

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 52
2024**

Copyright 2024, Editura Alma Mater, Bacău, România

ISSN 2559 - 3455

ISSN-L 1224 - 841X

All rights reserved

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

Literatură și societate

**Editura Alma Mater, Bacău
2024**

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA FILOLOGIE

Revistă a Facultății de Litere,
Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Coordonatori de număr: Floria Florinela, Vasile Spiridon

Redactori de număr: Florinela Floria, Petronela Savin, Violeta Popa

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Luminița Drugă, Florinela Floria, Adrian Jicu, Violeta Popa, Petronela Savin

Comitetul științific:

Simona Bealcovschi, Université de Montréal, Canada

Florica Bodiștean, Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Liviu Dospinescu, Université Laval, Québec, Canada

Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Cristina Florescu, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Alexandru Gafton, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Till R. Kuhnle, Université de Limoges, Franța

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Marius Miheț, Universitatea „Comenius”, Bratislava, Slovacia; Universitatea din Oradea, România

Doris Mironescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Antonio Patraș, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Lăcrămioara Petrescu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Ștefana Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, România

Ioan Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, România

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București, România

Eugen Simion, Academia Română

Geoffrey Sykes, University of New South Wales, “Southern Semiotic Review”, Australia

Răzvan Voncu, Universitatea din București, România

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere, Str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România, Tel./fax: 0234 – 588884,

e-mail: studiisiceretari3@yahoo.com

<https://studiisiceretari.ub.ro/>

Cuprins

<i>Nota editorului</i>	9
<i>Literatură și discursul memoriei</i>	11
Andreea Mironescu <i>Romanul memoriei în date și interpretări: subgenuri, generații, conținuturi</i>	13
Ana-Maria Ticu <i>Scriitori români în dosarele Securității – note generale</i>	27
Marius Mihet <i>Herta Müller and the Empire of Metaphor</i>	35
Ruxandra Diana Moholea (David) <i>Ovid S. Crohmălniceanu – deghizări ale genului biografic</i>	47
Magdalena Chitic <i>Muzica pop/rock/folk în perioada comunistă. De la „coloana sonoră a cenzurii” la undergroundul păunescian</i>	57
<i>Literatură și canon literar</i>	67
Otilia Ungureanu <i>Mecanismul canonic. Două cazuri ale literaturii – Cezar Petrescu și Camil Petrescu</i>	69
Alexandra Butnaru <i>Prezența și reprezentarea femeii în viața și opera lui Cezar Petrescu</i>	87
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>Didascaliiile în piesele lui Ioan Slavici: funcție și inovație</i>	93
<i>Miscellanea</i>	103
Vasile Spiridon <i>Fața covorului</i>	105

Recenzii	111
Mihail Constantineanu, <i>Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări</i> , București, Oscar Print, 2021 (Aura Lovin Comorașu)	113
Cătălina Bălinișteanu-Furdu, <i>Das problematische weib in Heinrich Manns frühwerk</i> , Hartung-Gorre Verlag, Konstanz/ Germany, 2021 (Dragoș Carasevici)	116
Tiphaine Rolland, <i>Le « Vieux Magasin » de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant</i> , Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2020 (Cătălin Bărbunță)	118
Ioan Milică, <i>Fabrica de fraze: Eminescu în lumea presei</i> , București, Editura Universității din București, 2023 (Adrian Jicu)	119
Cătălin Negoită (coord.), <i>Presa românească în comunism</i> , Galați, Galati University Press, 2022 (Florinela Floria)	120

Content

<i>Foreword</i>	9
<i>Literature and the Discourse of Memory</i>	11
Andreea Mironescu <i>The Novel of Memory in Data and Interpretations: Subgenres, Generations, Contents</i>	13
Ana-Maria Ticu <i>Romanian Writers within the Files of "Securitate" Archive – General Notes</i>	27
Marius Mihet <i>Herta Müller and the Empire of Metaphor</i>	35
Ruxandra Diana Moholea (David) <i>Ovid S. Crohmălniceanu – Disguises of the Biographical Genre</i>	47
Magdalena Chitic <i>Pop/Rock/Folk Music during the Communist Era. From the "Soundtrack of Censorship" to Păunescu's Underground</i>	57
<i>Literature and Literary Canon</i>	67
Otilia Ungureanu <i>The Canonical Mechanism. Two Cases of Literature – Cezar Petrescu and Camil Petrescu</i>	69
Alexandra Butnaru <i>The Presence and Representation of Woman in the Life and Work of Cezar Petrescu</i>	87
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>Script Stage Directions in the Plays of Ioan Slavici: Function and Innovation</i>	93
<i>Miscellanea</i>	103
Vasile Spiridon <i>The Face of the Woven Carpet</i>	105

Book Reviews	111
Mihail Constantineanu, <i>Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări</i> , București, Oscar Print, 2021 (Aura Lovin Comorașu)	113
Cătălina Bălinișteanu-Furdu, <i>Das problematische weib in Heinrich Manns frühwerk</i> , Hartung-Gorre Verlag, Konstanz/ Germany, 2021 (Dragoș Carasevici)	116
Tiphaine Rolland, <i>Le « Vieux Magasin » de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant</i> , Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2020 (Cătălin Bărbunță)	118
Ioan Milică, <i>Fabrica de fraze: Eminescu în lumea presei</i> , București, Editura Universității din București, 2023 (Adrian Jicu)	119
Cătălin Negoită (coord.), <i>Presa românească în comunism</i> , Galați, Galati University Press, 2022 (Florinela Floria)	120

Nota editorului

Numărul 52 (2024) apare sub genericul *Literatură și societate* și reunește o serie de contribuții pe teme precum literatura, discursul critic și istoria, timpul istoric și narativizarea memoriei, paradigma discursului ideologic, ficțiune și memorie colectivă, construcții identitare și forme ale literaturii, metafora și textul ficțional.

Prima secțiune a acestui număr, intitulată *Literatură și discursul memoriei*, investighează o serie de aspecte ale creației literare în contextul schimbărilor politice și sociale din ultimii ani. Relația literatură-politică a fost privilegiată, analizându-se creația unor scriitori confrunțați cu un trecut al cenzurii, dar și cu un prezent al ignorării. Sunt semnalate și analizate căutările identitare ale literaturii în totalitarism, dar, în aceeași măsură, sunt explorate reverberațiile în actualitate ale factorului ideologic. O problemă acută care se ridică este cea a identității literare în condițiile resimțirii efectelor trecutului traumatizant și nevoii de adaptare la globalizarea galopantă a prezentului. Perioada postcomunistă a deschis porțile pentru alte forme de literatură precum cea diaristică, ca semn al libertății de exprimare și adaptării la nevoia de autenticitate. Dar crizele și dilemele identitare ale actualității își așteaptă încă expresia artistică potrivită.

Secțiunea a doua a revistei, *Literatura și canonul literar*, cuprinde articole care probează faptul că identitățile literare problematizante reprezintă un subiect viu indiferent de perioada istorică. Existența unui mecanism canonic prin care este stabilit statutul operelor dovedește complexitatea judecății de valoare estetică supusă inevitabil componentei sociale, politice și ideologice a prezentului.

Fie că este vorba de conștiință estetică sau de orizontul teoretic și interpretativ, studiile incluse în această secțiune sunt relevante pentru înțelegerea mecanismelor canonului literar. Este revizitată, în această secțiune, opera unor scriitori canonici (Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ioan Slavici), din perspectiva adecvării la norma estetică, dar și a inovației structurale pe care o propun.

Un catalizator al reflecției pe tema canonului, a rolului literaturii și a criticului literar în societate se regăsește în opera publicistică a lui Nicolae Manolescu, reunită într-un volum de *Teme* prezentat în secțiunea *Miscellanea*.

Volumul se încheie cu o secțiune de *recenzii*.

O concluzie care transpare din materialele prezentate în acest număr este că problema relației dintre literatură și societate rămâne un imperativ al zilelor în care trăim și va continua să fie deschisă, antrenând abordări științifice ulterioare.

