prin modul în care negociază limitele genului și transformă biograficul într-un instrument de explorare ontologică.

În *Exuvii*, copilăria încetează să mai fie reprezentată ca o etapă unitară, armonioasă sau autonomă. Dimpotrivă, ea este conceptualizată ca un proces complex de metamorfoză identitară, înscris în dinamica stratificată a devenirii subiective. Ne trimite spre copilărie, „recuperând de aici nu idei, nu identități revolute disparate, ci o senzorialitate mirifică, echivalentă cu integralitatea" (*ibidem*). Toate aceste semne de viață, trăite deja, sunt fragmente dintr-o existență consumată, incapabilă de a spune adevărul despre propriul eu. De fapt, naratorul-personaj își caută identitățile pierdute, răsfoind la nesfârșit paginile vieții, în speranța de a găsi o formă de plenitudine pierdută.

Metafora centrală a exuviilor, învelișurile succesive abandonate de organismele aflate în transformare, oferă cadrul teoretic al acestei viziuni, sugerând caracterul dinamic al identității și permanenta ei reconfigurare de-a lungul diferitelor etape ale existenței. În această perspectivă, copilăria constituie prima „piele" a identității, un strat originar, dar supus revizitării continue prin mecanismele memoriei și narativizării. Afirmația naratoarei, „colecționez exuvii" (Popescu 2016, 12), devine expresia paradigmatică a unui model identitar fluid, discontinuu, plurivoc, în care copilăria rămâne una dintre formele active ale eului și dobândește un rol constitutiv în succesiunea complexă a ipostazelor interioare.

Existența stă sub semnul schimbării biologice, nu sub semnul modificării emoțiilor. Corpul este același, învelișurile se schimbă. Sensul vieții pentru Simona Popescu este intercorporalitatea, alunecarea de la un corp la altul, de la o senzație la alta. În această direcție, afirmația naratorului-personaj este fermă : „Eu nu este un altul…eu sunt multiplu de eu" (*ibidem*, 15). Exuviile sunt ipostazele diferite ale aceluiași corp, mai întâi, curat ca un copil, apoi îndrăzneț ca un adolescent și, mai târziu, aproape paralizat de timp de bătrânețe. Privind constant în urmă, „cu luneta întoarsă exclusiv spre sine" (Sora 2008, 292), naratoarea transformă recuperarea acestor etape dintr-un simplu exercițiu pasiv de memorie într-un proces afectiv și integrator. Astfel, ea aduce la lumină „ființa încâlcită, narcisică și autosuficientă din mica copilărie, apoi din adolescență" (*ibidem*, 294), nu doar pentru a o depăna și a o iubi retrospectiv, ci, fundamental, pentru a-i conferi coerență și sens definitiv prin actul scrierii.

Copilăria nu mai este desăvârșită, este un întreg proces de transformare, o luptă de dominanță cu timpul, cu ipostazele diferite experimentate de-a lungul vieții. Din această perspectivă, *Exuvii* aduce în canonul literaturii despre copilărie o viziune complementară tradiției: fragmentarea, discontinuitatea, ambivalența capătă valoare de forme autentice ale experienței. Copilăria devine astfel o parte importantă a identității și a formării individului, depășind imaginea tradițională a unei vârste idealizate. Prin actul scrierii, experiența trecutului este readusă în prezent prin „inversarea scurgerii timpului" și prin construirea „unui timp reversibil, un prezent simultan, care devine și cel al cititorului" (*ibidem*, 266). Astfel, copilăria este recuperată prin memorie și prin cuvânt, devenind o experiență vie, accesibilă atât celui care o rememorează, cât și cititorului.

Estetica romanului *Exuvii* se întemeiază pe o serie de procedee caracteristice postmodernismului, între care fragmentarismul, dimensiunea confesivă și reconfigurarea permanentă a sinelui ocupă un loc central. Fragmentarismul se reflectă în organizarea discursului sub forma unei construcții mozaicale alcătuite din secvențe precum rememorări, reflecții metatextuale, imagini senzoriale sau fragmente diaristice: „Mi-e greu să vorbesc despre mine la timpul trecut" (*ibidem*, 11). Această structură evidențiază caracterul discontinuu al experienței și dificultatea de a reconstitui o imagine unitară a parcursului biografic. Dimensiunea confesivă conferă textului o puternică impresie de autenticitate,

întrucât instanța narativă se expune direct, explorând propriile vulnerabilități, incertitudini și limite. Identitatea apare într-o permanentă transformare, fără să se fixeze într-o imagine unică a sinelui. Această instabilitate este exprimată chiar prin modul în care naratoarea se privește pe sine: „Creaturi incompatibile, asta îmi trece prin cap când mă gândesc la mine [...] simone și anti-simone, invizibile și feroce, sugându-ți puterea, devorând" (*ibidem*, 10). Fragmentul surprinde existența unor ipostaze succesive ale eului, aflate într-o relație de tensiune, ceea ce face ca identitatea să apară ca un proces în continuă schimbare. În *Exuvii*, recuperarea senzațiilor și a amintirilor este strâns legată de actul scrierii. Rememorarea presupune revenirea asupra unor experiențe trecute și reconstruirea acestora prin intermediul cuvântului. Această relație dintre memorie, scriere și transformarea experienței este sugerată de imaginea scriitorilor care rescriu permanent povestea individuală: „Undeva în ceruri există o grămadă de scribi, de scriitori (un fel de dublu al nostru) care modifică această poveste a noastră în funcție de ce facem noi pe pământ" (*ibidem*, 233). Scrisul devine astfel un act de recuperare și, în același timp, de reinterpretare a trecutului, fiecare rememorare contribuind la o nouă configurare a eului. În acest sens, *Exuvii* depășește statutul unui simplu roman al memoriei, devenind un spațiu al transformării subiectivității, în care experiențele trecutului sunt reactivate prin scriere.

Actul scrierii devine din acest moment o modalitate de evidențiere a identității autorului, această perspectivă fiind susținută prin afirmația conform căreia, în literatura postmodernă, se produce „reîntoarcerea autorului în text, dar și în viața publică, nu ca autoritate, ci ca partener de dialog, ca prezență prietenoasă" (Popescu 2005, 8). Astfel, granița convențională dintre creator și universul ficțional se dizolvă complet, textul devenind o extensie existențială în care identitatea scriitorului se contopește indisolubil cu materia narativă. Această estompare a limitelor dintre biografie și literatură dă naștere unei opere autentice și viscerale, în care propriul corp, memoria și procesul devenirii sunt expuse și interogate în mod direct. Tocmai pe această fluiditate intimă între viață și scriitură se construiește și romanul Simonei Popescu. Exuviile, în sensul lor propriu, sunt pieile lepădate, carcasele subțiri, lăsate în urmă de fluturi atunci când ies din pupele lor, învelișurile năpârlite ale vietăților care, crescând, se transformă cu totul. În acest sens, autoarea își construiește biografia narativă nu printr-o succesiune strict cronologică, ci prin „simultaneitatea aglutinantă a vestigiilor biologic-imaginative din istoria unei persoane" (Pop 2007, 292), anulând astfel distanța dintre diferitele ipostaze ale eului.

Această contopire dintre trăire și discurs reorientează textul spre spațiul dovedit fertil al autoficțiunii. Nuanțând zona de graniță dintre autobiografic și ficțional, conceptul își dovedește relevanța în analiza romanului tocmai prin refuzul oricărei măști narative: deși rămâne o categorie teoretică permisivă și intens dezbătută, autoficțiunea se definește primordial prin opțiunea scriitorului de a se exprima nemijlocit, fără a recurge la personaje ficționale (Popescu 2007, 100). În această grilă de lectură, „termenul autoficțiune se suprapune peste cel de suprafictiune și amândouă pot fi considerate variante ale romanului personal*,* reflectă *filozofia-autorului-care-nu-se-poate-ocoli-pe-el-însuși*" (*ibidem*, 93). În acest sens, autoficțiunea poate fi înțeleasă ca o formă de interferență între ficțiune și autobiografie, situată la granița dintre experiența personală și transfigurarea literară a acesteia. Mai mult decât atât, autoficțiunea se construiește ca o formă de discurs în care identitatea autorului devine simultan sursă a narațiunii și obiect al ficționalizării. Aplicată romanului *Exuvii*, o asemenea perspectivă explică modul în care Simona Popescu își transformă propriul parcurs biografic într-un instrument de explorare ontologică: „Ar trebui să-nchei. Și nu știu cum. Și nici nu vreau" (Popescu 2016, 310). Autoarea își asumă textul ca pe o instanță de introspecție absolută, folosind scrisul ca mijloc de explorare a sinelui și oferind cititorilor un model narativ de o rară autenticitate, în care discursul despre sine devine o formă directă de cunoaștere.

În prezent, se remarcă o integrare încă timidă a operei Simonei Popescu în programele și manualele școlare. Un exemplu favorabil îl constituie manualul de *Limba și literatura română* pentru clasa a IX-a din Republica Moldova, care propune elevilor

studiul câtorva fragmente din romanul *Exuvii*. În spațiul didactic românesc, prezența textelor autoarei este mai degrabă sporadică. De pildă, manualul editurii Art Klett pentru clasa a VII-a include un fragment din textul *Cel mai mult și mai mult*, alături de adaptarea *După Simona Popescu, Pește-pasăre și alte povești cu aripi și lacrimi*. La clasa a VIII-a, este adusă în discuție poezia *Carte*, în timp ce pentru clasa a V-a este propus, în mod cu totul inedit, un fragment din capitolul *Regnum puerile* (*Exuvii*). Cu toate acestea, la nivelul liceului (clasa a IX-a), romanul de referință al autoarei ajunge adesea să figureze exclusiv pe listele de lecturi recomandate, aspect ce subliniază necesitatea unei valorificări didactice mai curajoase și profunde.

Pentru includerea Simonei Popescu în canonul școlar, alegerea fragmentelor de studiu rămâne un pas esențial. Prin urmare, în prezenta secțiune a lucrării, îmi propun să avansez o selecție de fragmente, argumentând relevanța lor didactică și modul în care acestea pot facilita un dialog fertil între universul „exuviilor" și cititorul-elev.

Un prim decupaj reprezentativ este extras din debutul romanului, unde naratoarea chestionează posibilitatea de reconciliere între diferitele ipostaze ale eului aflat în devenire. Această secvență pune în evidență multiplicitatea identitară și tensiunea dintre vârste, constituind un punct de plecare fertil pentru înțelegerea dinamicii sinelui:

> „Cum să se înțeleagă, mă întreb, fetița băiețoasă de la 4 ani cu momîia de la 6 sau cu fetița ambițioasă de la 9 ani, tocilara de la 11 cu leneșa de la 16, slăbănoaga de la 15 cu grăsana de la 17 [...] eleva cu profesoara, fecioara cu femeia, îndrăzneața cu timida, revoltata cu fricoasa, alintata cu severa aia ticăloasă, și tot așa" (Popescu 2016, 14).

Din perspectivă didactică, acest decupaj textual deține un potențial extraordinar de captare a interesului tinerilor cititori. Elevii, în special cei aflați la tranziția dintre gimnaziu și liceu, se regăsesc la rândul lor într-un proces vertiginos de schimbare, trăind acut contradicțiile propriilor metamorfoze fizice, psihologice și emoționale. Seria de antiteze propusă de autoare și limbajul accesibil, profund ancorat în realitatea tipologiilor juvenile („tocilara", „leneșa", „fetița băiețoasă"), deconstruiesc aura de rigiditate și inaccesibilitate a textului literar canonic, transformând lectura într-o oglindă a propriilor căutări identitare. Prin intermediul acestui fragment, conceptul teoretic de sine multiplu coboară din sfera abstractă și devine o realitate palpabilă. Elevii sunt astfel încurajați să vizualizeze identitatea nu ca pe o structură definitivă și omogenă, ci ca pe un ansamblu viu de ipostaze contradictorii, dar complementare, care coexistă și dialoghează permanent în interiorul aceluiași individ.

Odată stabilită această sciziune interioară, discursul narativ nu lasă ipostazele sinelui rătăcite în haos, ci oferă imediat o soluție integratoare. Astfel, un al doilea fragment esențial extras din *Prolog* aduce în prim-plan mecanismul prin care aceste vârste contradictorii reușesc să coexiste, ilustrat printr-o imagine deosebit de sugestivă:

> „[...] mă simt un fel de matrioșkă, un fel de mamă uriașă, o mamă-copil, care ține în creierul ei masculin, ca matrioșka în burtă, o grămadă de homunculi, de păpuși, de creaturi care nu mai există, care nu există încă, din ce în ce mai bătrâne și într-un fel din ce în ce mai copilăroase, poate până la baba măruntă, scofâlcită, care va fi și cea mai neajutorată, mai copil decât toate" (*ibidem*, 18).

Sub aspect didactic, această secvență posedă o valoare instrumentală semnificativă, întrucât transpune conceptul abstract al multiplicității eului într-o imagine vizuală extrem de accesibilă adolescenților: metafora păpușii rusești matrioșka. Prin intermediul ei, elevii sunt ghidați să înțeleagă că identitatea nu se construiește prin ștergerea sau abandonarea etapelor anterioare, ci prin înglobarea și coexistența lor simultană. Naratoarea se ipostaziază ca un receptacul protector („o mamă-copil") al tuturor vârstelor sale, unificând „creaturile care nu mai există", fragmentele trecutului, cu cele „care nu există încă", proiecțiile viitorului. Mai mult, citatul deconstruiește iluzia maturizării cronologice liniare, sugerând o circularitate existențială în care bătrânețea redevine la fel de neajutorată și vulnerabilă precum starea primordială.

Deja asimilată ideea coexistenței acestor multiple ipostaze interioare, un al treilea fragment esențial, decupat din capitolul *Văgăunile*, introduce o nouă dimensiune a procesului de autocunoaștere: dedublarea și capacitatea de autoobservare. Dacă în

Prolog naratoarea își îmbrățișa vârstele, în spațiul simbolic al văgăunilor, locuri ale retragerii și ale introspecției absolute, ea se detașează de propriul corp pentru a se privi din exterior:

> „În văgăuni am avut senzația aia ciudată: că mă privesc din afară așa cum te privești în vis pe tine și tu ești un fel de duh, un fel de aer lucid, diferit cu totul de cel care doarme în învelișul tău de carne. Mă priveam pe mine din alt plan, cu o altă privire care nu avea vârsta mea, ca un bătrân obosit privindu-și fără niciun gând nepotul, un copil" (*ibidem*, 133).

Fragmentul evidențiază, astfel, desprinderea eului de propriul corp și de vârsta sa concretă, prin apariția unei conștiințe capabile să se privească din exterior. Comparația cu „un bătrân obosit" care își privește nepotul sugerează o perspectivă eliberată de timpul biologic, din care toate vârstele pot fi observate simultan. Dedublarea devine, prin urmare, o formă de autocunoaștere: naratoarea nu se mai privește doar ca subiect al propriei experiențe, ci ca pe o ființă asupra căreia poate exercita o privire lucidă, detașată și aproape atemporală.

Această privire atemporală confirmă faptul că, în arhitectura discursivă a romanului *Exuvii*, liniaritatea temporală este deconstruită în favoarea unei simultaneități existențiale. Căutarea naratorului-personaj nu vizează o simplă recuperare nostalgică, ci deschiderea spre o nouă dimensiune a memoriei, așa cum mărturisește însăși vocea textului: „Nu timpul trecut, ci timpul pierdut îl cauți tu [...] Nu timpul pierdut, ci timpul paralel, neliniștitor ca un vis care e și nu e cu totul al tău" (*ibidem*, 8). Această dinamică a fragmentării și a recompoziției într-un spațiu al paralelismelor interioare este sintetizată riguros și de criticul Ion Pop, care notează că „secvențele biografice succesive se rostuiesc, vizionar și halucinant, numai la suprafață... Astfel, se construiește o identitate virtuală totală, din secvențe narative diverse" (Pop 2007, 292). În consecință, devenirea subiectivă nu mai este conceptualizată ca o succesiune liniară de etape cronologice, ci ca o structură în care vârstele coexistă și se completează reciproc. Prin actul scrierii, amintirile fragmentate sunt aduse împreună într-un tot unitar, iar identitatea devine o construcție literară complexă, eliberată de trecerea timpului.

În consecință, lucrarea de față demonstrează necesitatea deschiderii canonului didactic prin reevaluarea toposului copilăriei, depășind modelul tradițional, omogen și idilic în favoarea unei perspective dinamice și plurivoce. Prin analiza hermeneutică și aplicată a romanului *Exuvii*, cercetarea argumentează că scriitura Simonei Popescu reconfigurează radical reprezentarea vârstelor formatoare, transformând copilăria dintr-o etapă pasivă, încremenită în nostalgie, într-un proces viu de metamorfoză identitară și autocunoaștere.

Relevanța demersului în raport cu reconfigurarea canonului rezidă în valorificarea potențialului pedagogic al prozei postmoderne, capabilă să ofere elevilor o grilă de lectură ancorată în propriile căutări lăuntrice. Fără a exclude corpusul clasic, integrarea operei Simonei Popescu în spațiul curricular ancorează în actualitate practica didactică, dovedind faptul că un canon școlar autentic rămâne un organism flexibil, în care inovația estetică reactivează funcția formativă și reflexivă a literaturii.

Ancorat în dinamica memoriei senzoriale și a autoreflecției, romanul *Exuvii* reconfigurează toposul copilăriei, eliberându-l din tiparele idilice sau nostalgice ale criticii tradiționale. Refuzând încremenirea într-o temporalitate statică, copilăria devine un teritoriu viu al metamorfozei identitare, capabil să genereze o „miraculoasă resuscitare selfidică" (Sora 2008, 266). În acest fel, toposul copilăriei încetează să mai fie un simplu fapt al trecutului și se transformă într-o dimensiune permanentă a conștiinței. În definitiv, prin această raportare novatoare la vârstele timpurii, opera Simonei Popescu se constituie într-un spațiu simbolic ce activează virtutea regeneratoare a lecturii și a creației, reconfirmând potențialul formativ și salvator al literaturii.

BIBLIOGRAFIE:

Bloom, Harold. 2018. *Canonul occidental: cărțile și școala epocilor*. Ediție revizuită. Traducere din limba engleză de Delia Ungureanu. Prefață de Mircea Martin. București: Editura Art.