Literatură și discursul memoriei

ROMANUL MEMORIEI ÎN DATE ȘI INTERPRETĂRI: SUBGENURI, GENERAȚII, CONȚINUTURI

The Novel of Memory in Data and Interpretations: Subgenres, Generations, Contents
This article sets out to present the design and output of the research project *MEMORO: The Novel of Memory in Postcommunism: Subgenres, Generations, Transnational Networks*. The project aimed at providing a qualitative and quantitative research of the novel of memory in the Romanian literary field after 1989, using recent theories and methodologies from the field of literary and memory studies. After delineating the genre and its five subgenres, the article elaborates on statistical analyses based on a dataset containing 230 novels published between 1990-2022 and authored by 168 male and female writers. The last part draws conclusions regarding the potential of literature in general and of the novel in particular to intervene in the society at large.
Key-words: *novel of memory, subgenre, Romanian literature, postcommunism, statistical analysis, memory studies*

Articolul de față prezintă concomitent genealogia unui proiect de cercetare și pe cea a unui (sub)gen literar, pe care l-am definit și teoretizat, focalizând asupra spațiului românesc postcomunist, ca *roman al memoriei*. Deși bazat parțial pe observații, interpretări și recomandări prezentate în *Raportul final* al proiectului colectiv de cercetare *MEMORO: Romanul memoriei în postcomunism: subgenuri, generații, rețele transnaționale*², articolul poate fi citit și ca un raport de etapă asupra câmpului literar contemporan, văzut nu doar ca o colecție tematică de romane, ci și ca o infrastructură materială, comercială și ideologică (imaterială) a memoriei. Situată la intersecția dintre memoria culturală, socială și biografică – literatura, așa cum au argumentat în ultimele decenii teoreticienii din *Memory Studies*³, are (poate avea, într-o formulare mai puțin idealizantă) o acțiune intervenționistă în societate. Pornind de la

¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Institutul de Cercetări Interdisciplinare – Departamentul de Științe Socio-Umane.

² Proiectul a fost derulat în perioada 2022-2024 la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, iar rezultatele pot fi accesate pe site-ul <https://www.novelofmemory.eu>. Raportul științific final nu a fost publicat online sau în altă formă.

³ Vezi de exemplu Jan Assman, “Communicative and Cultural Memory”, In *A Companion to Cultural Memory Studies*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning and Sara B. Young, pp. 109–118. Berlin, De Gruyter, 2008; Aleida Assmann, “Limits of Understanding: Generational Identities in Recent German Memory Literature”, In *Victims and Perpetrators: 1933–1945: (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*, edited by Laurel Cohen-Pfister and Dagmar Wienroeder-Skinner, pp. 29–48, Berlin and Boston: De Gruyter, 2006; Astrid Erll, *Memory in Culture*, Trans. Sara B. Young, New York, Palgrave Macmillan, 2011; Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012; Birgit Neumann, “The Literary Representation of Memory”, In *A Companion to Cultural Memory Studies*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, pp. 333–344, Berlin and New York, De Gruyter, 2008.

aceste premise, obiectivul principal al proiectului MEMORO a fost realizarea primei analize sistematice a romanului memoriei în spațiul literar românesc din postcomunism (incluzând și opere publicate la edituri din Republica Moldova), atât prin situarea lui într-un context comparativ și transnațional (*the novel of memory*)⁴, cât și prin delimitarea genului în cadre naționale – operație care ar putea fi foarte bine definită și ca un act de „construcție” al acestuia. *Bibliografia romanelor memoriei din spațiul românesc (1990-2022)*, realizată și publicată în cadrul proiectului⁵ cuprinde 230 de titluri și 168 de autori⁶, confirmând existența și coerența generică a unui corpus de romane ale memoriei. Acest nou gen literar⁷, care acoperă o parte însemnată a literaturii contemporane, a fost urmărit în dinamica lui cronologică, generațională și a subgenurilor sale, cele mai importante observații și rezultate fiind prezentate în cele ce urmează.

Analiza modurilor în care memoria trecutului recent, de la perioada celui de-Al Doilea Război Mondial până la anii tranziției de după 1989, este narativizată literar și marketizată editorial. Ea are potențialul de a avansa nivelul cunoașterii unei epoci fluide și auto-contradictorii, precum postcomunismul, care se sustrage încercărilor de sistematizare și ordonare conceptuală, manifestând în schimb – cu precădere în țările ex-socialiste/comuniste – o personalitate ideologică de tip schizofrenic⁸. Ceea ce părea, înainte de invazia pe scară largă a Ucrainei începută de Rusia în 2022 și aflată încă în plină desfășurare, să fie o placă tectonică relativ stabilă în spațialitatea și temporalitatea post-Războiul Rece, a suferit o nouă fisură, susținută și de resurecția populismului suveranist strâns legat de reactivarea narațiunilor memoriei imperial(ist)e sau național(ist)e în sfera politică dar și în mentalul colectiv, prin intermediul platformelor de diverse tipuri. În acest context, studierea formelor culturale și a narațiunilor memoriei active sau activate în spațiul social devine extrem de importantă, iar literatura rămâne încă o furnizoare importantă de astfel de narațiuni și conținuturi mnemonice, chiar dacă pentru un public tot mai fragmentat și concurată de noile medii.

Romanul ca infrastructură a memoriei

Așa cum arată datele, romanul memoriei ocupă cea mai semnificativă parte a câmpului literaturii contemporane, atât prin cantitatea operelor de acest tip publicate în ultimele trei decenii și jumătate, cât și prin canonicitatea dovedită de premii, traduceri, recenzii și, nu în ultimul rând, succes de piață. Cele mai importante premii

⁴ Vezi în acest sens Andreea Mironescu, Doris Mironescu, “The Novel of Memory as World Genre. Exploring the Romanian Case”, *Dacoromania litteraria*, nr. 1, 2020, pp. 97-115.

⁵ Andreea Mironescu, Cosmin Borza, Mihai Iovănel, Adriana Stan, „Bibliografia romanelor memoriei din spațiul românesc (1990-2022)”, *Dacoromania litteraria*, nr. 1/ 2024, pp. 225-236. De asemenea, urmează să fie publicată *Bibliografia romanelor memoriei din spațiul românesc în traducere (1990-2024)*, conținând, și aceasta, peste 200 de intrări.

⁶ Incluzând și romanele cu mai mult de un singur autor.

⁷ Deși eticheta „roman al memoriei” figurează și în ediția a doua, revizuită, a *Dicționarului cronologic al romanului românesc* (DCRR), modul în care am definit acest tip de roman în cadrul proiectului MEMORO e diferit față de accepțiunile din DCRR. De asemenea, lista noastră de titluri este una extensivă, care completează cantitativ și cronologic intrările din DCRR, versiunea actualizată a dicționarului oprindu-se în anul 2000.

⁸ Vezi Mihai Iovănel, „Ideologiile memoriei în comunism și postcomunism”, *Transilvania*, no. 11-12, 2024, pp. 1-8. <https://doi.org/10.51391/trva.2024.11-12.01>.

internaționale – Nobel, Prix Goncourt sau International Booker Prize – au nominalizat în ultimii cincisprezece ani astfel de romane și autori (Herta Müller, Mo Yan, Patrick Modiano, Svetlana Alexievici, Abdulrazak Gurnah, pentru a enumera doar laureați Nobel); la acest canon elitist, dar care „se vinde”, se adaugă și romanele din zona literaturii de consum, precum cele tratând Holocaustul, cu o largă circulație în traducere și popularitate în rândul publicului larg. Tocmai de aceea, deși ar putea părea nepotrivit, termenul de infrastructură este unul cât se poate de nimerit – literatura neavând doar o dimensiune „eterică” – ci și una materială, care susține efectiv producția, distribuția, comercializarea, receptarea prin intermediul unor medii economice și culturale (edituri, presă culturală, festivaluri, site-uri web, bloguri etc.)⁹. Un alt termen potrivit, la care voi reveni, este cel de platformă¹⁰, iar cercetătoarea de origine germană Astrid Erll folosește conceptul de mediu – cu referire atât la funcția de „stocare”, cât și la cele de „circulație” și canonizare ale unor „conținuturi mnemonice”, funcții pe care le îndeplinește literatura¹¹.