Coroian-Goldiș, Andreea, Borza, Emilia, Boștenaru, Elena, Onighi, Andrei, Rogozanu, Costi. 2023. *Limba și literatura română. Clasa a VI-a.* București: Editura Booklet.

Drăgănescu, Alexandra, Cîrstea, Mihaela, Sanda, Ileana. 2018. *Limba și literatura română. Clasa a VII-a*. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Kenderessy, Eva. 2022. *Copilăria și copilul în romanele românești de după 1989: o introducere.* În „Discursul intercultural. Dialoguri multidisciplinare", editor Marius Miheț. Bratislava: Universitatea Comenského.

Martin, Mircea. 2005. *Despre canon într-o epocă postcanonică (2000)*. În Oana Fotache, *Teoria literaturii: orientări în teoria și critica literară contemporană*, 304-322. București: Editura Universității din București.

Mușat, Carmen. 2002. *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*. Pitești: Editura Paralela 45.

Pavelescu, Marilena, Mihai, Cristina-Florina. 2022. *Limba și literatura română. Clasa a V-a*. București: Editura Litera.

Pop, Ion. 2007. *Dicționar analitic de opere literare românești A-M*, 291-292. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

Popa, Cătălina, Tofan, Onorica, Corcăcel, Elena, Isaia, Viorica. 2017. *Limba și literatura română. Clasa a V-a*. București: Editura Intuitext.

Popescu, Simona. 2015. *Autorul, un personaj*. Pitești: Paralela 45.

Popescu, Simona. 2016. *Exuvii.* Ediția a VI-a. Iași: Editura Polirom.

Sâmihăian, Florentina, Dobra, Sofia, Halaszi, Monica, Davidoiu-Roman, Anca. 2022. *Limba și literatura română. Clasa a V-a*. București: Editura Art Klett.

Sâmihăian, Florentina, Dobra, Sofia, Halaszi, Monica, Davidoiu-Roman, Anca, Corcheș, Horia. 2023. *Limba și literatura română. Clasa a VI-a*. București: Editura Art Klett.

Sâmihăian, Florentina, Dobra, Sofia, Halaszi, Monica, Davidoiu-Roman, Anca, Corcheș, Horia. 2024. *Limba și literatura română. Clasa a VII-a*. București: Editura Art Klett.

Sâmihăian, Florentina, Dobra, Sofia, Halaszi, Monica, Davidoiu-Roman, Anca, Corcheș, Horia. 2025. *Limba și literatura română. Clasa a VIII-a*. București: Editura Art Klett.

Sora, Simona. 2008. *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postedecembristă,* 261-266. București: Editura Cartea Românească.

literacum

Poezia lui Radu Vancu: o perspectivă nonantropocentrică asupra morții*

Andra-Emilia CĂTANĂ

Dacă am întreprinde o incursiune în ceea ce înseamnă sau a însemnat antropocentrismul de-a lungul timpului, am observa un caracter iterativ al superiorității umane. Întotdeauna omul este pus într-o ipostază favorabilă, centrală, atunci când sunt discutate aspecte ale vieții, astfel că el poate privi deasupra tuturor și îl poate stăpâni pe *celălalt*.

Prin fundamentul său religios, modelul stăpânitor-stăpânit va persista chiar și în epocile marcate de laicizare. Impus prin porunca transmisă primului om în contextul creării sale: „Și Dumnezeu i-a binecuvântat, zicând: «Creșteți și înmulțiți-vă și umpleți pământul și supuneți-l; și stăpâniți peste peștii mării, peste păsările cerului, peste toate dobitoacele și peste tot pământul, peste toate vietățile ce se târăsc pe pământ!»" (Geneza 1:28), modelul a reprezentat punctul de plecare în proiectarea universului de către om. *Celălalt* este un termen cheie care la Jacques Derrida se identifică cu animalul. În sens metaforic, orice există în afara propriei individualități și este, prin urmare, străin, poate fi denumit „L'autre" (Derrida 2006, 8) sau „the other" (idem 2008, 3) expresie care, de altfel, denotă distanțare. Poziția de superioritate a omului este subliniată și de către Rob Boddice, atunci când asociază antropocentrismul cu șovinismul (Boddice 2011, 1) în *Anthropocentrism Humans, Animals, Environments*. Același autor privește antropocentrismul ca pe o prismă prin care se conturează moralitatea, politica, credințele umane. Graham Huggan și Helen Tiffin merg mai departe, dezvoltând ideea că antropocentrismul nu poate fi separat de eurocentrism și definind exploatarea și stăpânirea celuilalt drept o formă de rasism (Huggan, Tiffin 2010, 5). Crezându-ne centru, atât centrul universului cât și centrul mapamondului, ne-am trasat o direcție clară, bine delimitată, de la care nu ne putem abate fără să simțim disconfort și incertitudine. Asociem acest centru cu propria identitate și o folosim drept bilet către împlinire.

Pentru Pico della Mirandola, umanistul italian ce și-a expus ideile în *Oratio de dignitate hominis* (trad. rom. *Raționamente sau 900 de teze. Despre demnitatea omului*, 1991), identitatea aceasta nu are, în mod paradoxal, aceeași rigiditate, chiar dacă dihotomiile om-animal, rațiune-iraționalitate nu se transcend încă. Pentru el a fi om înseamnă a deține capacitatea de a alege propria poziție în ierarhia universului, nu de a deține una prestabilită, dobândită la naștere: fie alături de animale (bestii), fie alături de divinitate: „O, supremă dărnicie a Dumnezeului tată, supremă și demnă de admirat fericire a omului căruia i-a fost dat să aibă ce dorește, să fie ceea ce el vrea!" (Pico della Mirandola 1991, 123). Acesta precizează poziția preferențială conferită omenirii în detrimentul altor specii, dar care nu respinge complet o asemănare clară între regnul uman și cel animal:

> „Dar cu ce scop toate acestea ? Desigur, ca să înțelegem că după ce ne-am născut cu această condiție, pentru a fi ceea ce dorim să fim, trebuie să ne îngrijim mai ales de aceasta; astfel încît să nu devină stabilă în noi ideea că, fiind favorizați, nu am știut că sîntem făcuți asemănători fiarelor și animalelor fără judecată" (*ibidem*, 124).

Totuși viziunea lui Pico della Mirandola este încă angrenată în asocierea animalului cu decăderea. Legenda frumoasei Calypso, ce nu privește dincolo de propriile dorințe și fantezii, este inclusă în discursul său pentru a arăta faptul că identificarea cu *celălalt* înseamnă să fii „robit simțurilor prin momeală" (*ibidem*) și să refuzi un destin prestabilit de divinitate. La polul opus, Elizabeth Grosz spune că „Întreaga artă începe cu animalul, pentru că animalul, nu mașinăriile, ideile sau subiecții, este cel care sculptează teritorii și corpuri laolaltă: ideile, mașinăriile, subiecții sunt ei înșiși produsul artistic al acestei îmbinări de trupuri și medii"[1] (Grosz 2008, 35). Astfel, ea privește animalul drept ceva înălțător și drept model primordial care a inspirat crearea artei.

Știm că studiile despre animale, centrate pe *celălalt* ca actant al societății, se opun credințelor asemănătoare celei lui Pico della Mirandola, iar analiza de față va argumenta, la rândul său, poziția mediatoare față de ambele argumente, continuând ideea umanistului italian de libertate și raționalitate umană, însă ajungând la un consens cu noile direcții de cercetare asupra animalelor, în ideea explorării semnificațiilor animalelor din poeziile analizate în studiul de față – cuprinse, în special, în volumul *Frânghia înflorită*, dar și în *Monstrul fericit* și *Kaddish*.

Pentru a demonstra că poezia lui Vancu integrează, pe lângă afect, și materialitatea, descriind procese biologice comune omului și animalului, merită să deschidem subiectul *anthropo-interpretivism*-ului și pe cel al subiectivității interpretării graniței om-animal. Deoarece omul este cel care privește lumea, este imposibil să nu existe antropomorfism în literatură. Asta nu înseamnă că animalul este neglijat, sau că omul este superior: „Așadar, este opinia mea că, deși elementul uman nu poate fi evitat în nicio interpretare umană a celorlalți..., acest fapt nu duce la sau nu pornește neapărat de la ipoteza că omul este superior”[2] (Taylor 2011, 265). Este doar o formă inevitabilă de receptare a mediului înconjurător. De aceea, el dorește ca atenția să fie îndreptată către proces, către metamorfoză: „În loc să privim lumea și locuitorii ei drept structuri statice, se pune accent pe necesitatea de a observa procesele, imanența lucrurilor”[3] (*ibidem*).

Vanessa Lemm a realizat un studiu pe tema interpretării antropocentrismului pe filieră filozofică, dezmințind preconcepția că Friederich Nietzsche a propus, prin ideea de *homo natura*, adoptarea unei viziuni naturaliste asupra omului. Autoarea interpretează sintagma drept o pledoarie pentru libertatea omului de a apela la metamorfoză ca la o poartă spre cunoaștere, spre dezvoltarea propriei personalități și creativități, întrucât natura și animalul, reprezentanți ai haosului, se identifică, prin excelență, cu haosul creației (Lemm 2018, 198, 199). În consecință, excluderea omului nu este soluția pentru a-i anula superioritatea, atât de adânc împământenită în mentalitatea noastră.

Superioritatea trebuie regândită tocmai pentru că duce la egoism, egocentrism și amnezie. O amnezie referitoare la scurgerea fără oprire a timpului, amnezie oarecum impusă în mod voit de om, datorită efectului narcotic ce funcționează ca un plasture pus – *în van*– peste rana cât se poate de deschisă a efemerității: „Nu ar fi mai bine să îi oferim morții locul care i se cuvine, atât în realitate cât și în gândurile noastre și să scoatem la iveală atitudinea noastră inconștientă față de moarte, pe care am reprimat-o până acum cu atâta atenție?”[4] (Freud 2005, 193). Prin eliminarea posibilității de a ne asemăna cu *celălalt*, considerat inferior, eliminăm totodată și conștiința existenței morții ca element comun speciilor. Uitând de moarte, inevitabil, uitarea – sau indiferența – se extinde și față de *celălalt*. Matthew R. Calarco definește antropocentrismul drept o orientare narcisistă spre excepționalismul uman. Tot el menționează concepția lui Sigmund Freud despre narcisismul derivat din modul în care antropocentrismul pune în perspectivă ființa umană (Calarco 2021, 18). „Antropocentrismul este un fel de narcisism al speciei, o dragoste obsedantă de sine”[5] precizează și Tom Tyler (Tyler, Rossini 2009, 23).

Lucrarea de față dorește a demola excepționalismul uman prin transpunerea teoriei *Animal Studies* în poezie. Nu va contesta marea deosebire între om și animal – „Animalele au o poziție unică față de oameni prin faptul că, în același timp, se aseamănă cu noi dar nu se identifică cu *noi*”[6] (Franklin 1999, 15), așa cum propun unele direcții ale *Animal Studies*, conform lui Willard Gaylin („Activiștii pentru drepturile animalelor se axează constant pe similitudinile dintre om și subuman într-o încercare demnă de a diminua abuzurile noastre asupra subumanului. Dar, făcând asta, subminează cu adevărat natura specială a ființei umane.”[7]– Gaylin 1990, 11), ci intenționează o accentuare a tragicului din spatele trăirilor omenești simțite în fața morții prin analiza simbolurilor zoomorfe întâlnite în poezia lui Radu Vancu. Prin aceste simboluri, poetul face o retrospecție, încercând să ofere scop suferinței, precum mărturisește el însuși într-un interviu*:* „Poezia ridică durerea la rang de artă. Suferința distilată în frumusețe pură” (Vancu 2025):

> „Vergiliu uitase deja de sensul ăsta al suferinței umane și de faptul că e ceva în ea care te atrage, care e hipnotic, care se cere revizitat, cum revizitezi morminte și găsești un sens în asta, cum revizitezi

> locuri ale suferinței tale și găsești un sens în asta. Așa ne revizităm noi sau vrem să nu plecăm din lumea asta plină de suferință…" (Vacariu, Păduraru 2025).

În acest sens, tocmai aceste figuri animale sunt catalizatorii tragediei umanității ca specie. Dacă „entitățile își capătă forma și își dobândesc atributele ca rezultat al relațiilor lor cu alte entități."[8] (Taylor 2011, 272), atunci omul din poezia lui Radu Vancu poate să-și pătrundă propria interioritate printr-o relație cu animalul, dar în plan figural și metaforic, fiind vorba de literatură. De obicei, abordările *Animal Studies* impun un sistem binar ce contribuie la o perspectivă obiectivă, imobilă, asupra frontierei între om și animal, între antropocentrism și nonantropocentrism. O urmare a acestei poziții o reprezintă blocajul și eliminarea posibilităților de contestare a conceptelor, concepte care necesită prin însăși denumirea lor o deschidere spre multiple direcții de interpretare:

> „După cum subliniază Castree, acceptarea unei abordări binariste în analiza vieții sociale implică alegerea de a da prioritate unui anumit punct de vedere ontologic/epistemologic: în acest caz, cel al omului sau al animalului."[9] (*ibidem*)

scrie Nik Taylor, afirmându-și înclinația către caracterul fluid al conceptelor, în care relația om-animal primează în fața participanților la relație. În cartea *The Open. Man and Animal* se evidențiază importanța unei relații între om și animal, portretizată în artă și în formele acesteia: „Relația dintre om și animal, dintre lume și mediu, pare să evoce acea luptă intimă (*Streit*) dintre lume și pământ care, potrivit lui Heidegger, se află în centrul operei de artă."[10] (Agamben 2004, 71). *Relația*, așadar, va deveni și obiectul analizei de față, pentru a vedea cum anume funcționează raportul dintre metafora animalului și contribuția sa în orientarea interpretării textului.

Citindu-l pe Vancu, observăm, din nou, în primul rând, centrare pe om, pe experiențele fie banale, fie marcante, trăite de acesta, însă studiul de față se va ocupa de o fațetă mai puțin evidentă a poemelor sale: cea a reprezentării animalelor. Despre moarte și despre imaginarul ei Vancu a scris mult, în special în volumul *Frânghia înflorită*, impregnat de imaginea figurii paterne, volum în care toate poemele încep cu versurile „Ce-ți spune unul dintre morții tăi/ cei mai dragi, cel mai iubit dintre morți,/ când te lasă inima să-l visezi:". Încă de la început se poate observa o predilecție pentru oniric, care e aici un semnificant al comunicării interzise. Lumea celor rămași și lumea celor exilați se suprapun într-un dialog ce combină afectul cu corporalitatea. Am ales să dezvolt ideea afectului în detrimentul sentimentului pur întrucât, așa cum menționează Stephen Ahern, „intuiția fundamentală a teoriei afectelor" este „aceea că nicio ființă întrupată nu este independentă, ci este afectată de alte corpuri pe care și ea le afectează, la rândul ei, în mod profund"[11] (Ahern 2019, 4). Dacă există ceva aparte în poemele din acest volum analizate mai jos, acel ceva este modul în care corpurile se afectează în mod reciproc prin stări, procese biologice, chiar devalorizare. Rangurile în ierarhiile prestabilite se vor inversa, fie că vorbim de relații între om și animal, fie între două animale aparținând unor specii diferite. Deși asocierea dintre teritoriul funest și lumea animală se întâlnește rar în opera poetului, ea apare în mod intenționat. De altfel, cele mai cutremurătoare imagini se realizează în momentul în care sunt puse laolaltă stări de doliu și disperare cu imagini organice, descrise în cel mai mic amănunt, care provoacă întrucâtva sentimente de repulsie, ceva asemănător unui prim contact cu estetica urâtului la Arghezi, însă mult mai pronunțat. Dacă în cel mai recent volum al său, *Kaddish*, moartea este un strigăt profund uman al victimelor, volumul *Frânghia înflorită* dezvăluie o fațetă neobișnuită a morții, ce merge, în unele poezii, până la identificare cu animalul, pentru a putea fi transmisă cititorului. Accentul cade pe cel rămas, pe cel ce supraviețuiește morții, care încearcă să găsească o punte de comunicare cu cel plecat dintre noi. Tragicul se amplifică atunci când vedem că este vorba de o comunicare între tată și fiu.