În postcomunism, aceste funcții sunt mai active ca oricând, literatura funcționând încă din primii ani '90 – deopotrivă prin actorii ei, cât și prin romanele testimoniale și de sertar publicate atunci – ca infrastructură a memoriei reprimite. În România primei decade post-1989, memorialistica și literatura care dădeau mărturie despre trauma comunistă a fost investită cu puterea de a opera o formă simbolică de justiție, atât de către autorii înșiși, cât și în sfera publică, prin marketingul editorial și prin intermediul presei culturale dominate de scriitori și intelectuali care practicaseră diferite grade de disidență în timpul regimului ceaușist. Cu toate că, douăzeci de ani mai târziu, „romanul comunismului” nu a murit, ci își trăiește o nouă epocă de glorie prin generația 2000, o poli-analiză a romanului memoriei publicat după 1990 nu a fost întreprinsă. Continuitatea între memorialistica traumei comunismului, romanul testimonial și de sertar ale primului deceniu post-1989 și literatura catalogată ca „prezenteistă”¹² a scriitorilor douămiiști a fost în general ignorată¹³. De ce? În primul rând, acest lucru s-a întâmplat pentru că romanul memoriei nu a fost perceput de criticii și istoricii literari ca un gen de sine stătător, cu o evoluție nu doar constantă, ci vizibil în creștere din 1990 până în prezent, așa cum a demonstrat analiza noastră statistică pe un corpus de 230 de romane publicate între 1990-2023. Această „miopie” s-a datorat, la rândul ei, faptului că fenomenele literare sunt încă observate, în cultura critică românească, din perspectiva istoriei literare, care operează autonomist, acordând puțină atenție relației literaturii contemporane cu socialul și rolului acesteia

⁹ Pentru o analiză comprehensivă a acestor factori, vezi Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*, Iași, Polirom, 2021.

¹⁰ Folosim acest termen în Andreea Mironescu, Mihai Iovănel, Cosmin Borza, Adriana Stan, *Platforme ale memoriei: romanul în postcomunismul românesc*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, în curs de publicare.

¹¹ Astrid Erll, *Memory in Culture*, transl. by Sara B. Young, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 162.

¹² Vezi Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1451. Eticheta e folosită și de alți critici.

¹³ Există însă cercetători care au analizat această continuitate, în special pe linia anticomunismului. Vezi Cosmin Borza, Claudiu Turcuș, “Westalgia as Infantilization of the East: narrating communist childhood in post-1989 Romania and the administration of the recent past”, *Studies in East-European Thought*, 2024. <https://doi.org/10.1007/s11212-024-09679-6>

de „mediu”¹⁴ sau de „platformă”¹⁵ a memoriei publice. În paradigma istoriei literare, nu există o legătură vizibilă între *romanele testimoniale* scrise de cei care au cunoscut experiența închisorilor comuniste, precum Teohar Mihadaș sau Valeria Căliman, și scriitorii douămiiști care rememorează mai mult sau mai puțin traumatic copilăria în socialismul târziu.

De altfel, în spațiul românesc, cercetările despre romanul postcomunist nu au vizat până foarte recent o abordare exhaustivă, predominante fiind articolele foiletonistice și culegerile de cronici, puținele studii existente focalizând pe un număr mic de romane canonice sau pe un singur subgen: *romanul exilului*; *romanul despre Securitate și romanul închisorilor*; *romanul tranziției*; *romanul revoluției*; *romanul autoficțional*; *romanul Holocaustului*, *literatura traumei feminine*¹⁶.

În cadrul proiectul MEMORO, am cartografiat romanul publicat în ultimele trei decenii și care abordează evenimente și micro-epoci ale trecutului recent, din diferite unghiuri narative și de pe poziții auctoriale diverse (martor activ, martor indirect, descendent direct, reprezentant al generațiilor „de după”). Analiza cantitativă și calitativă a romanelor memoriei pune în evidență o continuitate cronologică și mai multe mutații la nivelul *patternurilor* narative (subgenuri) și a pozițiilor auctoriale. Așa cum vom vedea, principalii factori care determină aceste mutații sunt cel generațional și, într-o măsură mai mică, cel ținând de genul autorilor/autoarelor. Proiectul înregistrează mai multe „premiere”, fiind prima analiză calitativă extensivă a unui gen al romanului românesc din postcomunism, dar și prima analiză cantitativă care cartografiază și prezintă dinamica celui mai important segment al romanului contemporan, pe baza unui corpus de literatură publicată post-1989, care totalizează 230 de intrări. Deși analize cantitative folosind date literare au apărut în spațiul românesc, venind de la cercetători precum Ioana Macrea Toma în domeniul sociologiei literare, Roxana Patraș, Andrei Terian, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan și alții¹⁷, acestea au în vedere genuri românești sau perioade istorice cu un corpus relativ restrâns de romane (avantajul acestor analize fiind, pe de altă

¹⁴ Erll, *Memory in culture*, p. 162.

¹⁵ Mironescu et al., *Platforme ale memoriei*.

¹⁶ Vezi Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Brașov, Aula, 2003; Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste (eseu de mentalitate)*, Iași, Polirom, 2005; Sanda Cordoș, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Cartea românească, 2012; Roxana Andreea Ghiță, *Poetica și poietica Revoluției de la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România și din Germania*, București, Editura MLR, 2013; Andreea Mironescu, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, București, Editura MLR, 2015; Florina Pîrjol, *Carte de identități*, București, Cartea românească, 2016; Claudiu Turcuș, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc*, Cluj-Napoca, Eikon, 2017; Simona Mitroiu, *Women's Life Writing in Postcommunist Romania*, Berlin, De Gruyter, 2023.

¹⁷ Vezi Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009; Roxana Patraș, *Romanian Novel Corpus (ELTeC-rom): Release with 80 novels encoded at level 1. Version v0.7.0 [Data set] Zenodo*, 2019; A. Terian, D. Gârdan, E. Modoc, C. Borza, D. Varga, O. Olaru, D. Moraru, „Genurile romanului românesc (1900-1932). O analiză cantitativă”, *Transilvania*, 10, 2020, pp. 53-64; Ș. Baghiu, A. Terian, V. Pojoga, T. Susarenco, I. Minculete, O. Olaru, „Geografia romanului românesc (1900-1932): Străinătatea”, *Transilvania*, 10, 2020, pp. 1-11.

parte, că pot fi mai comprehensive, datorită faptului că au la bază corpusuri de romane digitizate). Pentru literatura publicată post-1989, în schimb, inexistența unor instrumente lexicografice și/sau cataloage comprehensive face extrem de dificilă orice tentativă de cartografiere. Perioada 1990-2022, pe care a avut-o în vedere în proiectul MEMORO, este acoperită de *Dicționarul cronologic al romanului românesc* (DCRR) numai pentru deceniul 1990-2000, care a înregistrat o producție de romane oricum redusă față de deceniile precedente și de anii 2000-2020. Astfel, un prim rezultat obținut este *Bibliografia romanelor memoriei din spațiul românesc (1990-2022)*, care cuprinde referințe complete pentru 230 de romane apărute ultimele trei decenii, etichetate în funcție de cele cinci subgenuri pe care le-am identificat în cadrul romanului memoriei. Baza de date din spatele acestei bibliografii conține metadate despre romane (anul apariției, autorul/autorii, editura, subgenul literar) și despre autori (anul nașterii și genul), acestea reprezentând și variabilele folosite pentru analiza statistică.