Volumul începe, înainte de toate, cu stabilirea planului oniric. Astfel, în fața cititorului, se deschide o lume în care comunicarea dintre vii și morți este permisă. De aici și multitudinea de perspective. Se realizează deci un dosar de existențe al cărui deținător este Moartea. Am putea spune că visul devine modalitate de trezire a conștiinței, în care trauma și neliniștea încearcă să fie înțelese: „Ideile viselor sunt de natură halucinatorie; ele trezesc

conștiința și se leagă de credințe."[12] (Freud 2024, 364). Urmează o confirmare a existenței supranaturalului: „tot ce ți s-a spus în cei șapte ani/ de acasă e adevărat:/ oamenii există și sunt buni./ Sufletele există bine mersi,/ culcușite în straturile cărnii", confirmare ce liniștește temerile fiului referitoare la moarte. Antitetic, poemul continuă cu o profanare: rugăciunea „înger/ îngerelul meu" rămâne neîncheiată, iar figura angelică este ironizată prin schimbarea numelui său, totul drept răspuns la indiferența divină în raport cu pierderea propriului tată. Zborul îngerului continuă, ludic, nesăbuit – „hopa suuus", inocent. Destinația lui este surprinzătoare și este scuzată de vocea tatălui prin versurile „Atâta doar/ că mai mereu, ca din nebăgare de seamă,/ îngerelul aterizează într-o legiune de porci". O imagine vizuală care ar trebui să tulbure este dezvelită de caracterul ei grav găsit, la origine, în Biblie, când evanghelistul Marcu relatează rugămințile duhurilor necurate de a fi trimise în porci pentru a scăpa de infern (Marcu 5:1-15). Începe, deci, necrofagia: „Iar porcii se apropie cumva tandru/ de tine, își aliniază râtul/ pe laturile trocuței de coaste/ și, fericiți de lături proaspete,/ clefăie sângele, hăpăie inima.", sorb cu putere viața. Înfruptarea este urmată de un proces sinistru al antropomorfismului dublu. Dacă la început antropomorfismul desemna atribuirea unor caracteristici umane zeilor sau divinității (în poezie, figura sacră este îngerul), acum acest termen accentuează, în prim-plan, atribuirea trăsăturilor angelice animalelor. Îngerul cu chip de om devine porcul cu chip de înger. Creatura nou formată, „porcarul", cheamă, ca printr-o vrajă, alți porci-îngerei, descriși visceral: „Abia atunci, culcat pe spate,/ vezi panoramați pe cer, buluciți ca porcii,/ turme de îngerei cu boticurile roșii-roșii,/ numai incisivi, canini și molari, râzând la tine". Eliminarea oricăror altor elemente descriptive și enumerarea, în schimb, a componentelor anatomice utilizate pentru a consuma, realizează fuziunea dintre figura menită să conducă omul spre lumea de dincolo și animalul lipsit de rațiune ce râvnește la pradă. Se realizează, astfel, metafora unei morți nemiloase, batjocoritoare, care traduce decesul în festin. Trupul omului își pierde demnitatea, prin asocierea sa cu resturile. Aruncarea resturilor la porci denotă, așadar, respingerea, exilul mortului din lumea celor vii. Această hibridizare a animalului cu angelicul estompează liniile dintre uman și tot ce înseamnă non-umanul (Taylor 2011, 268). Poemul se încheie ironic, sfidător în fața morții, prin însăși normalizarea ei și reintegrarea acestei etape nedeslușite în firesc: „Cum ziceam, să nu te sperii: așa începe/ răspunsul, și toți îl meritățm. E teribil de simplu, îngerelul râzând de după slănini/ o să-ți explice cu vremea totul." Tatăl își pregătește fiul pentru a face, la rândul său, primii pași în lumea morților, unde îngerii se joacă de-a canibalii iar râsetul oscilează între puritate și macabru. „Într-un fel, poezia lui Vancu funcționează ca vechile plăci pentru pick-up, pe o altă viteză, a cărei frecvență s-a pierdut și a cărei nerespectare poate conduce la efecte grotești.", spune Angelo Mitchievici, comentând opera poetului în „Observator cultural" (Mitchievici 2009).



Între poeziile acestui volum, Vancu inserează aforisme în care uneori există reprezentări animale sub forma unor comparații sau metafore: „Cei mai frumoși n-au văzut frumusețea. Cei mai nefericiți nu

știu ce-i nefericirea. Inima bate cu fanatismul cu care vrăbiuța continuă să zboare minute bune după ce aripile i s-au aprins din senin". Ilustrarea perfectă a atașamentului obsesiv, exagerat, fără finalitate, al omului contemporan pentru viață se face prin intermediul unei păsări insignifiante, banale, lipsită de culoare sau de abilități excepționale, dar care continuă să se încreadă în propriile aripi, chiar și atunci când ele sunt incinerate de către forțe exterioare. Vrabia e indiferentă sau, dacă a observat pericolul, alege să îl ignore. Decodificăm aici, desigur, atitudinea față de efemeritate și, până la urmă, față de moarte.

„Va veni o vreme când mă va înduioșa/ capriciul de a fi fost viu", este prima frază venită de pe buzele tatălui atunci când i se destăinuie fiului într-un alt poem, intitulat, inițial, *Burtă de cal* și publicat în 2011 în revista „Echinox". Se poate observa încă de la început o tonalitate jucăușă, mai subtilă însă decât în prima poezie. Problema corporalității este mai acută aici, deoarece intervine alienarea față de propriul trup. Tatăl nu afirmă că se identifică cu cadavrul doar în momentul conversației, ci spune sumbru „am trăit totul închis într-un cadavru". Așadar, starea letargică a venit cu mult înainte de clipa sinuciderii. Să accepte o moarte construită de propria mână i se pare acum, din perspectiva non-umană (căci este mort), o naivitate. Pentru tată, întâlnirea cu moartea a fost precum o întâlnire a unei insecte necrofage cu „victima" ei, de dimensiuni uriașe prin comparație: „Ca o muscă de hoit intrând tot mai adânc în intestinele cangrenate./ Săpând metodic/ în carnea râncedă". Aici apare din nou detaliul biologic, întocmai precum dinții ce sfâșie în poemul anterior. Interioritatea reprezintă în acest caz materialitatea, corporalitatea, nu sufletul, așa cum obișnuim să facem asocierea. Săpăturile se fac cu răbdare și tact, nu haotic – deși moartea e haotică – în același fel în care se fac săpături atente pentru a dezgoli vestigii. Este un semn că animalul mort e simbolul procesului de sinucidere, realizat cu băgare de seamă față de cele mai mici amănunte. Dar de ce *calul* și de ce *burta*? Raportarea la sensurile substantivului *burtă* ne poate ghida înspre pântec, iar apoi înspre pântecul matern ca spațiu protector primordial. Și totuși, aici valența protectoare dispare, în parte pentru că –momentan – este vorba de un animal mascul, în parte pentru că acest *cal* devine simbolul degradării. Despre simbolistica cabalinelor s-a scris pentru a le pune în lumină puterea, forța, măreția. Radu Vancu accentuează aici opusul acestei simbolistici tradiționale, fiindcă animalul este un simplu leș, lăsat – în timp ce se descompune – să fie catacombă pentru explorările unei muște. Reîntoarcerea la afect se realizează prin intermediul lacrimilor: musca plânge, este antropomorfizată: „Simțindu-și ochii fațetați/ scăldați în lacrimi de o puritate toxică/ de fiecare dată când o larvă eclozează/ și-ncepe să-și croiască drum prin masa organică". Musca își jelește propria moarte, în care licăresc *sterlici de miere*; plânsetul ei e purificator, nevinovat și limpede, însă durerea se amplifică privind la venirea altora pe lume, căci ea știe că vor avea aceeași soartă tragică: să își atingă fizic moartea, să o examineze îndeaproape, să se lase înghițiți de ea. Poate din aceeași durere pornește și sentimentul de duioșie de la început, precum și perceperea actului de a trăi drept un capriciu. Prin imaginea muștei, moartea vine ca o prevestire și pentru fiu: „Va veni moartea și va avea ochii unei muște –". *Cum* sunt ochii unei muște? Privind musca drept referent al lumii biologice, observăm detalii aparte în legătură cu „ochii fațetați": au un sistem vizual denumit în studiile de specialitate *neural superposition*: „*Neural superposition* se referă la faptul că mai multe (șapte, conform Ref. [2]) imagini identice provenite fațete multiple sunt suprapuse într-o singură imagine comună prin conexiunile neuronale ale fotoreceptorilor."[13] (Rosen, Abookasis 2003, 1). Studiul lui Joseph Rosen și David Abookasis propune faptul că, „utilizând principiul ochiului de muscă, adică suprapunerea mai multor imagini provenite din numeroase canale de imagistică, permite vizualizarea obiectelor generale ascunse în spatele straturilor de dispersie"[14] (*ibidem*, 2). Comparând perspectiva acestor ochi cu perspectiva morții personificate, deducem că moartea are abilitatea de a manipula realitatea perceptibilă, privind deasupra omenirii, dar și dincolo de ea, chiar dacă, la început, *privirea* aceasta pare nesemnificativă. Raportându-ne însă la valoarea stilistică a insectei, revenim la plânset, dublat de plânsetul tatălui – „scăldați în lacrimi vor fi și ochii mei", nu doar datorită sugrumării propriei vieți, ci și

datorită tragediei existenței umane în general: „amintindu-și nostalgici sfoara de rafie/și intestinele și larva". Larva aici corespunde nașterii, la fel și sentimentul de nostalgie – care, etimologic, înseamnă *întoarcere dureroasă acasă*. Odată ajuns la finalul călătoriei, tatăl își aduce aminte de începutul ei, realizând că ambele sunt simple momente din viața oricărei specii, că a muri este firesc, în ciuda eforturilor umane de a amâna consumarea acestui tragism: „Până și aerul care-mi ieșea/ din plămânii tabagici și-ncercai să mi-l sufli/ înapoi în piept mi-l voi aminti amărui". Amintirea devine traumă prin gustul său amar, dar și prin caracterul său iterativ. „Și voi plânge atunci încetișor,/ cum te aud pe tine plângând uneori/ noaptea târziu", își continuă mortul mărturisirea, dezvăluind, încă o dată, existența unei comunicări între dimensiuni favorizată de mediul nocturn, atunci „când zumzetul încetează", atunci când ipostaza sa insectiformă se destramă pentru a face loc împăcării cu moartea: „Iar mortul va surâde înlăcrimat,/ învelit în viziunea lui/ ca-ntr-o burtă de iapă" .Semn al împăcării cu tragicul este chiar preschimbarea calului în iapă, simbol feminin, matern care, într-un final, oferă *burții* semnificația locului protector; are loc o reîntoarcere în pântec, în starea de mutenie: „Ideile — care, asemenea stelelor, «strălucesc doar în noaptea naturii» — adună viața creaturală nu pentru a o dezvălui, nici pentru a o deschide limbajului uman, ci mai degrabă pentru a-i restaura închiderea și tăcerea."[15] (Agamben 2004, 81).

În următoarea poezie, insecta aleasă reprezintă, de această dată, frumusețea, iar confruntarea cu moartea este portretizată sub forma unei speranțe înșelătoare. Mortul spune: „Iar când visele vin cu adevărat,/ năvălesc peste noi fluturi în valuri foșnitoare/ și unde era inimă, e grădină de trandafiri". Inițial, organicul se concentrează asupra renașterii: descompunerea are loc, însă deasupra țărânei cresc acum trandafiri ce cheamă înspre ei fluturii. Dimensiunea mai blândă a morții este condiționată de amintirea celui viu îndreptată către cel mort: „când visele", adică dialogurile dintre tată și fiu, „vin cu adevărat". Dar apoi are loc trezirea din vis: „Pleoapele ți se zbat precum aripile fluturelui/ și auzi vocea șoptind clar:/ taci inimă, și rabdă. Zvâcnești și te ridici gâfâind". Imaginea fantastică a grădinii este spulberată odată cu reintrarea în realitate: „Însă unde era inimă e o iarbă deasă;/ sângele țese prin carne un giulgiu rece;/ creierul zace peste corp ca o lespede". Greutatea aerului revine, apăsătoare sunt și gândurile, tragedia nu dispare. Deși sângele curge încă prin vene și fiul este încă în viață, scurgerea sângelui, la fel ca scurgerea timpului, pregătește un înveliș pentru cadavrul viitor. Aceeași idee apare într-un poem ulterior: „ele sunt bebelușii noștri, născuți gata copți/ de suferință". Și totuși... parfumul trandafirilor, speranța, revine atunci când vocea poetică privește, la rândul său, spre fiul Sebastian: „Când Sebastian vorbește într-un târziu prin somn,/prin cameră se răspândește în valuri foșnitoare/ o mireasmă puternică de trandafiri". Poate pentru că noi, oamenii, „îi veghem" (pe fiii noștri) „să crească mari și să ajungă copii", nu adulți, nu susceptibili de *moarte*.

Tragismul unui mort este imaginat în același poem despre vegherea copiilor și este marcat de singurătate: „Noi, morții voștri dragi,/ nu vorbim mai nimic unii cu alții,/ ci ne uităm întruna la inimile voastre", „Și nu-i bine, dragul meu,/ stau aici, singur printre morții mei/ ca pelicanul în pustie", un pelican exilat din propria casă, marea, într-un tărâm ostil, necunoscut, secetos, semnificant al morții. Din *deșert*, mortul aude din nou plânsul îndoliatului: „și-ți aud noapte de noapte/ inima hohotind între creier și sex/ ca o bufniță între dărâmături.". Tragicul morții este amplificat și de sentimentul de frică, căci tatăl rostește: „la câtă spaimă am în mine,/ nici nu mai trebuia să mor".

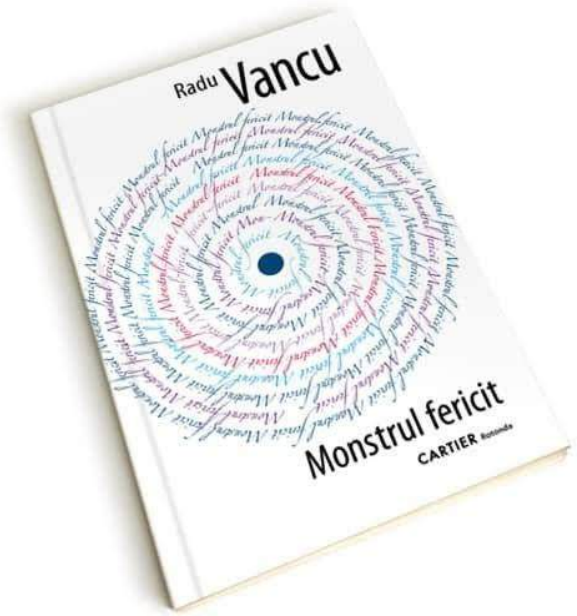
Îndreptându-ne către aspectul *religios* din poeziile lui Radu Vancu, relația dintre mort și divinitate este ironizată într-un poem din același volum, evidențiindu-se ideea repudierii omului de către creatorul său. Moartea are și ea, în această poezie, o dimensiune ritualică, fiind privită drept un sacrificiu: „mi-e așa de drag să te privesc," îi spune tatăl fiului său, „te uiți la mine cu ochii plini de speranță/ ai unui animal crescut pentru sacrificiu". Se atinge aici ideea unei false speranțe trăită de un animal care se crede iubit atunci când este hrănit, îngrijit, adăpat, dar care, în clipa sacrificării sale, realizează că totul a fost un pretext și o înșelăciune. La fel este privit și omul în text: creat și iubit numai pentru ca mai apoi să îi fie curmată viața. Divinitatea

„își face vizita printre sicrie,/ cum își face doctorul vizita prin saloane”, însă este nepăsător, căci „răsuflarea Lui trece prin creierele putrede/ ca spirtul prin pâine, învelește într-o carne de aer ciolanele/ și mortu-i o cârtiță fluturând năucă din aripi”, fără direcție, lipsită de ajutor, căci a trecut din lumea celor vii în lumea celor morți, univers necunoscut, în care aripile nu îți sunt de folos pentru a te face să te simți acasă.

> „Aproape insuportabilă, pe alocuri, din cauza (datorită?) încărcăturii emoționale, *Amintiri pentru tatăl meu* este deopotrivă un act de profundă indiscreție (prin dezvăluirea unor date atât de biografice) și generozitate (prin disponibilitatea de a împărtăși cu cititorul). Ca orice carte de poezie adevărată” (Chivu 2011)

este concluzia lui Marius Chivu asupra volumului *Amintiri pentru tatăl meu*, dar care, consider, poate fi extrapolată și la volumul *Frânghia înflorită*.

Volumul *Monstrul fericit*, publicat un an mai târziu- deși prima ediție apăruse în 2009- este prezentat cititorului pe coperta a patra de Angelo Mitchievici printr-o zugrăvire a poetului: „ceva în această poezie îți deschide porțile unei bolgii; că poetul, asemeni unui șaman, a pătruns pe poarta Infernului, fără a mai găsi calea de întoarcere” (Mitchievici 2009). Spre deosebire de Dante, Radu Vancu nu ajunge să exploreze și Paradisul în poeziile analizate – o va face ulterior, în proză. În *Lumea nouă (amintiri pentru tatăl meu)*, moartea are chip de creator. „Lumea ta” se sfârșește pentru a face loc creării unei lumi noi, care se naște odată ce îngroparea ia sfârșit. Înmormântarea este privită în chip ciudat, sicriul se metamorfozează: „Lumea ta se sfârșea cu marele animal de lemn,/ cu piele aspră și rece, în burta căruia erai închis”. Apare încă o dată motivul pântecului lipsit de ocrotire; animalul e imobil, lipsit de viață, simbol al claustrării. Groparii „au așezat cu grijă în pământ/ animalul bej cu puiul în marsupiu/ și au tras pământul deasupra ca o cortină”. Avem aici imaginea înduioșătoare a unui tată văzut de propriul fiu drept „pui”, copil, ființă dependentă de *animalul bej* care, din părinte, a devenit un animal psihopomp. *Cortina* funcționează într-un dublu sens: *acoperă* mormântul tatălui și *descoperă* amintirea, lumea nouă: „Și aerul s-a tras atunci ca o cortină/ și am văzut lumea nouă: te



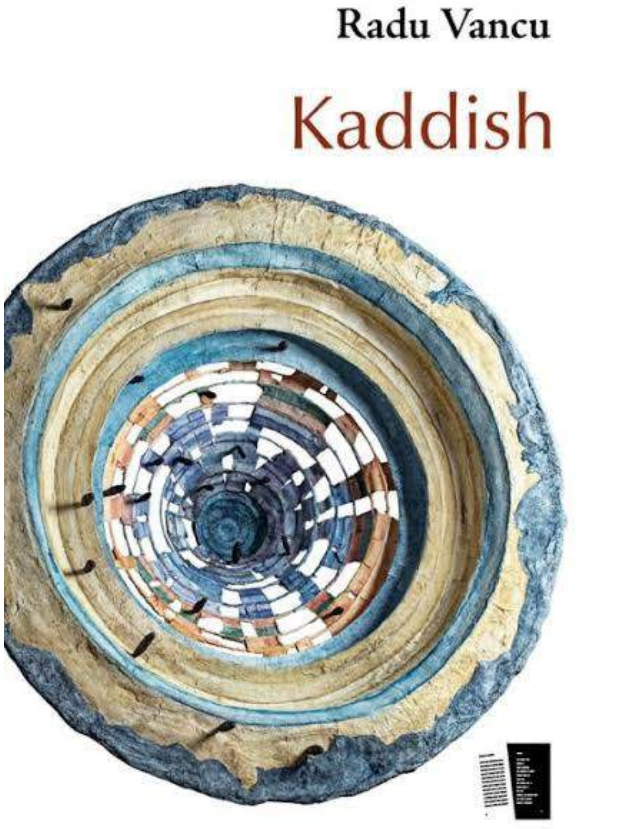
odihneai în a șaptea ta zi”, precum Creatorul, „cu jumătatea de rachiu alb în față, fericit ca un rege,/ așteptându-mă cu paharul pregătit.” Amintirea este evocată în cheie pozitivă, declanșatoare de fericire deplină: „Oasele mi s-au topit de fericire și groază și am rămas/ pe veci îndatorat/ animalului care te dusese să te nască acolo”. Să îl *nască*, nu să îl îngroape; prin imaginea animalului, poetul consideră moartea echivalentul intrării *întru* ființă. Pierderea reușește să șteargă momentele mai puțin plăcute împărtășite cu tatăl și să creeze imaginea unui părinte aproape *ideal*. În pântec se materializează astfel ciclicitatea existenței, se revine la inocența unui nou-născut. Radu Vancu realizează, în acest volum, o *învârtoșare* „prin cameră,/ livrând catrene despre suferință și fericire”.