Figura 1. Extras din baza de date MEMORO

An	Titlul	Autor 1	Editura	Subgen	Gen
1990	Corabia nevăzută	Alexandru Calais	Cartea Românească	Roman al maturizării	1
	Destine	Mihai Giugariu	Cartea Românească	Roman transgenerațional	1
	Din caloridor. O copilărie basarabeană (ed. franceză 1987)	Paul Goma	Albatros	Roman testimonial	1
	Femeia în roșu. Roman (retro)versiune	Mircea Nedelciu	Cartea Românească	Metafictiune istoriografică	1
	Gherla	Paul Goma	Humanitas	Roman testimonial	1
	În pasaj	Viorel Marineasa	Editura Militară	Metafictiune istoriografică	1
	Patimile după Pitești	Paul Goma	Cartea Românească	Roman testimonial	1
	Pe muntele Ebal	Teohar Mihaș	Clusium	Roman testimonial	1

Pentru identificarea și validarea titlurilor incluse în baza de date, principalele metode folosite au fost (1) interogarea dicționarelor și a bazelor de date disponibile, în virtutea criteriului „validării” unei opere ca roman al memoriei de către tradiția critică; și (2) analiza calitativă – tematică, poetică și naratologică – a romanelor. În acest sens, au fost consultate, cumulativ, instrumente lexicografice (*Dicționarul cronologic al romanului românesc*, *Dicționarul general al literaturii române*; panorame ale literaturii române din postcomunism); presa culturală a anilor 1990-2022, prin accesarea arhivelor digitalizate ale unora dintre cele mai importante reviste culturale din postcomunism (au fost consultate arhivele a peste 20 de reviste); cataloagele on-line principalelor edituri din România și din Republica Moldova care au publicat literatură română în ultimele trei decenii (au fost consultate cataloagele a peste 25 de edituri); cataloagele on-line ale principalelor biblioteci universitare și județene din România.

În paralel, am elaborat un set de criterii care să faciliteze selectarea, respectiv invalidarea unei opere ca roman al memoriei. Cel mai important dintre acestea s-a dovedit a fi existența unui *paratext auctorial* (extra- sau intra-ficțional) sau editorial

(*blurb*), care să orienteze lectura în sensul unui roman despre memorie individuală ori colectivă. Concomitent, am operaționalizat cinci criterii tematice și formale, vizând – necumulativ – următoarele aspecte: (1) memoria accesată de personaj/narator este una transindividuală, colectivă; (2) sunt vizate preponderent evenimente/perioade istorice traumatice (fazele represive ale comunismului, Holocaustul, dar nu numai); (3) existența unei distanțe temporale între evenimentele care fac obiectul romanului și momentul narațiunii; (4) impulsul etic este prezent în roman; (5) tema memoriei are un rol structurant în roman, la nivel formal sau de conținut¹⁸.

Analiza calitativă: subgenuri ale romanului memoriei

Contrar ideilor încă dominante în cultura critică românească, în special în zona criticii literare revuistice¹⁹, prin analiza calitativă nu am avut în vedere calitatea estetică a romanelor memoriei. (Asta nu presupune însă neapărat că ceea ce numim „criteriul estetic” nu poate fi corelat cu o serie de calități extra-estetice, precum plurivocitatea ideologică, dialogismul, reprezentarea fără exotizare a celor „diferiți” etc.) Așa cum am menționat deja, criteriile avute în vedere pentru stabilirea corpusului de romane nu au vizat selectarea unor autori din zona canonică, chiar dacă aceștia domină numeric lista celor peste 150 de scriitoare și scriitori. Analiza calitativă a romanelor memoriei avute în vedere a urmărit, în primul rând, atât stabilirea unor *patternuri* specifice acestui gen (caracteristici tematice, narrative și de formulă editorială – incluzând aici (auto)marketizarea unui roman ca „al memoriei”), cât și identificarea unor subgenuri ale acestui tip de roman. Principalul element de noutate adus aici este propunerea unor noi subgenuri românești – un demers care vine să completeze, nu fără o notă polemică – inventarul de subgenuri pe care le oferă, cu largi exemplificări, ediția revizuită și recent lansată a DCRR, care acoperă un interval de trei secole²⁰. Inevitabil, deși are atuul unei lungi și robuste (raportată la cadrul culturii române) tradiții, care legitimează viabilitatea subgenurilor pe care le propune²¹, prin limita fatalmente auto-impusă la pragul anului 2000, DCRR nu înregistrează, deocamdată, mutația sistemică a romanului românesc și cotitura sa către memorie, în ton cu cea a romanului văzut ca gen mondial și în contextul unei „*memory turn*” care se manifestă decisiv odată cu debutul noului mileniu, fiind anunțată deja de constituirea unei infrastructuri globale a memoriei Holocaustului în deceniile de după cel de-Al Doilea Război Mondial. Observând că subgenurile literare canonice, cristalizate în modernitatea burgheză a secolului al XIX-lea nu mai pot reflecta realitățile sociale și politice ale epocii noastre – și plecând de la forma și conținutul celor 230 de opere din setul romanelor memoriei, am propus cinci subgenuri specifice romanului memoriei (chiar dacă trei dintre ele funcționează și independent de acesta): *romanul testimonial*, *romanul post-testimonial*, *romanul maturizării*, *romanul*

¹⁸ Pentru o prezentare detaliată a criteriilor vezi Andreea Mironescu, Cosmin Borza, Mihai Iovănel, Adriana Stan, „Romanele memoriei: noi subgenuri pentru literatura română contemporană”, *Transilvania*, no. 8, 2024, pp. 1-19, <https://doi.org/10.51391/trva.2024.08.01>.

¹⁹ Vezi în acest sens volumul colectiv editat de Alex Goldiș, Christian Moraru și Andrei Terian, *Pentru o nouă cultură critică românească*, Cluj-Napoca, Tact, 2024.

²⁰ Adrian Tudurachi (ed.), *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 2000*, vol. I–II, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2023.

²¹ Vezi Cosmin Borza, Alex Goldiș, Adrian Tudurachi, „Subgenurile romanului românesc. Laboratorul unei tipologii”, *Dacoromania litteraria*, VII, 2022, pp. 205-220.

transgenerațional și metaficțiunea istoriografică, teoretizate și exemplificate pe larg într-un articol anterior²².

În procesul colectării și prelucrării datelor, cel mai dificil pas a fost stabilirea etichetelor de subgen. Într-o etapă preliminară, am identificat mai multe etichete care ar fi putut caracteriza romanele din listă, acestea având la bază fie un criteriu tematic (*romanul revoluției, romanul tranziției, romanul închisorilor, romanul exilului/deportării, romanul Holocaustului, romanul traumei feminine*), fie un criteriu formal (*pattern/formulă narativ(ă) specifice*): *romanul de familie, romanul maturizării, romanul realist magic, metaficțiunea istoriografică*. Deși fiecare dintre aceste etichete, luată în sine, descria mulțumitor conținutul/formula romanelor din listă – având, în plus, atât avantajul prezenței lor în DCRR (doar pentru unele etichete), cât și pe acela al unui echivalent în spațiul internațional – acestea s-au dovedit totuși mai puțin funcționale pentru a caracteriza subgenurile romanului memoriei într-o manieră sistemică. Din acest motiv, am urmărit *dezvoltarea unui sistem al subgenurilor romanului memoriei*, care să fie funcțional atât pentru situația din spațiul românesc postcomunist, cât și pentru romanul memoriei din alte zone ale globului.

Am definit cele cinci subgenuri ante-menționate dintr-o perspectivă situată deliberat la intersecția dintre studiile literare și studiile culturale (*Memory Studies*), urmărind o corespondență între *forma narativă* și ceea ce Astrid Erll numește „modurile amintirii” (*modes of remembering*)²³. Astfel, *romanul testimonial* focalizează pe o experiență traumatică trăită direct, relatată din perspectiva martorului, în vreme ce *romanul post-testimonial* re-crează ficțional trauma generațiilor anterioare „nu prin rememorare, ci prin investiție, proiecție și creație imaginativă” (în termenii lui Marianne Hirsch²⁴). *Romanul transgenerațional* urmărește narativ efectele inter-generaționale ale traumei, dinamitând structura narativă și ideologică a romanului de familie modern burghez, iar *romanul maturizării* presupune o poziționare polemică față de structura *Bildungsromanului*, fiind particularizat de o fractură istorică în parcursul individului (în cazul românesc, trecerea de la socialism la post-socialism, romanul maturizării fiind – ca și cel post-testimonial – unul dintre subgenurile predilecte ale generației 2000). În sfârșit, *metaficțiunea istoriografică*, așa cum s-a cristalizat acest subgen la nivel mondial, prin operele unor Salman Rushdie sau Toni Morrison, și la nivel local prin romanele generației '80 și în special al scrierilor lui Mircea Cărtărescu, reprezintă cristalizarea coniecției dintre postmodernism și materialul memoriei biografice și/sau istorice²⁵.