În cealaltă direcție, a portretizării unei morți „universale”, se încadrează volumul său, *Kaddish*, publicat în 2023 ca o amintire pentru victimele Holocaustului. „*Kaddish* nu vrea să fie altceva decât un document despre umanitatea distrusă, dar care arată că noi suntem totuși specia care construiește mai degrabă frumusețe decât oroare.” spune autorul volumului. „În *Frânghia înflorită* era vocea supraviețuitorului, aici e vocea dispărutului. În *Kaddish* se vorbește direct din groapa comună, din mormânt” (în „Cultura” 2024). Una dintre aceste poezii se axează, însă, pe efemeritatea vieții, pornind de la un animal încărcat de semnificații în diverse culturi: buburuza. Purtătoare de noroc în credințele populare și o insectă privilegiată, *mămăruța* este

imediat remarcată de vocea poetică atunci când aceasta se așază pe degetul interlocutorului. „Uite are două buline deci/ are doi ani M-am uitat Avea două buline" sunt versurile care fac legătura dintre buburuză și un timp obiectiv. Este, mai apoi, ilustrat atașamentul dezvoltat împotriva rațiunii: „Ai dat din deget ai suflat peste ea A rămas neclintită A/ preferat/ să înfrunte Armaggedonul respirației tale decât să se desprindă/ de tine Am înțeles-o perfect O înțeleg și acum după/ o groapă comună". Atașamentul față de cineva *superior* presupune căutarea protecției și fericirii. De altfel, „În celebra formulare a Sarei Ahmed, «promisiunea fericirii» desemnează atașamentul dezvoltat față de un obiect, comportament sau eveniment viitor ca fiind o modalitate de împăcare pozitivă, de a cărei pierdere învățăm să ne protejăm în moduri uneori inacceptabile social."[16] (Ahern 2019, 87). În cazul acestui text, protecția nu are loc, este o iluzie a buburuzei, așa cum nici victimele gropilor comune nu au fost protejate și nu au fost respectate nici după moarte. Ideea unui timp obiectiv se destramă în momentul în care trec douăzeci de minute, însă pe aripile buburuzei mai apare o bulină – încă un an: „Deci ultimele 20 de minute/ au durat un an am zis Exact". Prin relativizarea timpului – el se prelungește în criză, se amplifică durerea scurgerii sale, așa cum efemeridele aduc aminte omenirii de sfârșitul tuturor lucrurilor. „Acum să/ vezi că se va întoarce cu patru buline ai zis" înglobează năzuința că și „mâinele" este asigurat. „Am așteptat-o/ până seara Nu s-a întors" așa cum nici victimele așteptate acasă nu au mai venit. În versurile „Noi ne-am întors triști acasă/ Cine știe câți ani au mai trecut de azi dimineață ai zis Și ai început să plângi" se folosește măsura mămăruței pentru timp care intensifică chinul așteptării. Poezia se încheie cu două perechi de versuri disparate care funcționează drept „morală": „Morții luminând ca bulinele de pe aripile mămăruței/ Senzația obiectivă că toată lumina a fost extrasă din lume" și apoi „Groapa comună ca o mămăruță așteptând răbdătoare/ pe deget înainte să-și ia zborul". Culoarea neagră a bulinelor asociată luminii emanate de morți este un oximoron ce semnifică golul – obiectiv, simțit de toți – lăsat în urmă de victimele Holocaustului. Însă, la un moment dat, mămăruța va trebui să lase în urmă atașamentul iluzoriu, iar trauma genocidului să trezească în *celălalt* o conștiință.

În alt text, mămăruța devine pseudonimul unei fetițe aflate în mijlocul morții, privită de victimele din groapa comună care, doar de dragul ei „se străduiesc/ din răsputeri să respire cât mai fornăit pentru ca fetița/ să creadă că sunt vii". Are loc dialogul ce depășește granițele firescului: „Mămăruța noastră ne auzi cum/ respirăm Abia când auzi fetița râzând fericită Da Vă aud/ Suntem vii cu toții & simți respirația ei mică încălzind/ toată groapa comună Abia atunci ți se naște creierul". Abia în momentul în care înveți să comunici cu morții, să vezi cu proprii ochi moartea, fie în realitate, fie în poezie „Abia atunci înțelegi de ce-i șopteai/ poeziei Mămăruța mea moartea nu există", reușești să înțelegi viața.

„Mă uit la mierlă cum țopăie pe groapa comună Caută/ viermișori care am fost cândva noi" sunt versurile cu care începe o poezie emblematică prin utilizarea figurii lui Radnóti Miklós, „un poet maghiar evreu, catolic, ucis în timpul celui de-Al



Doilea Război Mondial", după cum enunță poetul (v. „Cultura" 2024). Mierla, pasăre omnivoră, este situată deasupra morților, hrănindu-se din *ei*, astfel fiind ilustrată degradarea. „E chiar deasupra craniului lui Miklós Ciugulește ceva acolo & imediat înalță ciocul spre cer & începe să cânte & soarele începe să răsară". Cântecul alungă tăcerea și noaptea, ia forma unui ritual. Identificarea omului cu mierla are loc și prin metamorfozările păsării în funcție de trupul devorat: „Deci dac-ar fi/ ciugulit paraziți dintr-un poet ar fi ciripit în hexametri râde/ Miklós Râd și eu Dac-ar fi ciugulit dintr-un politician ne-ar fi/ împușcat pe toți zice șoferul Janos Și oasele hohotesc". Apoi, cântecul mierlei reverberează în oase: „Și oasele cântă toate precum/ mierla & mii de sori mici încep să răsară peste ele", ca o rugăciune a speranței, înghițită în final de mierlă: „O mierlă ciugulind răbdătoare mii de sori mici". Poate că mierla este metafora morții însăși, trădând, încă o dată, omenirea.

Luând în considerare direcțiile propuse de studiile despre animale, am realizat o analiză a unor poezii contemporane ce vorbesc despre moarte și doliu în contexte personale și universale. Încorporând teorii ale relaționării dintre om și animal, dar și ale afectului și ale psihologiei, am ales să urmez o direcție fluidă a *Animal Studies* ce transcende binarismul și se îndreaptă, în schimb, către influența reciprocă om-*celălalt*, o direcție favorabilă literaturii și libertății de interpretare textuală. Deoarece omul/ cititorul este cel care privește lumea/ poezia, este imposibil să nu existe antropomorfism în literatură. De aceea, nu am diminuat nicio clipă unicitatea omului ca specie, însă am dorit să reduc, pe cât posibil, conceptul superiorității umane, interpretând moartea ca dovadă a nonantropocentrismului și a degradării echitabile, care nu are în vedere specia, după spusele lui Radu Vancu în volumul său *Kaddish*: „Și nu-i deloc întâmplător că exact ființele construite să/ nu poată suporta au poezia./ Fiindcă, așa cum spunea un asasin, *the broken are the/ more evolved*./ Ceea ce e chiar, într-una din multiplele ei formulări,/ Axioma". Un adevăr ce nu are nevoie de demonstrație este tragedia morții omului, reintegrată în ciclul existenței, alături de *celălalt*.

NOTE:

* Articolul de față este o variantă editată a comunicării cu același titlu, susținute la cea de-a treia ediție a Colocviului Național Studențesc „Teorii și practici emergente în studiile literare și lingvistice", organizat de Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca în perioada 20-21 noiembrie 2025. Lucrarea, coordonată de lect. dr. Pavel-Gheorghiță Radu, a fost inclusă în secțiunea *Studii de caz*.

[1] În original: "All art begins with the animal, for it is the animal, and not machines, minds, or subjects, that carves territories and bodies simultaneously: minds, machines, subjects are themselves the artistic products of this coupling of bodies and milieus.". Toate traducerile din limbi străine utilizate pe parcursul lucrării îmi aparțin.

[2] În original: "Thus, it is my contention, that while the human element cannot be avoided in any human interpretation of others... it need not necessarily lead to, or stem from, an assumption of human superiority.".

[3] În original: "Instead of seeing the world and its inhabitants in terms of static structures there is a stress on the need to see the processes, the immanence, of things.".

[4] În original: "Would it not be better to give death the place in reality and in our thoughts that is its due, and bring out our unconscious attitude to death, which we have hitherto so carefully suppressed, a little more?".

[5] În original: "Anthropocentrism is a kind of species narcissism, an obsessive love of self".

[6] În original: "Animals are uniquely positioned relative to humans in that they are both like us but *not us*".

[7] În original: "Animal rights advocates constantly emphasize the similarity between the human and the subhuman in a worthy attempt to mitigate our abuses of the subhuman. But in so doing they seriously undermine the special nature of being human".

[8] În original: "entities take their form and acquire their attributes as a result of their relations with other entities".

[9] În original: "As Castree points out, accepting a binarist approach to the analysis of social life involves choosing to prioritise one particular ontological/ epistemological point of view: in this case, the human or the animal".

[10] În original: "The relation between man and animal, between world and environment, seems to evoke that intimate strife (*Streit*) between world and earth which, according to Heidegger, is at issue in the work of art".

[11] În original: "the most fundamental insight of affect theory... that no embodied being is independent, but rather is affected by and affects other bodies, profoundly".

[12] În original: "Dream ideas are of a hallucinatory kind; they awaken consciousness and meet with belief".

[13] În original: "Neural superposition means that several (seven according to Ref. [2]) identical images from several facets are superposed together to a single common image by neural connections of the photoreceptors".

[14] În original: "by using the fly eye principle, i.e., superposing multiple images from many imaging channels, enables one to see general objects hidden behind scattering layers".

[15] În original: "Ideas — which, like stars, «shine only in the night of nature»—gather creatural life not inorder to reveal it, nor to open it to human language, but rather to give it back to its closedness and muteness".

[16] În original: "In Sara Ahmed's well-known formulation, «the promise of happiness» names an attachment to an object,

behavior, or future event as a form of positive closure, the loss of which we learn to guard against in a number of socially sanctioned ways".

BIBLIOGRAFIE:

***. 2024. *Radu Vancu despre „Kaddish".* În „Cultura", 20 mai 2024. Disponibil online la https://revistacultura.ro/radu-vancu-despre-kaddish/, accesat la data de 14.11.2025.

Agamben, Giorgio. 2004. *The Open. Man and Animal*. Stanford, California: Stanford University Press.

Ahern, Stephen. 2019. *Affect Theory and Literary Critical Practice. A Feel for the Text*. Cham: Palgrave Macmillan.

Boddice, Rob. 2011. *Introduction. The End of Anthropocentrism*. În Rob Boddice (Ed.), *Anthropocentrism. Humans, Animals, Environments*, 1-18. Leiden: Koninklijke Brill NV.

Chivu, Marius. 2011. *Umbra tatălui*. În „Dilema Veche", nr. 390, 4-10 august 2011. Disponibil online la https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/umbra-tatalui-605634.html, accesat la data de 15.11.2025.

Derrida, Jacques. 2006. *L'animal que donc je suis*. Édition établie par Marie-Louise Mallct. Paris: Galilée.

Derrida, Jacques. 2008. *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.

Franklin, Adrian. 1999. *Animals And Modern Cultures. A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. London: SAGE Publications Ltd..

Freud, Sigmund. 2005. *On Murder, Mourning and Melancholia*. Translated by Shaun Whiteside with an Introduction by Maud Ellmann. London: Penguin Books Ltd.

Freud, Sigmund. 2024. *The Revised Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated from German by James Strachey. Editor of the Revised Edition Mark Solms. Volume I. *Pre-Psychoanalytic Publications and Unpublished Drafts*. London: Rowman & Littlefield.

Gaylin, Willard. 1990. *Adam and Eve and Pinocchio. On Being and Becoming Human*. New York: Penguin Group.

Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.

Huggan, Graham, Tiffin Helen. 2010. *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*. Abingdon & New York: Routledge.

Lemm, Vanessa. 2018. *Friedrich Nietzsche on Human Nature Between Philosophical Anthropology and Animal Studies*. În Boehrer, Bruce, Hand, Molly, Massumi, Brian (Eds.). *Animals, Animality, and Literature*, 197-114. Cambridge: Cambridge University Press.

Matthew R. Calarco. 2021. *Animal Studies. The Key Concepts*. Abingdon: Routledge.

Mitchievici, Angelo. 2009. *Radiografii etilozofice*. În „Observator cultural", nr. 475, 21 mai 2009. Disponibil online la https://www.observatorcultural.ro/articol/radiografii-etilozofice/, accesat la data de 15.11.2025.

Pico della Mirandola, Giovanni. 1991. *Raționamente sau 900 de teze propuse spre a fi dezbătute în public, la Roma, în anul 1486, dar neacceptate. Despre demnitatea omului*. Traducere de Dan Negrescu. București: Editura Științifică.

Rosen, Joseph, Abookasis, David. 2003. *Seeing through biological tissues using the fly eye principle*. În „Optical Society of America", 29 December, Vol. 11, No. 26, OPTICS EXPRESS 3605, 2003. Disponibil online la https://opg.optica.org/directpdfaccess/a7969171-957a-4a33-a402be366d813430_78226/oe-11-26-3605.pdf?da=1&id=78226&seq=0&mobile=no, accesat la data de 16.11.2025.

Taylor, Nik. 2011. *Anthropomorphism and the Animal subject*. În Rob Boddice (Ed.), *Anthropocentrism. Humans, Animals, Environments*, 265-279. Leiden: Koninklijke Brill NV.

Tyler, Tom, 2009. *If horses had hands....* În Tyler, Tom, Rossini, Manuela (Eds.). *Animal Encounters*, 13-26. Leiden: Koninklijke Brill NV.

Vacariu, Mihai, Păduraru, Alberto. 2025. *Radu Vancu: „Poezia ridică durerea la rang de artă. Suferința distilată în frumusețe pură"*. În „Timpul", 28 august 2025. Disponibil online la https://revistatimpul.ro/radu-vancu-poezia-ridica-durerea-la-rang-de-arta-suferinta-distilata-in-frumusete-pura/, accesat la data de 15.11.2025.

Vancu, Radu. 2011. *Poezii*. În „Echinox", 11 iulie 2011. Disponibil online la https://revistaechinox.ro/2011/07/radu-vancu-poezii/, accesat la data de 11.11.2025.

Vancu, Radu. 2022. *Frânghia înflorită*. Bistrița: Casa de Editură Max Blecher.

Vancu, Radu. 2023. *Kaddish*. Bistrița: Casa de Editură Max Blecher.

Vancu, Radu. 2023. *Monstrul fericit*. București: Tracus Arte.

literacum

Proza lui Mircea Cărtărescu sub lupa geocriticii: clarobscurul lecturii*

Ana-Daria FÎC

Revoluția de la 1989 produce, în spațiul literar românesc, o mutație la nivelul arealului filologic: luând în considerare posibilitatea de receptare mondială – sau, cel puțin, a unei receptivități extinse –, scriitorii români efectuează o relocare din punctul de vedere al genului literar, trecând de la poezie, la proză, gest pe care îl realizează și Mircea Cărtărescu (Ungureanu 2020, 257). În acest sens, se poate observa, în cazul lui Mircea Cărtărescu, o legătură în ceea ce privește perioada (post)comunistă, trecerea la proză și reprezentarea *spațiului*, legătură pe care o punctează Teodora Susarenco: aceasta susține câteva idei în raport cu reprezentarea Bucureștiului la nivel textual de către Mircea Cărtărescu – punând accentul pe caracterul *vizual* al metropolei –, orașul fiind inclus, în toate privințele, într-un șablon (post)decembrist (Susarenco 2018, 215). Această reprezentare a capitalei va deveni, ulterior, „arhetipală" pentru Cărtărescu și opera sa, textele devenind ancorate în ceea ce înseamnă ideea de *spațialitate*, mai exact, o spațialitate urbană, o construcție textuală a *citadinului.* Cvasipersonajul cărtărescian, *orașul*, prezent în majoritatea operei în proză coordonează, sau, mai bine spus, *ghidează* cititorul în receptare, devenind un element participativ în lizibilitatea întregului text: „orașul care trebuie «citit» într-o cheie sau alta, pentru că e o structură labirintică, și impune trasee care se cer descifrate pentru a se ajunge la capătul lor." (Răsuceanu 2016, 58). Importanța și consistența prezenței *orașului* în proza lui Cărtărescu au generat, deloc surprinzător, comentarii critice: exegeza a discutat, întotdeauna, despre simbolistica spațialității cărtăresciene, despre reprezentativitatea Bucureștiului (post)comunist, despre traseul personajului-narator – cu caracter autobiografic, adesea –, traseu care se desfășoară în detrimentul conturului urbano-cosmopolit.

Având aceste aspecte în vedere, lucrarea de față dorește să abordeze *importul* noțional care vizează sfera geocriticii, import ce ghidează exegeții în interpretarea corpusului textual cărtărescian în proză, dezbătând, totodată, validitatea și fundamentul acestor argumente aduse în discuție. Mai mult, studiul se va ocupa și de caracterul autobiografic cvasiexhibat al textelor, punând accentul mai ales pe problematica validității declarațiilor lui Mircea Cărtărescu în ceea ce privește această pistă de interpretare a textelor sale, declarații care sunt utilizate, în mod frecvent, spre interpretare.

Pentru a realiza o panoramă actuală asupra modului în care proza cărtăresciană a fost survolată din punct de vedere geocritic, vom analiza anumite noțiuni care sunt (re)utilizate de exegeză, noțiuni în cheia cărora este discutată majoritatea ansamblului textual. Așadar, studiul de față va discuta despre conceptele lui Michel de Certeau de *voyeur-flâneur* – evocate de Andreea Răsuceanu (2016), de Angelo Mitchievici (2017) –, în raport cu personajul-narator cărtărescian, despre *indubitabila* identitate autobiografică – care se leagă, cumva, și de conceptul de *alter ego* –, despre o oarecare circularitate atât a criticii, cât și a prozei, respectiv despre termenii utilizați de Răsuceanu în raport cu scrierile narative ale scriitorului, *plurisenzorialitate* și *geografie senzorială*, punând accentul pe geografia *haptică*.

Conceptele de *voyeur* și *flâneur*[1]

Într-o primă instanță, vom aduce în discuție personajul-narator cărtărescian, care este identificat prin intermediul a două concepte, anume cel de *voyeur* și cel de *flâneur*, termeni prezentați și explicați de Michel de Certeau în studiul său *The Pratice of Everyday Life.* Pentru început, trebuie să avem în vedere cum este interpretată poziția și, mai ales, *perspectiva* personajului-narator prezent în proză, care este, conform anumitor chei de interpretare, atât reprezentarea individuală,

autonomă a acestor concepte, cât și o suprapunere dintre acestea două. În acest sens, Andreea Răsuceanu consideră, vorbind despre *Orbitor*: „Personajul-narator e, în cazul nostru, pe rând, trecătorul care are apanajul observației directe, implicate, sau privitorul de la înălțime, a cărui implicare emoțională este de obicei mai redusă." (Răsuceanu 2016, 38), părere susținută și de Angelo Mitchievici: „Rolurile pe care Michel de Certeau le distribuie, cel de scriitor al orașului și de cititor al lui, prezidează și felul în care Andreea Răsuceanu concepe raportul dintre text-hartă-spațiu urban încercând să configureze «legenda» acestor hărți intens subiectivizate." (Mitchievici 2017, 35). Astfel, se observă această stratificare oarecum transparentă a conceptelor lui Certeau în raport cu personajul-narator cărtărescian. Cu toate acestea, analizând studiul lui Certeau și explicațiile atribuite termenilor în cauză, descoperim că Michel de Certeau vorbește despre particularitățile *voyeurului*, respectiv despre cele ale *flâneurului* și, în linii mari, ceea ce explică este faptul că, pe când *voyeurul* privește orașul de sus – atât din punct de vedere strict fizic, cât și din punct de vedere vizionar – , are un *God's view*, *flâneurul* este cel care *trăiește* orașul, îl descrie prin sine, de *jos* (Certeau 1984, 91-93).

Este esențial să înțelegem, apoi, raportul pe care cele două concepte îl prezintă, respectiv diferențele de care dau dovadă, având în vedere că sunt prezentate într-o relație antitetică. Referindu-ne la proza lui Cărtărescu, în ceea ce privește *flâneurul*, lucrurile par să se potrivească, însă *unilateral*: personajul cărtărescian preia această poziție, descrie dimensiunea citadină prin prisma celui care trăiește *în* și *prin* oraș, se încorporează în peisajul urban și devine unul cu acesta. Mai mult, personajul cărtărescian are o predilecție pentru subteran (Pavel 2020, 101), este obsedat de adâncimi, fiind reprezentativă această „adâncime topologică" pe care o prezintă mediul urban (Niculae 2020, 340). Cu toate acestea, conceptul de *voyeur* – care nu poate fi discutat *decât* în oglindă cu termenul precizat anterior – pare că este utilizat, în raport cu proza cărtăresciană, destul de *departe* de semnificația sa propriu-zisă. Atunci când descrie conceptul de *voyeur*, Michel de Certeau plasează clar accentul pe *răceala*, *depărtarea*, *separarea* acestui privitor față de orașul pe care îl are în față (*ibidem*, 92). În plus, notează că acest *cititor* al orașului de *sus* este, fără îndoială, rupt în totalitate de ceea ce înseamnă orașul, neavând implicații afective, nesimțind realitățile orașului etc., lăsând în spate perspectiva subiectivă și îmbrățișând anterior menționatul *God's view*, care îi permite să nu mai fie în niciun mod influențat sau afectat de oraș, văzând *întregul*, având această elevație față de cetățeanul obișnuit (*ibidem,* 92-93). În urma celor prezentate, se poate concluziona faptul că personajele cărtăresciene nu se prezintă întocmai așa: fereastra – spațiul de unde actul vizionar este realizat – reprezintă un simbol recurent în proza lui Cărtărescu, desemnează un spațiu *familiar* la care personajul-narator revine în mod periodic: „Primul volum al «Orbitorului» se deschide cu imaginea (reluată ulterior, ca laitmotiv) a lui Mircea contemplând Bucureștiul din camera sa de pe Ștefan cel Mare. [...] Imaginea acestui tipic al ferestrei din Ștefan cel Mare e reluată obsesiv." (Răsuceanu 2016, 31). Citându-l chiar pe Cărtărescu, „Înainte să se construiască blocul de vizavi și totul să devină ecranat și irespirabil, priveam nopți întregi Bucureștiul de la tripla fereastră panoramică a camerei mele din Ștefan cel Mare." (Cărtărescu 2021, 9), observăm că *perspectiva* oferită de fereastră este conectată cu personajul, iar nicidecum nu-i putem asocia o perspectivă *distantă* sau *rece*. În altă ordine de idei, chiar Răsuceanu comentează următoarea secvență în raport cu primul volum al *Orbitorului*, menționând caracterul repetitiv, *intim* al ferestrei și, totodată, al perspectivei: „Imaginea acestui tipic al ferestrei [...] e un mediator al privirii care decupează peisajul familiar, constituindu-l într-o geografie personală, și descoperă, totodată, Bucureștiul organic, antropomorfizat, alter-ego al personajului narator." (Răsuceanu 2016, 31). Mai mult, același melanj perspectival îl regăsim și în *Melancolia*, având atât fereastra care permite această cvasicontemplare de la înălțime asupra orașului – spațiu din nou recurent, la care personajul revine – , cât și perspectiva *vie* a personajului-narator care explorează metropola. Așadar, această trecere bruscă, acest amestec *voyeur-flâneur* este, cu alte cuvinte, o negare a distincției realizate de Certeau: cele două idei, concretizate prin perspectivă, nu se pot interconecta într-atât încât să fie reprezentate de

același personaj într-o manieră atât de fluidă precum susțin vocile critice cărtăresciene, având în vedere și faptul că, din punct de vedere teoretic, conceptul de *voyeur* este utilizat oarecum impus.

Conceptul de geografie senzorială (*geografia haptică*)

În studiul ei, *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*, Andreea Răsuceanu evocă termenul introdus de Paul Rodaway, *geografie senzorială*, pentru a demonstra modalitatea în care personajul-narator din trilogia *Orbitor* cunoaște spațialitatea înconjurătoare prin intermediul celor cinci simțuri. În special, criticul se axează pe simțul tactil, menționând tendința personajului cărtărescian de a recepta mediul extern prin intermediul *atingerii*, astfel creându-se imaginea unei *geografii haptice*. Cu toate acestea, prin această subtemă, doresc să pun în evidență nepotrivirile existente în ceea ce privește aplicarea teoriei lui Paul Rodaway asupra operei cărtăresciene, având în vedere faptul că că noțiunile utilizate nu se aliniază întocmai cu ansamblul textual menționat.

Pentru început, Andreea Răsuceanu insistă asupra faptului că orașul din *Orbitor* este perceput de *micul Mircea* mai ales prin simțul tactil, menționând că lumea din jurul personajului-narator se organizează într-o *geografie haptică* (Răsuceanu 2016, 33-34). Evocând conceptul de *geografie senzorială*, criticul pune accentul pe această percepere a lumii de către personaj strict în spatele unor granițe emoționale, care se transformă, ulterior, în *memorie* (*ibidem*, 44). În centrul acestei hărți emoționale se regăsește figura maternă, Cărtărescu dând dovadă de o fixație față de ceea ce înseamnă existența – și, totodată, *retragerea* – intrauterină (*ibidem*, 34). Nu voi insista, însă, asupra discuției despre figura maternă – aceasta va fi discutată ulterior, în capitolul „Circularitatea (criticii) prozei" – ci mă voi axa pe geografia haptică: accentul pe care Răsuceanu îl plasează pe acest tip de percepție poate fi studiat atât din perspectivă teoretică – analizând, mai întâi, poziționare lui Paul Rodaway, apoi pe cea a lui Bertrand Westphal – , cât și din perspectivă stilistică.

Într-o primă instanță, Paul Rodaway – cel care introduce conceptul de *geografie senzorială* – definește geografiile haptice ca fiind legate de „receptivitatea tactilă a corpului, în special a pielii, și sunt strâns legate de capacitatea corpului de a se mișca prin mediu, de a percepe și de a manipula obiecte." (Rodaway 1994, 41). Cu alte cuvinte, exact acest concept îl aplică Andreea Răsuceau pe *Orbitor*. Pe de altă parte, Westphal, atunci când vorbește despre geografii haptice, menționează ideea că acestea sunt *rare*, urmând să realizeze o comparație oarecum pragmatică a acestui tip de asimilare exterioară: criticul asociază geografiei haptice personaje precum *Oedip*, care, neputând să-și pună în aplicare simțul vizual, este nevoit să cunoască lumea printr-o modalitate alternativă, menționând și o cunoaștere de tip *erotic* atunci când vorbește despre simțul tactil ca manieră de percepție (Westphal 2011, 150). În acest sens, oare care este punctul de vedere al lui Mircea Cărtărescu?

Întrebat de Andreea Răsuceanu – în interviul de la finalul capitolului despre acesta în *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului* – despre ideea de *geografie senzorială* și despre care ar fi cel mai important *simț* în cunoașterea Bucureștiului de către personajul-narator al *Orbitorului*, Mircea Cărtărescu răspunde: „Nu cele cinci simțuri clasice, nici măcar văzul [...] nu ele sunt cele care definesc felul în care, în prima copilărie, mă raportam la lume." (Cărtărescu în Răsuceanu 2016, 87).

Așadar, ne putem întreba în ce măsură cheia de interpretare rămâne deschisă, *liberă*, având în vedere că însuși autorul textelor o îngustează? Sau, mai bine spus, se poate interpreta un text *negând* declarațiile autorului în legătură cu semnificația aspectelor aduse în cauză? Cu alte cuvinte, Mircea Cărtărescu punctează din nou această transparentă suprapunere dintre el și personajul prozei sale, sugerând ideea că Andreea Răsuceanu realizează o *suprainterpretare* a personajului-narator cu privire la receptarea spațiului înconjurător. Plasând cunoașterea Bucureștiului de către personajul-narator sub semnul unei geografii senzoriale – cu predilecție *tactile* –, Andreea Răsuceanu nu face decât să își situeze interpretarea în contradicție cu afirmațiile scriitorului în legătură cu propriul roman. Aceste afirmații *imperative* ale lui

Cărtărescu trasează, cu alte cuvinte, cheia de lectură mai mult decât o face textul însuși

Circularitatea (criticii) prozei

Un lucru ușor de remarcat atunci când se discută pe marginea textelor lui Mircea Cărtărescu este această ancorare – dint punctul de vedere al geocriticii, incluzând spațiul, dimensiunea citadină, elementele urbane etc. – într-un hegemonic oraș bucureștean, care pare, la o primă vedere, că *domină* tot ceea ce înseamnă proza cărtărescianâ. De la trilogia *Orbitor*, la *Nostalgia* – și până la sora ei ilegitimă, *Melancolia* – acest București acaparează orice posibilă interpretare alternativă. Așadar, efectul logic al acestui fapt este o construcție repetitivă în ceea ce privește organizarea corpusului textual în proză. Având acest aspect în vedere, cum se prezintă receptarea?

În acest sens, putem privi, într-o manieră generală, *bazele* interpretărilor din partea criticilor, care par, în primă instanță, că iau forma unor etichete aplicabile aproape *oricărui* text în proză de-al lui Cărtărescu, în ceea ce privește, bineînțeles, geocritica, reprezentarea orașului și raportarea personajului-narator la spațialitate.

Nu voi putea detalia fiecare concept care include o așa-zisă circularitate– despre unele voi vorbi în alte capitole ale acestei lucrări, poate dintr-o perspectivă puțin diferită – dar, pentru început, ne putem uita la un concept marginal, anume conceptul de *F-Universes*, pe care Alina Bako îl evocă în raport cu romanul *Theodoros*. Criticul notează: „în romanul lui Cărtărescu funcționează așa numitul F-universes, lumi alternative ce se nasc sub impulsul visului, halucinației, fanteziei, care se construiesc din interacțiunile dintre lumile O, K, W, fie că reprezintă încălcări ale regulilor sociale, fie că analizează intim realitatea sau sunt proiecții ale dorințelor personajelor.” (Bako 2023, 262-263). Teoria lui Marie-Laure Ryan, *F-universes,* care se referă la un univers narativ dominat de vise, halucinații, fantezii, povești fantastice spuse sau inventate de personaj (Ryan 1991, 119), nu se poate aplica, oare, aproape *oricărui* text în proză cărtărescian care evocă spațialitatea menționată anterior? Zborul nocturn al lui Mircea din *Orbitor* (Răsuceanu 2016, 55), întreaga construcție a antologiilor din *Melancolia*, acest *vis* al personajului-narator este pregnant în ceea ce privește traseul narativ, având în vedere că toate lumile lui Cărtărescu sunt, în fond, lumi ale *iluziei*, ale *delirului* spațial. Așadar, această aplicabilitate generală neagă întocmai distincția conceptului: universalitatea prozei cărtăresciene din punctul de vedere al *lumilor* evocate poate duce, mai degrabă, spre tipicitate, spre un tipar vizionar – cel mai probabil construit voluntar –, chiar spre *repetabilitate*, decât spre încadrarea sub un concept precum *F-universes*.

În aceeași sferă a circularității, avem un element care, din particular, a luat o formă generală, anume prezența *figurii materne* în ceea ce înseamnă atât *geografie senzorială* – concept ce a fost discutat separat, axându-ne pe geografia *haptică* – cât și organizarea efectivă a spațiului în jurul *mamei*. Chiar după spusele autorului, ea reprezintă centrul, punctul incipient al Bucureștiului său: „Bucureștiul meu o avea în centru pe mama.” (Cărtărescu în Tabacu 2016, 292). Însă această prezență *constantă* a mamei va duce, după cum vom vedea, la o interpretare redundantă a ceea ce înseamnă simbolistica maternă din punct de vedere spațial în proza cărtărescianâ. Așadar, aducând în discuție trilogia *Orbitor*, Andreea Răsuceanu evocă, întotdeauna, simbolul matern: „Obsesia existenței intrauterine, reflexul întoarcerii la stadiul embrionar ca la un interval privilegiat, al cunoașterii absolute și armoniei, regăsirea în geografia perfectă a trupului mamei sunt elemente recurente, de altfel, în toate volumele *Orbitorului*” (Răsuceanu, 2016: 34). În plus, Simona Sora – precum amintește și Răsuceanu – vorbește despre această reconstituire „interior-exterioară” a personajului din *Aripa Stângă* (Sora 2008, 246). Ca paranteză, este important de menționat faptul că aceeași *geografie haptică* din prismă maternă o regăsim atât în *Nostalgia* (Răsuceanu 2016, 44), cât și în *Melancolia*: în ultimul text menționat, mai exact, în prima parte a antologiei, *Punțile*, personajul-narator realizează atât o dublă căutare, cât și o dublă găsire a simbolului matern.

Vorbind despre *Corpul*, Andreea Răsuceanu comentează, din nou, prezența mamei: „În *Corpul* se continuă de fapt parcursul regresiv, de întoarcere

către ceea ce este casa din mijlocul minții, cu ușa stacojie care se deschide spre încăperea arhetipală unde așteaptă mama lui Mircea." (*ibidem*, 41). O imagine aproape *identică* regăsim și în *Melancolia*, 17 ani mai târziu, în finalul primei povești, anume *Punțile*: „După o clipă de eternitate, ușa se deschide. E mama, în pardesiul ei bej, cu baticul pe cap, cu câțiva cârlionți ieșindu-i sticloși pe lângă obraji, abia mai răsuflând de povara sacoșelor." (Cărtărescu 2019, 63). La fel, vorbind despre București, Mircea Cărtărescu își încheie articolul din *Bucureștiul meu* spunând că, după o lungă călătorie realizată pentru a explora *eternul* București, ajunge, după un lung voiaj urban, să *redescopere* – în mod, bineînțeles, simbolic și metaforic – figura maternă, pe *mama*, stând acasă, descoperirea oferindu-i un fel de revelație finală (Cărtărescu în Tabacu 2016, 298-299).

Așadar, această repetitivitate poate duce la o *suprasaturare* a interpretării, și, aș îndrăzni să spun, și a prozei. Revenirea la aceleași spații, la o repetitivitate a plasării dimensionale, ar trebui, tocmai, să *reducă* posibilitatea de interpretare, având în vedere predilecția autorului pentru enunțarea – uneori clară, adesea ambiguă – a surselor autobiografice, a surselor tematicilor evocate. În acest sens, putem face o legătură spre următorul capitol al studiului, și anume caracterul autobiografic – simulat sau real – al prozei cărtărești.

Caracterul autobiografic

„Construit din imaginație, după «chipul și asemănarea autorului», dar suprapus peste planul realității.", afirmă Gabriela-Maria Moale (2022: 262), referindu-se la Bucureștiul cărtărescian. Devenit un lucru aproape *inseparabil* de proză, acest caracter autobiografic pe care exegeții i-l atribuie corpusului textual cărtărescian poate fi interpretat din mai multe puncte de vedere, inclusiv privind validitatea și relevanța acestuia în raport cu proza scriitorului. În ce măsură ar trebui, cel puțin, în mod *evident*, să existe această influență? Și, prin urmare, dacă aceasta există, ce aspecte relevante aduce spre interpretarea spațială, spre geocritică?