Analiza cantitativă: distribuția cronologică, generațională și de gen

Date fiind dimensiunile relativ reduse numeric ale datelor obținute (230 de romane pentru intervalul 1990-2022, semnate de 168 de autori), principala metodă de analiză statistică folosită a fost cea a distribuției datelor, în funcție de variabilele menționate mai sus: anul apariției romanelor, editura, subgenul, anul nașterii autorilor

²² Mironescu *et al.*, „Romanele memoriei”.

²³ Astrid Erll, *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin, De Gruyter, 2008, p. 390.

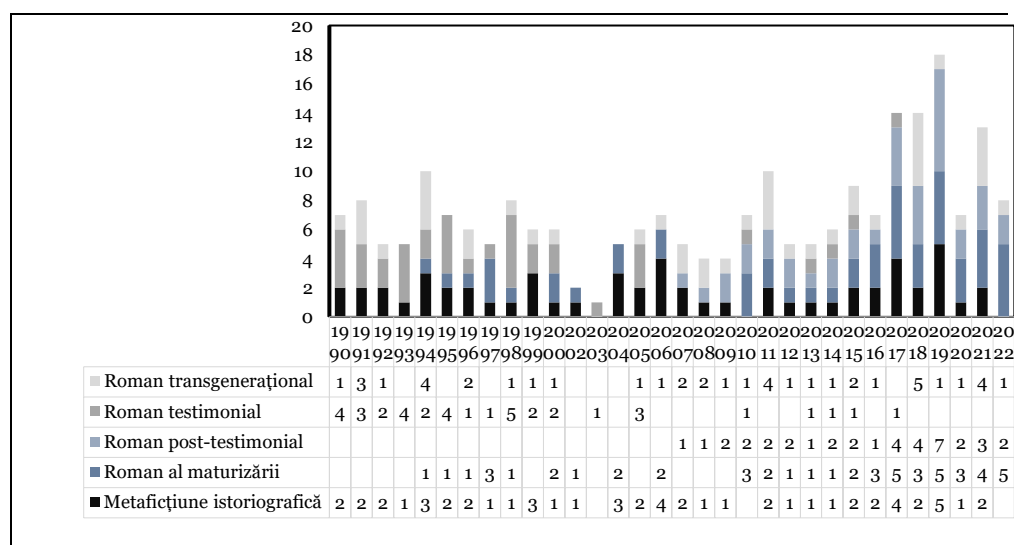
²⁴ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 5.

²⁵ Pentru definiții și exemplificări ale fiecăruia dintre cele cinci subgenuri vezi Mironescu *et al.*, „Romanele memoriei”.

și genul acestora. De asemenea, am folosit metoda corelațiilor și analiza multivariată pentru a verifica dacă există o legătură între generația căreia îi aparține un autor, respectiv genul acestuia, și opțiunea pentru o anumită formă literară (subgen) în cazul romanelor memoriei.

Analiza cantitativă a datelor a pus în evidență existența a trei *markeri* specifici, care par să influențeze dinamica genului: *markerul de subgen*, *markerul generațional* și *markerul de gen*. Aceștia li se adaugă vectorul editorial – Polirom (inclusiv prin deținerea Editurii Cartea Românească între 2005-2017), care este un lider de piață pe segmentul romanelor memoriei, fapt deloc surprinzător, dacă ținem cont că este principala editură care publică extensiv (raportat la dimensiunile pieței interne) literatură română contemporană.

Figura 2. Distribuția cronologică a subgenurilor²⁶



Evoluția cronologică a romanului memoriei și distribuția subgenurilor arată că *patternurile* narrative de tradiție, fie aceasta una lungă – ca în cazul romanului transgenerațional, derivație a romanului de familie, și a romanului maturizării, dezvoltare a *Bildungsromanului* –, fie una mai recentă, ca în cazul metaficțiunii istoriografice, sunt transgeneraționale. La polul opus, cele două subgenuri care pot fi considerate ca având un grad mai mare de tipicitate în interiorul romanului memoriei, adică romanul testimonial și cel post-testimonial, au un caracter mai pronunțat generațional, fiind mai legate de o experiență biografică traumatică (în cazul romanului testimonial) sau de o situație post-traumatică, în termenii a ceea ce Marianne Hirsch a definit ca „generația post-memoriei” (*the generation of post-memory*)²⁷, în cazul romanului pe care l-am numit post-testimonial. De asemenea, din punct de vedere cantitativ, metaficțiunea istoriografică domină (57 titluri), urmată de

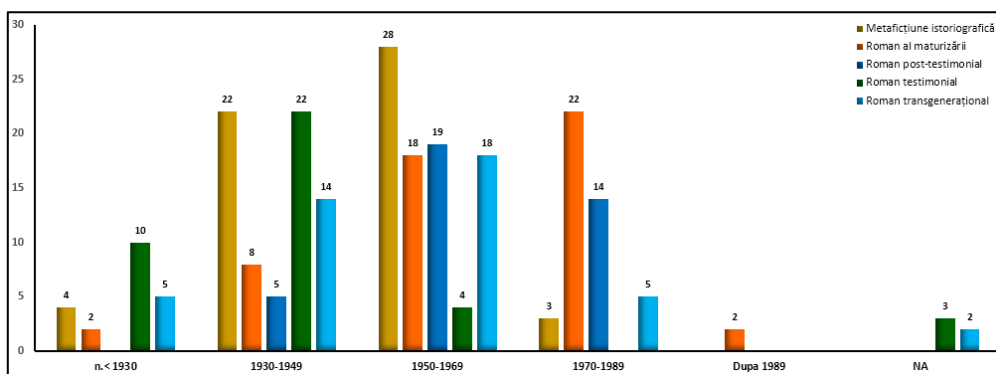
²⁶ Graficele reproduse în articol sunt disponibile în format *open access* pe site-ul proiectului MEMORO: www.novelofmemory.eu. Colectarea și prelucrarea datelor a fost realizată de Andreea Mironescu, Alina Moroșanu (analiză statistică), Cosmin Borza, Mihai Iovănel, Adriana Stan.

²⁷ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, p. 5.

romanul maturizării (52 titluri) și de cel transgenerațional (44 titluri); totuși, cea mai robustă rată de creștere o are romanul post-testimonial, care emerge după jumătatea anilor 2000, concomitent cu declinul pe piața editorială a romanului testimonial (oricum cel mai redus numeric dintre cele cinci subgenuri).

Urmărind o abordare mai apropiată de statistica literară și de studiile culturale pentru operaționalizarea noțiunii de *generație*, pe de o parte, și includerea variabilei de gen în analiza subgenurilor romanului memoriei, am formulat două ipoteze, bazate pe observații empirice pe marginea corpusului. Astfel, ne-am propus să verificăm dacă există, în cazul romanului memoriei, o *corelație* – atât în sensul mai fluid al termenului din limbajul uzual, cât și în sensul mai specific, propriu analizei statistice – între generația și genul unui autor/autoare și forma literară (subgen). Fără a intra aici în discuții metodologice complexe privind definiția conceptelor de generație în sociologie, respectiv în studiile literare (unde, pe teren românesc, pare să domine încă ideea unor „generații de creație”, cu formula lansată de Tudor Vianu²⁸), am considerat ca interval de demarcație între generații o perioadă de două decenii, corespunzând cu principalele fracturi politice și sociale ale scurtului secol XX²⁹.

Figura 3. Distribuția generațională a subgenurilor



Așa cum reiese din graficul de mai sus, existența unei corelații între subgenurile romanești și o anumită generație pare posibilă: romanul testimonial se manifestă cel mai frecvent în grupul autorilor de romane ale memoriei născuți înainte de 1930, respectiv între 1930-1949, metaficțiunea istoriografică în grupul celor născuți între 1950-1969 (suprapunându-se generației optzeciste), dar și în grupul scriitorilor născuți între 1930-1949 (fiind vorba, în general, de romane târzii, sau de romane testimoniale care iau forma metaficțiunii nu în varianta sa textualistă, ci prin proiectarea unor alter-ego-uri ficționale). În cazul autorilor născuți între 1970-1989 (douămiiștii), subgenul dominant este romanul maturizării, corespunzând narațiunilor (auto)ficționale despre copilăria și adolescența în socialismul târziu. Ideea unei astfel

²⁸ Chiar fără a fi folosit ca atare, „conceptul” e reperabil în istoriografia literară bazată pe principiul autonomiei esteticului, de exemplu la Nicolae Manolescu. Vezi Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române: 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008.