Pentru a susține cele observate anterior, putem lua în considerare una dintre afirmațiile interpretative în raport cu caracterul autobiografic al textelor sale: David Damrosch, atunci când vorbește despre proza cărtărească, notează următoarele: „Opera sa este imposibil de separat de componenta puternic autobiografică ce îl leagă de București începând încă din copilărie." (Damrosch 2020, 177). Bucureștiul este, pentru Mircea Cărtărescu, o *obsesie* spațială, reluată în majoritatea textelor în proză, chiar și dacă uneori numele capitalei nu este menționat propriu-zis – spre exemplu, în *Melancolia*, orașul prezent în antologii nu capătă un nume, însă totalitatea indiciilor converg, fără îndoială, spre un București utopic și cvasificțiv – creând, astfel, un cadru spațial impregnat, la o primă evaluare, de acest strat personal, oarecum *confesiv.* Spre a întări argumentul, una dintre cele mai importante surse – viabilă sau nu – atunci când se vorbește despre spațialitatea operei lui Mircea Cărtărescu sunt interviurile sale: criticii se concentrează pe aceste declarații ale scriitorului, considerându-le automat surse veridice și deschise spre interpretare. Însă, în ceea ce privește maniera în care scriitorul își dezvăluie *inspirația* pentru textele sale, afirmațiile lui par a fi, într-o bună măsură, contradictorii. Pentru a-mi susține opinia, am ales să discut pe marginea a trei texte declarative ale lui Cărtărescu, anume interviul dat Andreei Răsuceanu, apoi cel oferit lui Morten Høi Jensen și, nu în ultimul rând, articolul cărtărescian din *Bucureștiul meu*.

În primă instanță, în volumul *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*, regăsim, la finalul capitolului despre autor, un interviu cu acesta, care este construit pe baza elementelor-cheie în studiul Andreei Răsuceanu. Întrebat despre *nașterea* acestui oraș din textele sale, București, scriitorul răspunde: „Orașul pe care eu îl numesc «București» în cărțile mele n-are nimic de-a face cu realitatea." (Cărtărescu în Răsuceanu 2016, 81). Numai 9 pagini mai târziu, același Cărtărescu afirmă: „Absolut toate locurile din cărțile mele au un corespondent în realitate." (*ibidem*, 90). În aceeași ordine de idei, dându-i un interviu lui Morten Høi Jensen, scriitorul spune că și-a folosit, pentru a scrie *Orbitor*, amintirile din copilărie, iar, imediat ulterior, declară că își inventează amintirile. În cadrul aceluiași interviu, regăsim o replică – evocată și de Andreea Răsuceanu – unde Cărtărescu spune: „Mulți oameni cred că eu

cunosc Bucureștiul, ceea ce este absolut fals. Chiar din contră, abia îl știu." (Høi Jensen 2013).

Nu în ultimul rând, tot o sursă pentru comentariile critice legate de conexiunea proză cărtăresciană-caracter autobiografic este și articolul scriitorului din *Bucureștiul meu*, unde regăsim aceleași afirmații relativ inconsecvente. Atunci când se raportează la oraș, Cărtărescu vorbește mai degrabă metaforic, evitând să declare aspecte concrete, însă etalându-și, cumva, sentimentele față de București: „orașul «real» mă jignea" (Cărtărescu n Tabacu 2016, 289), sau prezentându-l ca fiind mai degrabă un „oraș plastic" (*Ibidem*: 295). În linii mari, scriitorul scrie și se comportă de parcă s-a procopsit cu această capitală *minoră*, în timp ce receptarea etalează păreri profund *afective* în ceea ce privește caracterul autobiografic al textelor: același Damrosch vorbește despre o *zbatere* a lui Cărtărescu în alegerea dintre puternicele sale rădăcini autohtone și o receptare mondială (Damrosch 2020, 178).

Așadar, putem concluziona ideea că o (re)discutare a prozei contemporane din spațiul românesc necesită o (mai lungă) reflecție în ceea ce vizează importul noțional. Inserarea anumitor termeni spre a *clarifica* cheia de interpretare poate contribui, în unele cazuri, la estomparea, *defocalizarea* lecturii. Prin această lucrare am încercat să realizăm o clasificare etapizată a opiniilor și comentariilor geocritice în raport cu proza lui Mircea Cărtărescu, analizând și dezbătând validitatea argumentelor venite din partea exegezei. Această taxonomie geocritică se dovedește a fi destul de unitară din punct de vedere vizionar, însă există, parțial, anume lacune în ceea ce privește aplicabilitatea strict teoretică. Proza lui Mircea Cărtărescu este – într-o manieră evolutivă – subiectul de discuție a multor voci critice, spațialitatea regăsită în aceasta reprezentând, per ansamblu, un *personaj* central, personaj ce se manifestă prin imaginea Bucureștiului (post)comunist.

NOTE:

[*] Articolul de față este o variantă editată a comunicării cu același titlu, susținute la cea de-a treia ediție a Colocviului Național Studențesc „Teorii și practici emergente în studiile literare și lingvistice", organizat de Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca în perioada 20-21 noiembrie 2025. Lucrarea, coordonată de lect. dr. Roxana Rogobete, a fost inclusă în secțiunea *Reflecție metacritică*.

[1] În varianta în limba franceză, *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*, nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Gallimard, Michel de Certeau folosește, în loc de *flâneur*, termenul de *marcheur*. Cu toate acestea, Andreea Răsuceanu utilizează, în studiul citat, noțiunea de *flâneur*, motiv pentru care am ales să procedăm la fel în lucrarea de față.

BIBLIOGRAFIE:

Bako, Alina. 2023. „Ce este Geocritica. Încercare de tipologie narativă românească". În vol. *Incursiuni în imaginar*, vol. 14: *In Memoriam: Mircea Braga – Literatura și viața: între realitate și ficțiune.* Universitatea „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia, Editura Aeternitas, 239-269. https://doi.org/10.29302/inimag.2023.14.12.

Cărtărescu, Mircea. 2019. *Melancolia.* Humanitas.

Cărtărescu, Mircea. 2021. *Orbitor. Aripa stângă*. Humanitas.

Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien. I: Arts de faire*. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Gallimard.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life.* Translated by Steven Rendall, University of California Press, 1984.

Conkan, Marius. 2023. „Geocritica și teoriile socio-spațiale". În *Transilvania*, nr. 4, 18-23. https://doi.org/10.51391/trva.2023.04.03.

Damrosch, David. 2020. *Du coté du Ștefan cel mare*. *Universalitatea perifericului în Orbitor I*, în *Harta și Legenda, Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi*, editat de Fotache Oana și Cosmin Ciotloș, Editura Muzeul Literaturii Române, 177-195.

Høi Jensen, Morten. 2013. *Interviews. Bookforum Talks with Mircea Cărtărescu*, 7 November. Disponibil online la https://www.bookforum.com/interviews/bookforum-talks-with-mircea-cartarescu-12506 , accesat la data de 12.11.2025.

Pavel, Cătălin. 2020. *Arheologia și „paradisul taxonomic"*, în *Harta și Legenda, Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi*, editat de Fotache Oana și Cosmin Ciotloș, Editura Muzeul Literaturii Române, 99-112.

Mitchievici, Angelo. 2017. „Bucureștiul literar în șase feluri de lectură". În *Steaua*, nr. 1, ianuarie, 35-36. Disponibil online la https://revisteaua.ro/wp-content/uploads/Steaua-nr-1-din-2017.pdf, accesat la data de 12.11.2025.

Moale, Gabriela-Maria. 2022. „Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul Literar. Șase lecturi posibile ale orașului*.” În *Studii de știință și cultură*, vol. XVIII, nr. 2, 261-264. Disponibil online la https://revista-studii-uvvg.ro/files/SSC%202022/SSC%20nr%202%20-%20iunie%202022.pdf, , accesat la data de 12.11.2025.

Niculae, Lorin. 2020. *Orașul ca teserat*, în *Harta și Legenda, Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi*, editat de Fotache Oana și Cosmin Ciotloș, Editura Muzeul Literaturii Române, 337-345.

Răsuceanu, Andreea. 2016. *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului.* Humanitas.

Rodaway, Paul. 1994. *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place.* Routledge.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory.* University of Bloomington & Indianapolis.

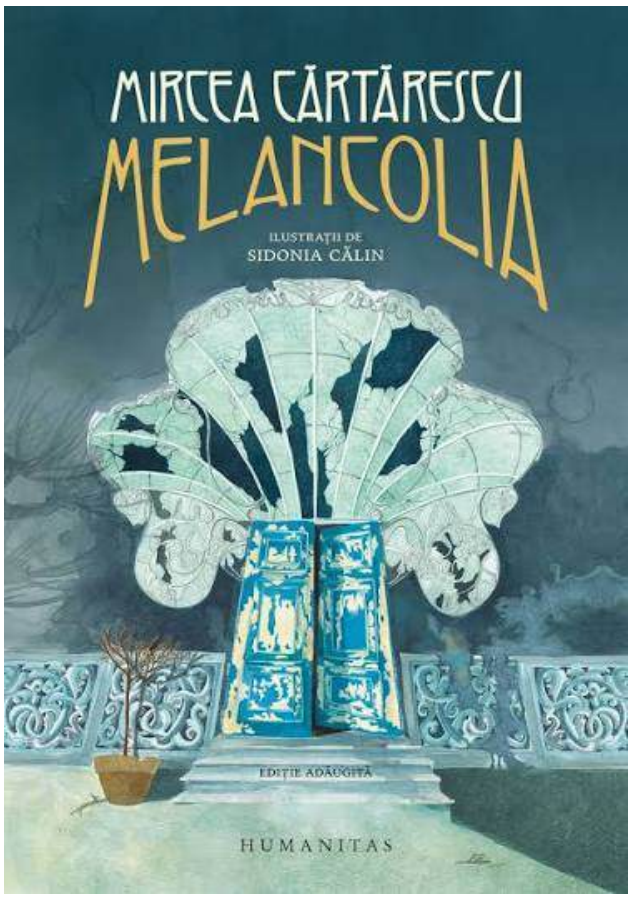
Sora, Simona. 2008. *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă.* Cartea Românească.

Susarenco, Teodora. 2018. „Geocriticism: pentru o interpretare a romanului românesc despre revoluția de la 1989”. În *Transilvania*, nr. 11-12, 65-69. Disponibil online la https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2019/01/11.-Teodor-Susarenco.pdf, accesat la data de 12.11.2025.

Tabacu, Gabriela. 2016. *Bucureștiul meu.* Humanitas.

Ungureanu, Delia. 2020. *Forța revoluționară a periferiei: Levantul, Nostalgia și literatura modnială*, în *Harta și Legenda, Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi*, editat de Fotache Oana și Cosmin Ciotloș, Editura Muzeul Literaturii Române, 257-281.

Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces.* Translated by Robert T. Tally Jr. Palgrave Macmillan.



Jurnal de *Literacum*

13 DECEMBRIE 2025 COLOCVIUL LITERACUM X



CANONUL LITERAR ROMÂNESC: TRADIȚIE, CONTESTARE, REEVALUARE

Schimbare de perspective… prin Cluj

Ana-Daria FÎC

Nu aș fi sinceră dacă aș spune că experiența de la Cluj a fost, din orice punct de vedere, conform așteptărilor mele, însă aș fi onestă dacă aș spune că am învățat mult mai multe decât m-am așteptat. Colocviul Național Studențesc „Teorii și practici emergente în studiile literare și lingvistice”, ediția a III-a, ținut la Universitatea Babeș-Bolyai, la Cluj, în 20 și 21 noiembrie, s-a prezentat drept o încercare de a păși, poate, cu o treaptă mai sus în ceea ce înseamnă o lucrare teoretică. Din nou, nu aș fi sinceră dacă aș admite că acest colocviu nu a reușit să mă împingă dincolo de o linie de confort. Jonglând cu noțiuni teoretice actuale, nivelul de implicare și cercetare a trebuit, automat, să crească. Însă acest lucru nu a fost nicidecum unul negativ: într-adevăr, aprofundarea și stăpânirea anumitor noțiuni pot părea la început provocări mult prea dificile pentru a le îmbina cu plăcerea de a cerceta o temă ce se concretizează în timp real. Cu toate acestea, modul în care s-au desfășurat prezentările mi-a oferit certitudinea că, dincolo de orice formalitate, cercetarea proprie a fost ce a contat cu adevărat. Ironia face că, în ciuda dorinței mele de a-mi prezenta cât mai repede lucrarea, am fost chiar studenta care a închis colocviul, prezentând ultima, în a doua zi. La început, am tratat acest aspect ca pe o formă de ghinion, însă, ulterior, am realizat că privirea de ansamblu asupra celorlalte lucrări mi-a oferit o și mai bună înțelegere a propriului meu studiu în raport cu un discurs clar, concret și punctual. Privind în spate, participarea la Cluj mi-a oferit o deschidere mai largă spre ideea de cercetare, anume cum ar trebui să se concretizeze un demers care abordează un subiect de actualitate și cum ar trebui prezentată o lucrare.





De la Timișoara la Sibiu – un traseu transformator

Elena-Reghina CUTEANU

Călătoria către Sibiu își are originile cu ceva timp înainte de îmbarcarea pe un drum pe care atunci îl credeam ca oricare altul – inofensiv. Primim apel de a participa la Colocviul studențesc *Literatura română ca literatură mondială*, ediția a IV-a, *Morfodinamica literaturii române*, organizat în 4-5 mai 2026 la Sibiu. Cu toate că eram puțin temătoare cu privire la o astfel de experiență deoarece eram la finele ciclului de studii masterale, când timpul nu ne este cel mai bun prieten, am dorit să particip în principal pentru că tematica era una de interes pentru mine și pentru lucrarea de disertație aflată în desfășurare.

Înscrierea este realizată, documentarea este făcută, lucrarea este scrisă, echipa este formată, iar în demersul firesc al evenimentelor, urmează traseul de la Vest către Centru, de la Timișoara către Sibiu. Cu destinația mai făcusem cunoștință în ipostaze recreaționale, dar nu știam încă ce tare se schimbă imaginea unui loc atunci când scopul este unul academic. Ajunsă la autocar, fac cunoștință întâi cu colega mea, Tania, apoi ajunge Iuliana și pornim la drum. Călătoria nu e anevoioasă, ba chiar încântătoare aș scrie, încât reușesc să descopăr două personalități efervescente care abundă în pasiune pentru literatură și care, cu certitudine, își vor atinge țelurile, iar eu, în prezența lor, nici nu am simțit cum a trecut timpul.

Sibiul se răsfrânge asupra privirilor noastre parcă diferit de această dată, apăsător și vibrant (ambele percepții posibil cu aceeași cauză – emoțiile, ori poate idealizez și se datora totul vremii, căci era când soare, când nori). Am rezistat eroic amețitorului drum până la cazarea de la Păltiniș, unde au început pregătirile pentru dimineața următoare – primele prezentări și primul contact cu multiplele valențe ale interesului inițial al colocviului: tema „*distant reading* și dinamica formelor literare". Desigur că dacă tema are în prim-plan ideea lecturii distante a unui text, teoreticianul Franco Moretti este imaginea centrală, în special datorită noii perspective aduse studiilor literare, unde militează pentru faptul că literatura poate fi privită ca un sistem global de forme.





Asistăm în cele două zile ale colocviului la numeroase interacțiuni cu lucrări inedite care analizează literatura din perspectiva *distant reading*, fiecare dintre acestea încadrându-se la una dintre cele trei secțiuni: *proză*, *poezie* ori *teatru și film*. Echipa noastră de trei reprezintă Facultatea de Litere, Istorie, Filosofie și Teologie a Universității de Vest din Timișoara la fiecare dintre cele trei secțiuni cu lucrări în amănunt pregătite și cu prezentări pe măsură.

Astfel, Tania Licareț, atunci studentă în anul al III-lea al ciclului universitar de licență, specializarea Limba și literatura română – Limbi și literaturi moderne (engleză) a susținut în fața auditoriului lucrarea intitulată *Cinematografia lui Radu Jude ca radiografie a capitalismului (semi)periferic*, încadrată la secțiunea *Teatru și film: circulația formelor culturale între distant reading și close reading*, prezentare în urma căreia s-au iscat dialoguri dense, guvernate de intensitatea și de seriozitatea subiectului dezbătut, lucrarea fiind apreciată cu Premiul al II-lea.

Mai mult, Iuliana-Paulina Țerescu, atunci studentă în anul I al masteratului de *Literatură și cultură – contexte românești, contexte europene*, susține lucrarea numită *Reprezentarea scriitoarelor în sistemul premiilor literare de după 1990: cazul românesc în context internațional*, plasată la secțiunea *Poezia română în sistemul literar mondial între distant reading și close reading*, comunicare ce se soldează cu discuții fructuoase între participanți și auditoriu, dar și cu Mențiune.





De asemenea, eu, Elena-Reghina Cuteanu, atunci studentă în anul al II-lea al masteratului de *Literatură și cultură – contexte românești, contexte europene*, prezint lucrarea denumită *Literatura ca hartă: orașul de la local la global în proza timișoreană*, distribuită la secțiunea *Proza română în sistemul literar mondial între distant reading și close reading*, lucrare care conturează o mostră a hărții digitale a Timișoarei literare prin lentila a două romane autohtone și care primește Mențiune.

La paneluri s-au aflat de la colegi care așteptau cu nerăbdare să prezinte, până la cadre universitare, critici literari, critici de film, ori chiar, la unele dintre prezentări, tocmai Franco Moretti, a cărui prezență ne-a onorat.

Iar pentru ca experiența să fie una cu adevărat inedită, teoreticianului Franco Moretti a lansat, cu această ocazie, volumul *Flamura neagră. Forma tragică și războiul civil* la Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu.

Drumul, de data aceasta invers, de la Centru spre Vest, de la Sibiu către Timișoara, este același, dar noi, în cheie metaforică, suntem altele. Sibiul ne-a trimis acasă mai bogate, zic eu, întâi pentru că ne-am cunoscut între noi, iar apoi pentru că am reușit să împărtășim această experiență academică.



Redescoperindu-l pe Eminescu

Andra-Emilia CĂTANĂ

În perioada 7-8 mai 2026 a avut loc ediția a LII- a a Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu”, organizată, ca de fiecare dată, de Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași: o ediție reușită din toate punctele de vedere, cu o tematică relevantă care a putut fi valorificată în moduri aparte, fără să constrângă: *Eminescu. De la biografie la mit? Sau: de la mit la biografie?*. Creativitate, dezbateri, noi perspective asupra a ceea ce a fost și a scris poetul, toate acestea m-au făcut să înțeleg că, oricât de nerealist pare, despre Mihai Eminescu încă se poate scrie.