²⁹ Pentru o utilizare similară a conceptului de generație în raport cu memoria comunismului vezi Cristina Petrescu, “Websites of Memory: In Search of the Forgotten Past”, in Maria Todorova, Augusta Dimou and Stefan Troebst (eds.), *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, pp. 595-613.

de corelații, nu este, totuși, una nouă în istoriografia literară românească, cel mai des invocat exemplu fiind chiar preferința scriitorilor din generația '80 pentru romanul postmodern/metafictiunea istoriografică. Mai provocatoare este însă explorarea acestei relații potențiale din perspectiva sociologiei literare și a sociologiei memoriei. Cu alte cuvinte, poate fi stabilit un raport de corelație între deceniul nașterii autorului și componenta memoriei sociale (revizitarea ficțională a unei perioade anume a comunismului, care ar putea fi considerată ca paradigmatică/formatoare pentru fiecare autor), respectiv opțiunea pentru un anumit subgen al romanului memoriei? Dacă da, este această opțiune una influențată cultural – de formele literare dominante la un moment dat – sau componenta experienței/memoriei personale/generaționale influențează alegerea formei literare? Deși analiza statistică aplicată eșantionului nostru nu a confirmat deocamdată existența unei astfel de legături – o dificultate importantă fiind și aceea că un autor poate scrie romane ale memoriei încadrabile în subgenuri diferite – această ipoteză merită testată pe un eșantion mai larg.

Figura 4. Distribuția de gen în interiorul subgenurilor ³⁰

Metafictiune istoriografică		Roman al maturizării		Roman post-testimonial		Roman testimonial		Roman trans-generațional	
Masculin	Feminin	Masculin	Feminin	Masculin	Feminin	Masculin	Feminin	Masculin	Feminin
34	7	31	16	17	14	20	7	13	22
41		47		31		27		35	

În privința unei posibile legături între genul autorilor și opțiunea pentru un anumit subgen literar, pe eșantionul nostru nu a putut fi stabilită deocamdată o corelație certă, și în acest caz, dincolo de dimensiunea redusă a setului de date (168 de autori, dintre care 109 de bărbați și 59 de femei, incluzând autorii multipli), un element de dificultate fiind posibilitatea ca un autor/autoare să publice romane ale memoriei încadrabile în subgenuri diferite, așa cum s-a întâmplat în cazul de față. Totuși, în reprezentarea numerică a distribuției de gen în interiorul subgenurilor, două cazuri ies în evidență: cel al metaficțiunii istoriografice, dominate în proporție de peste 75% de scriitori bărbați și acela al romanului transgenerațional, unde prezența autoarelor este puțin peste 60%. Raportat la numărul autorilor unici, dominația scriitorilor bărbați, respectiv a scriitoarelor, în interiorul celor două subgenuri se păstrează, sugerând că unele subgenuri ale romanului memoriei sunt genizate.

Dincolo de aceste analize statistice, care necesită, așa cum am menționat deja, testări suplimentare, cercetarea noastră a dărâmat și câteva mituri ale criticilor și istoricilor literari privind dinamica literaturii contemporane. Astfel, mitul conform căruia „invazia” de memorialistică a traumei a sugrumat dezvoltarea romanului, în special în prima decadă post 1989, nu rezistă analizei. De fapt, relația dintre memorialistică și roman a fost în tot acest timp una de simbioză, cele două forme co-existând, iar spre finalul anilor 2000, „memoria” se mută din memorialistică în roman, care devine teatrul privilegiat al dezbaterilor despre trecut. Mitul de lungă durată după care nu avem un „roman al comunismului românesc” este iarăși unul care trebuie să cadă – datele cantitative arată că avem cel puțin 200 de astfel de romane, iar trendul

³⁰ Numărul autorilor din tabel este mai mare decât cel al autorilor unici fiindcă unii dintre aceștia au publicat mai multe romane, încadrabile în subgenuri diferite.

romanului memoriei este unul crescător. În fine, mitul după care literatura douămiiștă este una „prezenteistă” și autocentrată (așa cum o descrie Nicolae Manolescu în *Istoria* sa din 2008 și o re-afirmă alți critici români) nu se susține la proba cifrelor. În realitate, cele mai importante două subgenuri practicate de scriitorii douămiiști sunt *romanul maturizării* ([auto]ficțiuni ale copilăriei și adolescenței în socialismul târziu) și *romanul post-testimonial*, care recuperează experiențe traumatiche distanțe temporal din perspectiva unei poziții auctoriale/naratoriale tipică situației contemporane de „post-memorie”.

Conținuturi

O analiză de conținut a romanelor memoriei din spațiul românesc nu aduce, la prima vedere, mari surprize. Cum era de așteptat, romanul memoriei din postcomunism recuperează în primul rând memoria experienței regimului comunist, în diferitele lui faze, de la cea dejistă represivă, a deportărilor și arestărilor, trecând prin comunismul de mijloc și ajungând în socialismul târziu, ba chiar și în perioada tranziției sau, mai frecvent, coborând până în perioada interbelică sau și mai adânc în trecut. Dincolo de aceste cadre generale, diversitatea poveștilor de familie sau individuale pe care aceste romane le construiesc este una proteică și plurivocă la nivel intra-ficțional, dar omogenă și monologică la nivel extra-ficțional. Deși practicat de scriitori din toate generațiile literare activi în postcomunism, de la șaizeciști până la douămiiști, inclusiv de către autori care nu sunt scriitori profesioniști/consacrați, romanul memoriei ca gen lasă puțin loc de expresie reprezentanților unor categorii etnice, de clasă sau de gen distincte/subalterne.

Un rezultat cu un impact potențial mai pronunțat în spațiul public privește reprezentarea conținuturilor și identităților etnice și de gen în romanul memoriei. Cine și în ce mod scrie istoria personală/colectivă a acestora, de pe ce poziții auctoriale și ideologice, apelând la ce tip de punere în narațiune? Analiza noastră cantitativă și calitativă a indicat că opțiunea pentru o anumită formă literară (subgen) a autorilor care scriu roman al memoriei este una influențată nu doar cultural, ci și că ar putea fi influențată generațional (în funcție de experiența traversării unei anumite perioade a comunismului) și în funcție de genul autorilor/autoarelor. Găsim ca fiind extrem de semnificativ (din păcate, nu într-un sens pozitiv) faptul că, într-un gen precum *romanul memoriei*, în care gradul de implicare/proiecția autorilor în lumea ficțională este mai ridicat față de alte genuri, angrenând amintiri și traume biografice, transgeneraționale sau legate de spații geografice concrete, identitățile etnice și de gen sunt adesea unele „estetizate”³¹. Există o singură autoare din lista noastră care se auto-identifică ca aparținând etniei romani (Luminița Cioabă) și doar două romane ale memoriei care vorbesc extensiv despre deportarea romilor din România în Transnistria, *Drumul Luminiței Cioabă* și *Negru și Roșu* de Ioan T. Morar. Similar, am putut include în lista noastră o singură autoare care se auto-identifică drept *queer*,

³¹ Vezi, în acest sens, polemica Valeriu Nicolae – Bogdan Alexandru Stănescu legată de reprezentarea romilor în roman, discutată în Mihnea Bălci, „A fost sau n-a fost rasism? Câteva gânduri despre polemica Valeriu Nicolae – Bogdan Alexandru Stănescu, *Scena* 9, 23 septembrie 2023: <https://www.scena9.ro/article/dezbatere-rasism-valeriu-nicolae-bogdan-alexandru-stanescu-kaspar-hauser>, dar și modul în care problematizează chestiunea reprezentării identităților de gen scriitoarea Sașa Zare în romanul ei *Dezrădăcinare* (2022).

dar scrie sub pseudonim (Sașa Zare) și tot două romane care recuperează experiența de a fi *queer* în comunism/ postcomunism (Alina Nelega, *Ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat* și *Dezrădăcinare* de Sașa Zare).