Iașiul și-a deschis porțile cu această oportunitate de a exersa în ale scrisului academic fără să uit să îmi pun mereu întrebări și să încerc să găsesc răspunsuri. A fost, desigur, o provocare continuă, de la identificarea temei până la prezentarea lucrării, însă de la un astfel de colocviu ai doar de câștigat. Pentru mine a fost prima ediție și m-am bucurat să cunosc studenți pasionați, atât de Eminescu, cât și de tot ceea ce presupune domeniul științelor umaniste. Am avut ocazia să stau de vorbă cu ei, dar și să asist la prezentările unor lucrări care au îmbinat literatura cu alte arte și domenii ce m-au lăsat așa cum ar trebui să te lase orice prezentare bună: curioasă și dornică să aflu mai multe. Evaluarea prezentării mele și feedbackul oferit nouă, studenților, au fost expuse pe înțelesul nostru, într-un mod constructiv. Totuși, când am ieșit din clădirea universității după susținerea „probei”, am răsuflat ușurată și am realizat care era de fapt miza: să mă bucur de experiența împărtășită cu colegele mele, de plimbările făcute în centrul orașului – pe care l-am revăzut după șapte ani lungi, și atunci tot în contextul plăcerii mele pentru scris, la olimpiadă – de micile simboluri ce aminteau de poetul despre care tocmai susținusem o lucrare: băncile care îi spuneau poeziile și teiul susținut acum de și mai multe propte metalice. Pot să spun că nici drumurile atât de lungi cu trenul și cu autobuzul nu au fost plictisitoare.



Colocviul a presupus, ca de fiecare dată, mai multe secțiuni, iar în ceea ce privește echipa Universității de Vest din Timișoara, au participat următorii studenți: Andra-Emilia Cătană (LL Română-Engleză, anul al II-lea) – Premiul al II-lea la secțiunea „Exegeze” pentru lucrarea *Marginalul fragmentar. Un București al degradării în proza lui Eminescu*, Ana-Daria Fîc (LL Română-Franceză, anul al II-lea) – Premiul al II-lea la secțiunea „Studii culturale” pentru lucrarea *Eminescu din perspectivă monetară: reprezentarea eminesciană pe bancnotele și monedele românești*, Teofana Șimonca-Oprița (LL Engleză-Română) – Premiul al III-lea la secțiunea „Exegeze” pentru lucrarea *Forme ale absenței: pentru o poetică a vidului în lirica eminesciană*.



În cadrul „Atelierului de traduceri”, au participat studenții Krisna Indarto Anugrahayu (Anul pregătitor), Mutopola Mwenda (Anul pregătitor), Amalia-Mihaela Ilin (LL Română-Engleză, anul al II-lea) – Premiul al III-lea pentru traducerea textelor propuse în limba engleză, Patricia Tervilus (Anul pregătitor), Sara Pîslariu (LL Franceză-Română, anul I) – Premiul al II-lea pentru traducerea textelor propuse în limba franceză și Valentina Marmolejo Quintero (Anul pregătitor), Astrid Carolina Castillo Ventura (Anul pregătitor), Abel Fabricio Pacheco Fonseca (Anul pregătitor) au obținut Mențiune pentru traducerea textelor propuse în limba spaniolă.

Pe lângă distincții, simpla prezență acolo, printre profesori care odată au fost și ei participanți la acest colocviu cu tradiție, între Palatul Culturii și teatru și între două drumuri obositoare, Iașiul a contribuit foarte frumos la conturarea experienței de student la Litere, dincolo de cursuri și seminare. Ah da, să nu uit. Probabil că una dintre părțile mele preferate rămâne repetiția prezentărilor alături de doamna profesoară în tren, seara, printre alți călători care cel mai sigur nu se așteptau să audă *iar* de Eminescu.



Colocviul de la Ploiești: un dialog viu al ideilor

Ilinca PĂIUȘAN

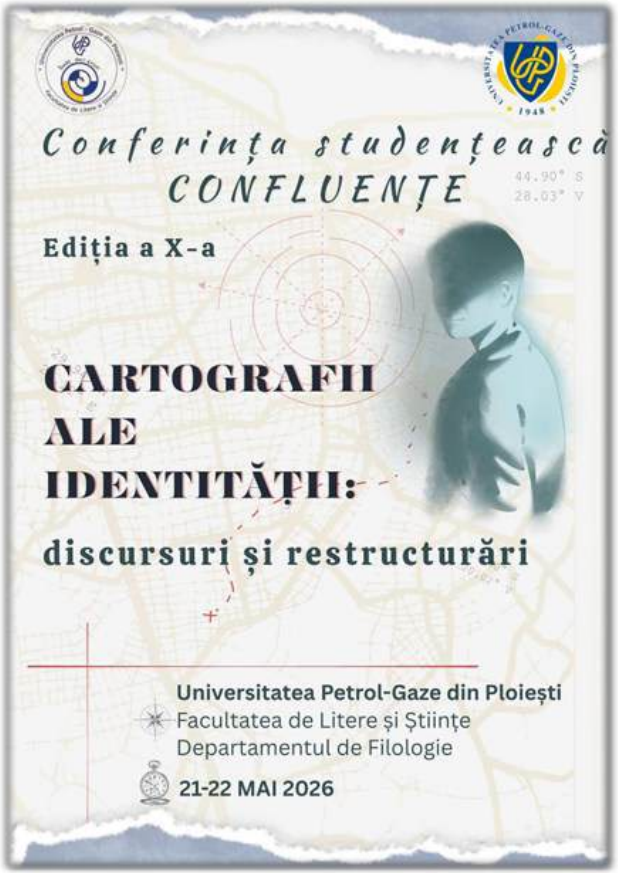
În zilele de 21 și 22 mai, Facultatea de Litere și Științe din Ploiești a găzduit a X-a ediție a Colocviului studențesc „Confluențe”, punând în fața participanților o tematică foarte ofertantă: „Cartografii ale identității: discursuri și restructurări”. Atmosfera evenimentului a fost una dinamică. Un factor interesant a constat în faptul că studenții și-au putut susține lucrările nu doar în limba română, ci și în engleză sau franceză. Mai mult decât un simplu cadru de dezbatere academică, colocviul le-a oferit studenților oportunitatea de a-și trimite lucrările spre publicare la Editura Universității Petrol-Gaze din Ploiești.

Deși distanța dintre Timișoara și Ploiești părea inițial un impediment, mai ales datorită faptului că ne aflam într-o perioadă destul de aglomerată, aproape de sesiunea de examene, organizatorii le-au oferit participanților posibilitatea de a susține prezentările online. Astfel, sesiunea la care am participat atât eu, cât și colegele mele: Andra Catană, din anul al II-lea, și Tania Licareț, din anul al III-lea, s-a desfășurat vineri, 22 mai. Înainte de începerea prezentărilor, moderatoarea sesiunii, doamna conf. univ. dr. Alina Roșca, a ținut un discurs încurajator, lucru care a contribuit la crearea unui mediu propice pentru dialogul academic.

Restul participantelor au venit din centre universitare diverse, precum Brașov, Suceava și București, abordând subiecte captivante și diverse. Pe parcursul a trei ore, am urmărit cu interes prezentările colegelor, fiecare prezentare remarcându-se printr-o viziune unică asupra literaturii. De pildă, mi-a plăcut mult cum a fost abordată simbolistica arhitecturii în romanul *Craii de Curtea-Veche*, o operă pe care o studiasem chiar în acel semestru la cursurile de literatură română. De asemenea, modul în care o altă studentă a tratat motivul muzicii în *Marșul lui Radetzky* de Joseph Roth mi s-a părut fascinant, în special prin felul în care prezentarea a îmbinat muzica și literatura prin intermediul cântecului militar.

Un alt aspect care mi-a plăcut la acest colocviu a fost modul în care colegele mele, Andra și Tania, au valorificat și reinterpretat în propriile lucrări autori sau texte studiate deja la facultate, dar dintr-o perspectivă cu totul nouă. Astfel, am putut urmări cum spațiul academic devine un mediu viu de idei, în care aceleași opere sau curente sunt redescoperite prin instrumente critice alternative, demonstrând o permanentă deschidere spre dialog.

În ceea ce privește propria mea lucrare, am ales să explorez două tematici adesea ignorate în liceu: spațiul și identitatea periferice, având ca punct de plecare romanul *Soldații. Poveste din Ferentari* de Adrian Schiop. Prezentarea mea a analizat autoficțiunea ca formă de intersecție între ficțiune și nonficțiune, punând accent pe coliziunea dintre



lumea lui Adi și cea a lui Alberto, pe negocierile masculinității într-un mediu hiper-masculin și pe felul în care corpul devine o resursă care poate fi tranzacționată pentru siguranță și supraviețuire. Totodată, am urmărit cum spațiul în care se desfășoară acțiunea romanului, cartierul Ferentari, funcționează ca un personaj colectiv, marcat de reguli nescrise și de o marginalizare complexă, ce include statutul socio-economic, etnia romă și identitatea queer. A fost o provocare și o experiență inedită să analizez un text contemporan care abordează atâtea subiecte într-o manieră aproape viscerală, o premieră în literatura citită de mine până în acel moment.

Privind în urmă, abilitățile pe care le-am dobândit în urma acestui colocviu nu țin doar de exercițiul academic în sine, ci de felul în care am privit literatura prin ochii altor participanți și de contactul cu studenții altor universități din țară.



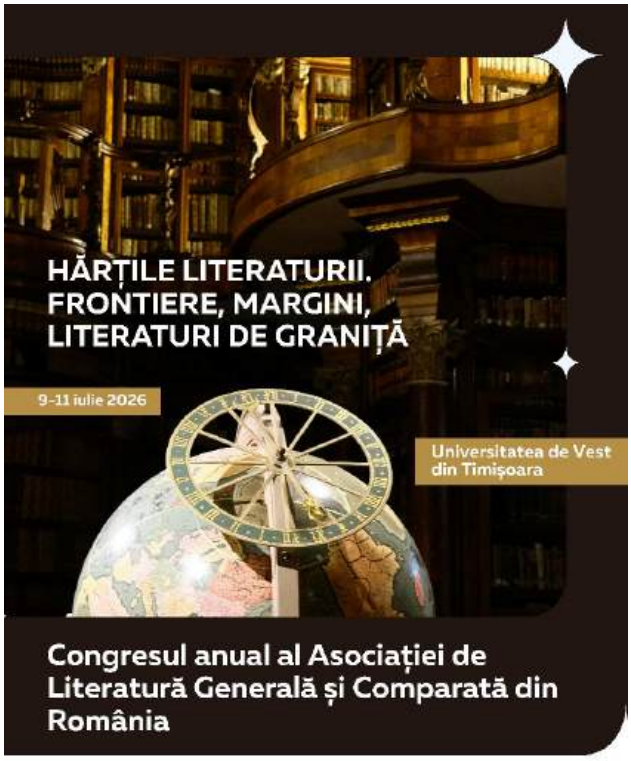
literacum

Masa și literatura curbează spațiul

la Congresul Asociației de Literatură Generală și Comparată din România 2026

Amalia BODAC

Între sesiune și o vacanță cu repetate coduri de căldură, Literele timișorene au primit Congresul anual al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România între 9 și 11 iulie 2026, prilej de a lua pulsul domeniilor de interes, culturale și literare, din marile noduri academice, cu tahicardie sau bradicardie... pe alocuri. *Hărțile literaturii. Frontiere, margini, literaturi de graniță* au fost principalele teme de discuție ce au reunit secțiunile *Hărți și contra-hărți*, *Frontiere fluide și tranziții*, *Banatul și Timișoara – repere și spații literare*, *Spații de frontieră și identități (ex)centrice*, *Literaturi ale lumii*, *Experimente, influențe, interferențe*, *Traversări: frontiere textuale, cognitive, normative*... să mai spun? Mai spun! *Perspective multi- și transmediale*, *Literaturi carcerale și memorii ale violenței*, *Geografii ale romanului: exil, memorie și spații ale identității*, *Premodernitate și prelungiri ale limitelor*. Discuțiile au fost dintre cele mai confortabile și inconfortabile deopotrivă, între prudențe metodologice și literare și testarea unor reprezentări hibride, actuale, prea puțin accesate.



Dezbaterile privind spațiul și frontierele în teoria literară s-au sprijinit pe o grilă amplă: de la reevaluarea „provinciilor literare", a rețelelor, regiunilor și „școlilor" locale (Moretti, Casanova), până la abordările care chestionează valențele politice, ideologice ori afective ale spațialității, concepută relațional, la intersecția dintre percepție, conceptualizare și trăire nemijlocită (în termenii lui Foucault, Westphal, Richardson) și paradigmele literaturii mondiale (Moretti, Damrosch, Ganguly). Pe acest fundal, conferința a plecat din spațiul autohton cu reprezentările graniței în *Noapte bună, copii!*, cartografiile digitale pornind de la Goran Mrakić, Daniel Vighi și Viorel Marineasa, inflexiunile germane în literatura română, heterotopiile concentraționare și transnaționalismul unor autori ca Anamaria Beligan, Panait Istrati, Paul Celan sau Andrei Codrescu, ajungând la tipuri de limitări – geografice, identitare, metodologice în spațiul european, reprezentări ale frontierei pentru Dubravka Ugrešić, imaginarul panslavist la Andrei Kurkov sau matrici identitare în *Dicționarul romanului central-european din secolul XX*.

Iar dacă acum un secol ne-ar fi luat între două săptămâni și o eternitate (cu puțin noroc dacă ne-am fi născut în locul *potrivit*) să ajungem pe alte continente, prezentul ne permite un salt geografic (și) datorită infrastructurilor și canalelor de difuzare culturală în 0,20 de secunde. Au fost importate condimente tari despre creolizarea literaturii în *Americanah*, orașe fractale în urma imperialismului britanic la Sam Selvon, Hanif Kureishi, Monica Ali sau chiar despre „emisferele" romanului chinez

contemporan cu repere către Mo Yan, Yu Hua și Yan Lianke.

Nicio ~~masă~~ conferință fără mediile semiotice hibride din jocurile video, iar, de această dată, vorbitorii tineri au pornit discuția despre componenta participativă în *Soma*, *Faith* și *Elden Ring* în construcția firului narativ care împachetează un *gameplay*.

Păstrasem, poate din inerție, iluzia că busola se reglează în înaltele turnuri de unde s-ar proiecta avanpremierele și nu reluările. Doar că urgența vie a înțelegerii, a travaliului explicației a venit, la finalul celor trei zile, de la cei pentru care scrisul rămâne o adresare onestă și fundamentată pe întrebări până atunci neformulate.

Rămânem cu încrederea juriului când vine vorba de premiile acordate pentru Alexandra Ciocârlie, *Pe urmele lui Ulise* (Literatură comparată), Marcel Tolcea, *Ultimul avangardist. Misterele lui Ionathan X. Uranus, „serafim și boxeur”* (perspectivă comparatistă asupra literaturii), Alex Ciorogar, *Ascensiunea autorului în epoca globalizării digitale* (debut) și două premii speciale pentru coordonarea volumului: Ligia Tudurachi, *Pentru un stil microfonic interbelic*, Andreea Mironescu și Mihai Iovănel cu *Platforme ale memoriei*, toate pentru 2025. Poate că se împacă măcar una cu noi între un *scroll* și un *side quest*.



literacum

Bookfest, TESZT și Taifas: trei ipostaze ale culturii timișorene

Tania LICAREȚ

Efervescența culturală a Timișoarei din ultimii ani a cunoscut apogeul odată cu exercitarea statutului de Capitală Europeană a Culturii în anul 2023. Date fiind amploarea manifestărilor artistice și vizibilitatea internațională dobândită în perioada menționată, merită observată și discutată problema continuității parcursului cultural timișorean – orașul își păstrează relevanța prin desfășurarea a numeroase evenimente cu tradiție, precum Salonul de Carte Bookfest și Festivalul Euroregional de Teatru TESZT, organizate anual încă din anul 2012, respectiv 2008. Totodată, inițiative materializate pentru prima dată chiar în contextul Capitalei Europene a Culturii, precum Festivalul de Film și Cultură Balcanică TAIFAS, își consolidează poziția în calendarul cultural timișorean, depășind cadrul anului 2023 și ajungând, în 2026, la cea de-a patra ediție. Cele două dimensiuni complementare pe care cele trei evenimente le reprezintă – continuitatea unor manifestări consacrate și dezvoltarea unor noi formule – prezintă multiple puncte de convergență: intenția, reușita, ori, în unele cazuri, doar impresia conturării unui spațiu deschis dialogului, ce contribuie activ la democratizarea culturii, la accesibilitatea publicului și crearea unei comunități de oameni diverși, implicați constant în dinamica vibrantă a orașului.

Salonul de Carte Bookfest, inițiat în 2006, la București, de Asociația Editorilor din România (AER) a fost inspirat de marile saloane europene de carte și conceput ca un spațiu de comercializare, dar și de întâlnire și interacțiune nemijlocită între cititori, scriitori și editori. Extins și în alte orașe, a ajuns la Timișoara în 2012, iar ediția din 2026 propune, ca de fiecare dată, un târg de carte consistent și ofertant, cu standuri aferente fiecărei edituri partenere. În paralel, lansările de carte și discuțiile de natură culturală se desfășoară la Cafeneaua Bookfest, respectiv la scena evenimentului. Întâlnirile cu scriitorii reduc distanța simbolică dintre ei și lectori, lansările dau voce unor autori timișoreni mai puțin vizibili, iar atmosfera adesea informală favorizează interacțiunile naturale. Printre acestea, aduc aminte de dialogurile savuroase dintre Cristina Chevereșan, Alexandru N. Stermin și Ioana Pârvulescu, referitor la lansarea volumelor celei din urmă, *Alfabetul domnilor* și *Alfabetul doamnelor*, de discuția dintre Oana Doboși, Raluca Selejan și Radu Vancu, în legătură cu romanele sale, *Paradis* și *Transparența*, de lansarea volumelor *Arta publică în Timișoara după 1989* de Andreea Lazea și *Narațiuni ale corpului. Boală și discurs* de Daniela Șilindean, dar și de noutățile din colecția Biblioteca Polirom, precum Salman Rushdie, *Ceasul al unsprezecelea. Un cvintet de povestiri*, Harper Lee, *Tărâmul dulcii veşnicii*, Raymond Carver, *Elefant şi alte povestiri*, despre care au vorbit Dana Crăciun, Carmen Preoteasa, Mihai Gafencu, Otilia Ghițescu, Ina Biebel, Raluca Selejan, Mirela Iacob, Oana Doboși, Radu Pavel Gheo, Radu Paraschivescu, Radu Vancu, Dan Croitoru. Accesul gratuit permite participarea fără obligația achiziționării unei carti, acestea având, într-adevăr, adesea, preț redus față de librării. Totuși, simpla accesibilitate fizică a publicului nu garantează și accesibilitatea subiectelor abordate, iar Bookfest democratizează mai ales accesul la oferta editorială, nu neapărat producția culturală, întrucât selecția autorilor și a titlurilor rămâne la latitudinea editurii, iar vizibilitatea este distribuită inegal.