Dacă cercetarea noastră poate fi văzută și ca un raport asupra câmpului romanului memoriei – și, prin extindere, a ecosistemului literar contemporan – principala constatare pe care am propune-o ar fi nevoia unei mai bune reprezentări și incluziuni a autorilor, vocilor și perspectivelor marginale/marginalizate de istorie și de societate în literatura contemporană a memoriei. Tocmai pentru că literatura, și în special romanul, ca genul cu cea mai mare aderență la societate și contemporaneitate, cum a fost aproape unanim definit, are capacitatea de a canoniza reprezentări, narațiuni și perspective asupra trecutului și asupra celui alt/ celorlalți ca grup – ea are și posibilitatea de a face loc în societate unor experiențe, perspective, și nu în ultimul rând, unor persoane auctoriale – dar, în același timp, persoane „în carne și oase” – deloc sau puțin vizibile. Desigur, sistemul editorial joacă un rol esențial în acest proces de punere în circulație și *marketizare* a memoriei trecutului recent, tocmai de aceea selectarea unor scriitori/scriitoare din categoriile menționate mai sus – de exemplu prin organizarea unor concursuri de manuscrise, vizând în mod special autori care pot vorbi din experiență proprie sau accesând memoria familială/ a grupului – ar putea avea un impact pozitiv în diversificarea formelor literare ale memoriei din România contemporană. În contextul actual al proliferării și diversificării platformelor de comunicare, și implicit a democratizării canalelor de expresie și a fragmentării publicului după criterii sociale și generaționale, poziția privilegiată pentru crearea și popularizarea de narațiuni ale memoriei colective nu mai aparține – dacă a aparținut vreodată – în primul rând scriitorilor, ca o categorie având acces privilegiat la mediile de publicare. Pe de altă parte, așa cum am argumentat în capitolul introductiv al volumului *Platformele memoriei*:

„În contemporaneitate, romanul este una dintre cele mai importante platforme ale memoriei. Desigur, în concurență cu alte platforme, unele poate mai puternice, precum cele politice/politizate, altele posibil mai inteligente, cu siguranță mai „virale”, precum noile medii [...] Rolul jucat de literatură în medierea realităților contemporane și a trecutului recent, dar și a ideologiilor și afectelor individuale sau colective atașate ori declanșate de acest trecut [nu e deloc neglijabil]. Un trecut care e încă prezent, în care o destul de largă parte a societății românești contemporane a trăit, a luat decizii pentru sine și/sau pentru ceilalți, a croit planuri pentru un viitor care nu s-a mai materializat. Pentru o altă parte a contemporanilor însă, comunismul și chiar perioada tranziției e un trecut mort, pe care nu îl pot accesa decât mediat, din relatări istorice, povești de familie, narațiuni literare și multimedia. Pentru aceștia din urmă în special – dar nu numai pentru ei – romanul memoriei este și un „creator de conținut” istoric/mnemonic, care le influențează percepția despre (pre)contemporaneitatea lor.”³²

³² Mironescu *et al.*, *Platforme ale memoriei*, în curs de publicare.

BIBLIOGRAFIE

- Assmann, Aleida, "Limits of Understanding: Generational Identities in Recent German Memory Literature", in *Victims and Perpetrators: 1933–1945: (Re)Presenting the Past in Post-Unification Culture*, edited by Laurel Cohen-Pfister and Dagmar Wienroeder-Skinner, pp. 29–48, Berlin and Boston, De Gruyter, 2006
- Assman, Jan, "Communicative and Cultural Memory", In *A Companion to Cultural Memory Studies*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning and Sara B. Young, pp. 109–118, Berlin, De Gruyter, 2008
- Baghiu, Ștefan; Terian, A.; Pojoga, V.; Susarenco, T.; Minculete, I.; Olaru, O., „Geografia romanului românesc (1900-1932): Străinătatea”, *Transilvania*, 10, 2020, pp. 1-11.
- Bălăci, Mihnea, „A fost sau n-a fost rasism? Câteva gânduri despre polemica Valeriu Nicolae-Bogdan Alexandru Stănescu”, *Scena 9*, 23 septembrie 2023: <https://www.scena9.ro/article/dezbatere-rasism-valeriu-nicolae-bogdan-alexandru-stanescu-kaspar-hauser>
- Borza, Cosmin; Goldiș, Alex; Tudurachi, Adrian, „Subgenurile romanului românesc. Laboratorul unei tipologii”, *Dacoromania literaria*, VII, 2022, pp. 205-220.
- Borza, Cosmin; Turcuș, Claudiu, “Westalgia as Infantilization of the East: narrating communist childhood in post-1989 Romania and the administration of the recent past”, *Studies in East-European Thought*, 2024. <https://doi.org/10.1007/s11212-024-09679-6>.
- Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste (eseu de mentalitate)*, Iași, Polirom, 2005
- Cordoș, Sanda, *Lumi din cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*, București, Cartea Românească, 2012
- Erll, Astrid, *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin, De Gruyter, 2008
- Erll, Astrid, *Memory in Culture*, transl. by Sara B. Young, New York, Palgrave Macmillan, 2011
- Ghiță, Roxana Andreea, *Poetica și poietica Revoluției de la romantismul german la anul 1989 în romanul contemporan din România și din Germania*, București, Editura MLR, 2013
- Goldiș, Alex; Moraru, Christian; Terian, Andrei (editori), *Pentru o nouă cultură critică românească*, Cluj-Napoca, Tact, 2024
- Hansen, Hans Lauge, “Modes of Remembering in the Contemporary Spanish Novel”, *Orbis Litterarum*, no. 4, 2016, pp. 274-275.
- Herzberger, David K., “Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain”, *PMLA*, no. 106, 1991, pp. 34-45.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012
- Iovănel, Mihai, *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020*, Iași, Polirom, 2021
- Iovănel, Mihai, „Ideologiile memoriei în comunism și postcomunism”, *Transilvania*, no. 11-12, 2024, pp. 1-8, <https://doi.org/10.51391/trva.2024.11-12.01>.
- Macrea-Toma, Ioana, *Privileghiul. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009
- Manolescu, Nicolae, *Istoria literaturii române: 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008

- Mironescu, Andreea, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism*, București, Editura MLR, 2015
- Mironescu, Andreea, Mironescu, Doris, “The Novel of Memory as World Genre. Exploring the Romanian Case”, *Dacoromania litteraria*, no. 7, 2020, pp. 97–115.
- Mironescu, Andreea; Borza, Cosmin; Iovănel, Mihai; Stan, Adriana, „Romanele memoriei: noi subgenuri pentru literatura română contemporană”, *Transilvania*, no. 8, 2024, pp. 1-19. <https://doi.org/10.51391/trva.2024.08.01>
- Mironescu, Andreea; Borza, Cosmin; Iovănel, Mihai; Stan, Adriana, „Bibliografia romanelor memoriei din spațiul românesc” (1990-2022), *Dacoromania litteraria*, XI, 2024, pp. 225–236. DOI: 10.33993/drl.2024.11.225.236
- Mironescu, Andreea; Iovănel, Mihai; Borza, Cosmin; Stan, Adriana, *Platforme ale memoriei: romanul în postcomunismul românesc*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, sub tipar.
- Mitroiu, Simona, *Women’s Life Writing in Postcommunist Romania*, Berlin, De Gruyter, 2023
- Neumann, Birgit, “The Literary Representation of Memory”, In *A Companion to Cultural Memory Studies*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, pp. 333–344, Berlin and New York, De Gruyter, 2008
- O’Donoghue, Samuel, *Rewriting Franco’s Spain: Marcel Proust and the Dissident Novelists of Memory*, London, Bucknell University Press, 2018
- Patraș, Roxana, *Romanian Novel Corpus (ELTeC-rom): Release with 80 novels encoded at level 1. Version v0.7.0 [Data set] Zenodo*, 2019.
- Petrescu, Cristina, “Websites of Memory: In search of the Forgotten Past”, in Maria Todorova, Augusta Dimou and Stefan Troebst (eds.), *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, pp. 595-613.
- Pîrjol, Florina, *Carte de identități*, București, Cartea Românească, 2016
- Quintana-Vallejo, Ricardo, *Children of Globalization: Diasporic Coming-of-Age Novels in Germany, England, and the United States*, New York, Routledge, 2021
- Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Brașov, Aula, 2003
- Sobejano, Gonzalo, “The Testimonial Novel and the Novel of Memory”, In *The Cambridge Companion to the Spanish Novel*, edited by Harriet Turner, Adelaida López de Martínez, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Terian, Andrei, Gârdan, D., Modoc, E., Borza, C., Varga, D., Olaru, O., Moraru, D., „Genurile romanului românesc (1900-1932). O analiză cantitativă”, *Transilvania*, 10, 2020, pp. 53-64.
- Tudurachi, Adrian (coord.), *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 2000*, vol. I–II, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2023
- Turcuș, Claudiu, *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc*, Cluj-Napoca, Eikon, 2017