Probabil cel mai controversat eveniment din cadrul salonului de carte se referă la cel adresat lui Gabriel Liiceanu, care conversează alături de Melania Cincea pe marginea volumelor *Strigoii noștri* și *În singurătatea minții mele*. Figura consacratului filosof, extrem de prezentă în cadrul salonului de carte Bookfest și relevantă pentru începuturile acestuia – fusese președinte al AER la momentul primei ediții din București – este din ce în ce mai contestată de tânăra generație (subscriu la aceste opinii). (Auto)expunerea conștientă și deliberată în

fața unor valori și convingeri emise de ambii interlocutori, pe care le consider în opoziție cu propriile viziuni, dar și periculoase la nivel sistemic, îmi întăresc poziția cu privire la necesitatea gândirii critice și formularea unei păreri proprii, argumentate eficient și independent de notorietatea și stabilitatea de care se bucură aceste personaje la nivelul imaginarului colectiv. Cu alte cuvinte, în ciuda reproșurilor rigide aduse „generației Z", aspect ce nu face decât să potențeze polarizarea socială, observ că mulți dintre tineri au capacitatea de a nuanța discursul, căci miza finală nu se referă la cenzură ori epurare – această idee ar fi la fel de absurdă și nocivă –, ci la temperarea elogiilor grandilocvente către o perspectivă semnificativ mai echilibrată.

Un alt episod pe care îl consider demn de adus în vedere ne transpune înapoi în anul 2010, atunci când meschinul Ion Iliescu – aspru criticat și de Liiceanu, căci nu îi neg poziția asumat anti-comunistă – publică, în cadrul Bookfest București, *După 20 de ani. 1989 – an de cotitură în istoria națională și în viața internațională*, la editura Semne. Episodul, aproape caricatural, își concretizează dimensiunea grotescă atunci când trei membri ai grupului „Noii golani", printre care și George Simion, protestează împotriva fostului președinte, evidențiind rolul condamnabil al acestuia în timpul Revoluției și al Mineriadei din 1990, fiind, ulterior, evacuați. Este de la sine înțeles că, în ceea ce mă privește, a fi împotriva demersului lui Ion Iliescu nu înseamnă, în nicio formă, susținerea lui George Simion. Totuși, întrebarea deschisă se referă la măsura în care salonul de carte Bookfest, recunoscând dreptul autorului de a-și publica cartea, legitimează, indirect, moral și istoric, afirmațiile prezente în conținutul volumului, aspect pe care îl consider, în mod evident, extrem de problematic.

În continuare, mă voi axa asupra Festivalul Euroregional de Teatru Timișoara TESZT[1], organizat de Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", un teatru minoritar dintr-un oraș multilingv. Plecând de la întrebarea *Cum putem exista și coexista într-o epocă a dezbinării, marcată de războaie și realități postbelice, migrație, populism în creștere și extremism de dreapta, polarizare digitală și criză climatică?*, festivalul propune o suită de spectacole de teatru, dans, performance, musical, teatru de păpuși și animație. Dimensiunea clar angajată social este potențată și susținută de accesibilitatea și deschiderea către public, atât prin prețul biletelor, cât și prin tematica spectacolelor și maniera în care aceastea sunt puse în scenă, spectatorii fiind adesea implicați nemijlocit. Astfel, TESZT are capacitatea de a consolida adevărate comunități deschise spre reflecție, suspiciune, punere la îndoială a realităților externe ce pot părea, în mod eronat, incontestabile și implicare civică activă. Piesele de teatru experimentale din cadrul proiectului „FemminiCity – Women for Women", finanțat prin programul Uniunii Europene „Cetățeni, Egalitate, Drepturi și Valori" (CERV), prezintă povești de viață tulburătoare ale victimelor abuzului fizic, psihologic ori emoțional, stârnind empatia, solidaritatea și combaterea acestor acte dezumanizante extrem de frecvente. Manifestările scenice vorbesc clar și răspicat despre femicid, necesitatea unui corp politic cu valori feministe, absurdul tabuului menstrual, subordonarea aberantă a femeii față de bărbat și alte subiecte pe cât de delicate, pe atât de necesar de adus în vederea publicului pentru a fi dezbătute și dezamorsate. Democratizarea funcționează, în acest caz particular, prin intermediul tentativei de problematizare, conștientizare și crearea unei punți de comunicare între actori, uneori profesioniști, alte ori selectați prin casting deschis și privitori, uneori invitați pe scenă și încurajați să se exprime verbal cu privire la tematica spectacolului.

În aceeași notă, *Bolnavii,* de Antonio Álamo și regizat de Irina Moscu, cartografiază rădăcinile actualelor discursuri și demersuri extremiste, pentru o înțelegere mai nuanțată cu privire la procesul dislocat de metabolizare a trecutului, reiterat și adaptat înfricoșător realităților actuale, încercând să explice și să prevină declinul ideologic absolut. Așadar, prin intermediul festivalului TESZT, Timișoara devine nod strategic între Budapesta, Belgrad, Arad, Novi Sad și Subotica și un nucleu de fuziune între valențele culturale ale acestor regiuni convergente prin interesul acordat democrației, drepturilor umane, solidarității, păcii mondiale și empatiei.

Un alt eveniment cultural demn de analizat se referă la Festivalul de film și cultură balcanică TAIFAS, configurat în jurul „istoriei, memoriei și altor nimicuri", care aduce în Timișoara o serie de 14

lungmetraje românești și balcanice , dintre care opt în avanpremieră națională și două programe de scurtmetraje curatoriate de tineri timișoreni pasionați de film, anterior prezentate la LUCAS (International Festival for Young Film Lovers), cel mai vechi festival de film pentru copii și tineri din Germania. Pe lângă selecția unui număr impresionant de proiecții disponibile la Cinema Studio, a căror valoare estetică rămâne, bineînțeles, dependentă de aportul subiectiv al fiecărui cinefil, festivalul propune și câteva lansări de carte, printre care amintesc: *Artistul, informatorul și Securitatea. Raport contra pașaport*, de Iulia Popovici, care intră în dialog cu Marius Chivu și Carmen Lidia Vidu, responsabilă pentru regia artistică a *spectacolului Maria Tănase. O poveste*, ce deschide TAIFAS 2026. Cartea cercetează motivațiile indivizilor din lumea teatrului care au ales să contribuie la perpetuarea unui sistem totalitar prin integrarea în rețeaua de informatori și Securitate în ultimele două decenii ale comunismului. Este un demers relevant și bine documentat care explorează dinamica bidirecțională dintre sistemul Securității, care se infiltrează adesea perfid și insidios în intimitatea individului, îngrădindu-i libertatea de decizie și artistul adesea oportunist, deliberat implicat.

Printre colocviile desfășurate, precum „Atlasul locurilor uitate", „Foucault 100: putere, rezistență și spiritualitate", „În Balcani, murim cu istoria de gât" ne relevă o discuție actuală dintre Lidija Dimkovska și Bogdan-Alexandru Stănescu, moderată de Snejana Ung. Într-un dialog relaxat, cei doi scriitori de limbă și din spații diferite, relevă modul în care se raportează, prin operele lor, la experiența personală, inseparabilă de istoria scrisă cu majusculă. Totodată, alături de public, autorii explorează valențele și semnificațiile termenului de „balcanism" și a variațiunilor acestuia, încercând să combată cu argumente solide prejudecățile asociate.

În completarea proiecțiilor, lansărilor de carte și a colocviilor, TAIFAS propune câteva evenimente dintr-un registru deși aparent distinct, complementar. În acest sens, „HRANA: Cu porcul prin Balcani", este un eveniment gastronomic ce îmbină degustarea cu reflecția asupra identității balcanice, la care au luat parte cele două specialiste în domeniu, Alina Săftulescu și Melissa Ivana, alături de antropoloaga Camelia Burghele și Borko Ilin. Merită discutată și analizată măsura în care o formă de recuperare și valorizare a patrimoniului culinar balcanic se transfigurează într-o experiență culturală atent curatoriată și estetizată. Meniul a inclus preparate precum tobă, piftie, jumări, sarmale și cârnați, dar și reinterpretări contemporane, precum pralinele cu bacon caramelizat, fapt ce ne îndreptățește să dezbatem dacă practicile alimentare tradiționale ajung, în acest context, să privilegieze experiența consumatorului în detrimentul realității comunităților de proveniență. Totodată, prețul de 150 de lei al biletului, deși justificat luând în considerare conceperea preparatelor, delimitează clar publicul participant, ceea ce creează un raport tensionat între natura comunitară a tradițiilor culinare celebrate și exclusivitatea cadrului în care acestea se manifestă. Cu toate că nu îmi doresc să reduc, fără drept de apel, HRANA la o formă de fetișizare a autenticității rurale, nu pot ignora ambivalența demersului, întrucât tradiția recuperată și legitimată din punct de vedere cultural devine, simultan, nucleul unei experiențe selective, aproape elitiste, cu valoare simbolică și economică distinctă de cea din mediul său de origine.

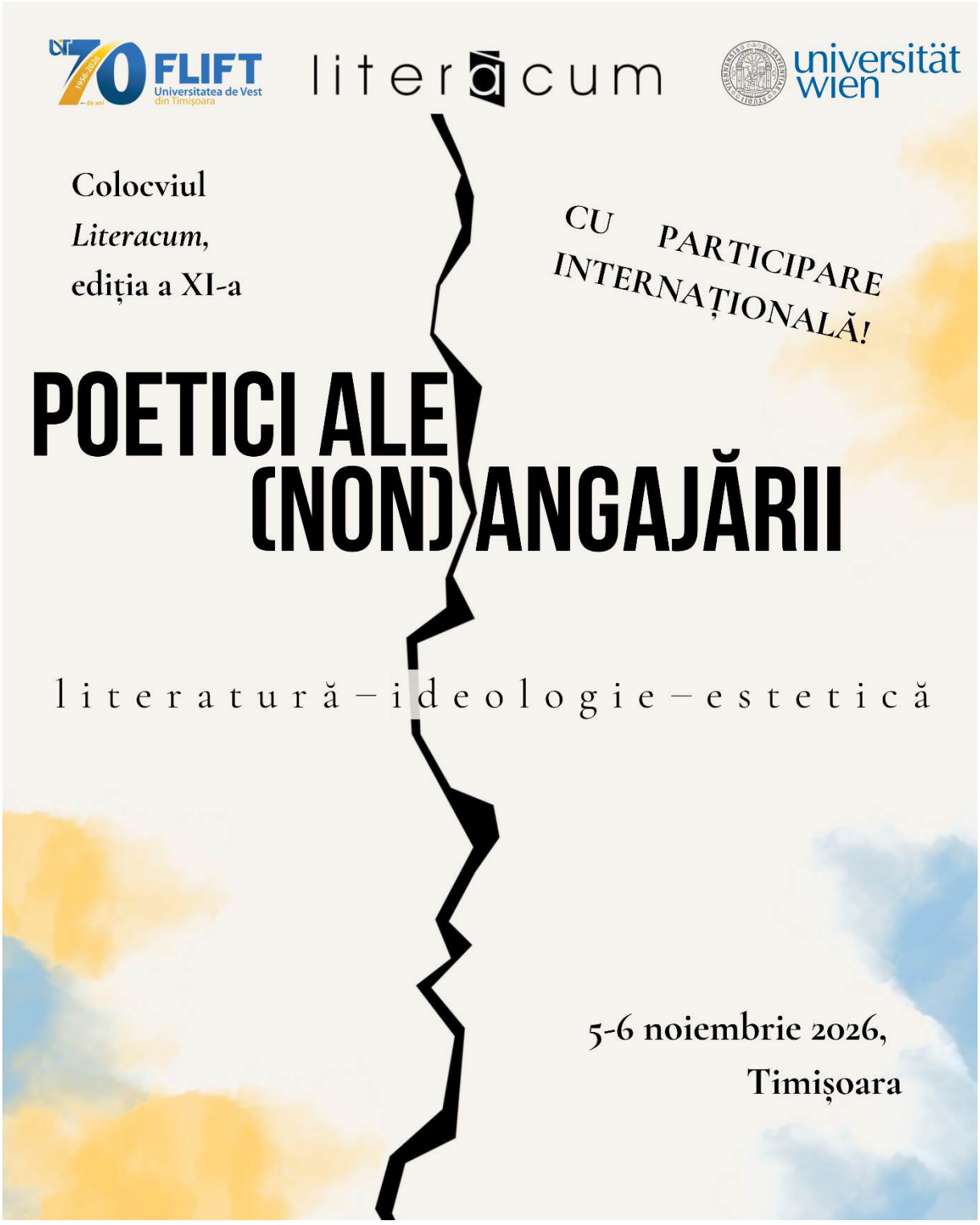
Astfel, cele 3 evenimente discutate ne invită să luăm parte activ la viața culturală a Timișoarei, extrem de prolifică și ofertantă în ultimii ani, dar și să problematizăm, să dezbatem, să punem la îndoială, aceste componente reprezentând, de fapt, fundamentul celui mai relevant și benefic punct de convergență între acestea – facilitarea dialogului, a spațiilor de întâlnire și interacțiuna constantă cu noi forme de expresie culturală.

NOTE:

[1] Cronici detaliate despre spectacolele frecventate pot fi consultate pe site-ul festivalului https://teszt.ro/teszt-ro/teszt-2026-1468330/blog-2026-5479533/sacrificiul-de-pe-altarul-tranziiei-2244285 sau în următorul număr al revistei „Vestul Dramatic".

literacum

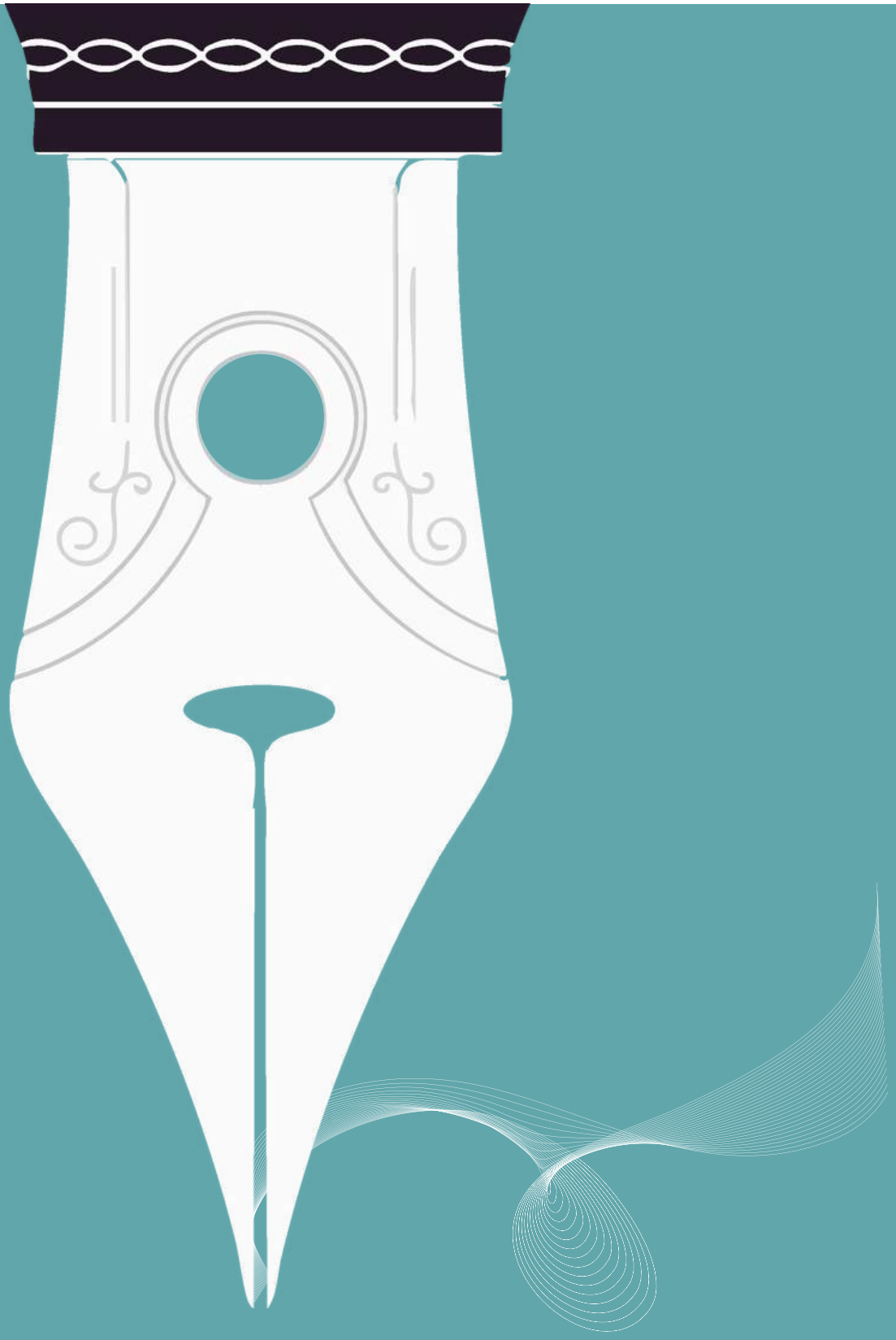
Colocviul *Literacum XI.*
Poetici ale (non)angajării: literatură – ideologie – estetică



Afiș realizat de: Oana Gogoșeanu

literacum

Revista Centrului studențesc de cercetare LITERACUM



ISSN 2360 - 3194
ISSN-L 2360 - 3194

Ilustrație realizată de Elena Farcaș