SCRIITORI ROMÂNI ÎN DOSARELE SECURITĂȚII – NOTE GENERALE

Romanian Writers within the Files of Securitate Archive – General Notes

The aim of this paper is to take a look back at a series of actions and influences of the Securitate – the political police of the communist regime – on writers. We will name some of those who worked in the literary field in Romania at that time, but also the way they were surveilled, the way their files were fabricated with false information and how censorship influenced, limited or even annihilated their activity. We will also point out some general things on the way in which those literary figures chose to react and resist the harassment of the totalitarian regime. Recent researches show a growing interest in declassified information, both from the perspective of the literary and political communities.

Key-words: *file, resistance, secret, writers, Securitate, Communism*

Dosarele de Securitate ale scriitorilor români reprezintă un capitol important al istoriei literaturii și al regimului comunist din România, în special în perioada 1945-1989. În acea perioadă, Securitatea – poliția politică a regimului comunist – a fost implicată într-o supraveghere constantă a intelectualilor, inclusiv a scriitorilor, pentru a preveni orice formă de opoziție sau critică la adresa regimului.

Scriitorii, ca toți cei considerați influenți în formarea opiniei publice, erau considerați unii dintre cei mai susceptibili să submineze autoritatea regimului comunist. Mulți dintre aceștia au fost urmăriți, monitorizați sau chiar recrutați ca informatori. Securitatea a acționat pentru a impune autocenzura și a descuraja orice formă de disidență intelectuală. Unii scriitori au colaborat direct cu Securitatea, fie ca informatori, fie sub presiune sau manipulare. Alți scriitori, deși nu au colaborat direct, au fost victime ale acestei instituții, fiind hărțuiți, interogați sau chiar arestați pentru opiniile lor. Există exemple celebre de scriitori care au avut dosare de urmărire, printre care se numără și nume mari ale literaturii române, cum ar fi Mihail Sadoveanu, Eugen Ionescu, Nichita Stănescu, Mircea Eliade, Paul Goma, Andrei Pleșu ș.a.

După 1989, în urma schimbării regimului, s-au desecretizat arhivele Securității, iar o mare parte dintre aceste dosare au fost făcute publice. Astfel, au apărut informații despre colaborarea unor scriitori cu regimul comunist, dar și despre cei care au fost urmăriți și persecutați. Aceste dosare au fost supuse unui proces de cercetare, ce a dus la dezvăluiri importante privind relația scriitorilor cu autoritățile comuniste. În cazul unora dintre aceștia, colaborarea cu Securitatea a fost un subiect sensibil. De exemplu, Gabriel Liiceanu sau Andrei Pleșu, oameni importanți în viața intelectuală post-comunistă, au fost implicați indirect în diverse dosare, iar aceste lucruri au stârnit controverse asupra integrității lor morale și a angajamentului lor față de regimul comunist. Pe de altă parte, mulți dintre cei persecutați, cum ar fi Paul

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

Goma, au fost văzuți ca eroi ai rezistenței, alături de scriitori care s-au opus regimului totalitar.

Cercetătorii și istoricii au început să studieze aceste dosare pentru a înțelege mai bine mecanismele de control ale regimului și pentru a analiza cum funcționau rețelele de informatori și de represiune. Ele sunt o sursă valoroasă pentru cercetarea istoriei literare și politice a României comuniste, dar sunt și un teren de dispută între cei care vor să cunoască adevărul și cei care consideră că aceste documente ar trebui păstrate într-un cadru restricționat, din respect pentru viața privată a celor implicați.

De asemenea, studierea dosarelor de Securitate ale diferitor figuri publice, în special oameni de cultură, a devenit, în ultimii ani, o importantă modalitate de cunoaștere a vieții acestora, de interpretare a operei lor și a contextului social și profesional în care aceștia au activat. Lucrările de acest gen prezintă din ce în ce mai mult interes pentru cititorii avizați. Apar și sunt în lucru materiale ce redau, într-o manieră foarte bine structurată, documente și notații ce explică felul în care erau nevoiți să-și desfășoare activitatea, să evolueze, să (supra)viețuiască anumite persoane vizate. Sunt numeroase lucrări cu rol fundamental în clarificarea raporturilor literatură – cenzură, a raporturilor dintre membrii aceleiași categorii profesionale, ba chiar, paradoxal, dintre membrii aceleiași familii. Dintre cercetătorii care se ocupă de dosare ale Securității în care sunt vizați membri ai lumii literare amintim pe Ioana Diaconescu, Flori Bălănescu, Stelian Tănase, Fabian Anton, I. Opreșan, Marin Radu Mocanu și alții, care punctează forme ale existenței/rezistenței intelectualilor români în perioada regimului comunist.

Dorin Tudoran, un „obiectiv” de interes al Securității, a publicat în 2010 (în 2011 în format eBook) volumul *Eu, fiul lor. Dosar de securitate*, în care prezintă documente din propriul dosar, aflat în arhiva CNSAS. În prefața volumului, autorul face o afirmație cu caracter de sentință în ceea ce privește intruziunea în viața intimă a persoanelor: „cei care s-au bucurat de o atenție specială a Securității n-au avut viață. Li s-a părut că o au. Mai presus de orice, viața este viața privată. Câtă viață privată, atâta viață. Restul este erzaț. Înlocuitor de viață, pe modelul înlocuitorilor de cafea. Atât ni s-a îngăduit.”²

În ceea ce-l privește pe Fănuș Neagu, primele trei volume ale dosarului (studiat chiar de noi la CNSAS) conțin date culese de la informatori (unii incredibil de apropiați scriitorului), iar ultimele două volume conțin note de informare obținute cu ajutorul tehnicii operative (surse de ascultare montate acasă, la birou, la apropiați). Numele conspirative ale scriitorului, notate pe dosar, au fost „Negoiu”, „Grădișteanu Vasile”, „Brăileanu” și „Fane”. Bineînțeles, aproape toate sursele au primit, de asemenea, nume conspirative, care uneori nu-și au rostul, datorită naturii informațiilor transmise și contextelor prezentate.

Scriitorul recunoaște consecințele în plan literar ale situației social-politice din România. Mai mult decât atât, le trăiește, adesea (atunci când revolta era inutilă) resemnându-se. Un exemplu în acest sens îl găsim într-o notă primită de cpt. Olariu Nicolae, de la sursa „Nicu Ionescu”, în data de 26.VII.1967, la „domiciliul agentului”. Vom reproduce o mare parte din această „Notă privind o discuție cu scriitorul Fănuș Neagu”, pentru a ilustra poziția scriitorului brăilean față de contextul cultural, dar mai ales literar, al vremii:

² Dorin Tudoran, *Eu, fiul lor. Dosar de securitate*, eBook, Iași, Polirom, 2011, p. 13.

„La 5 iulie, ora 10 a.m. sursa s-a întâlnit la Fondul literar cu scriitorul Fănuș Neagu, cu care a avut o discuție interesantă privind viața artistică și literară. (...)

Fănuș Neagu: «Să așteptăm cu răbdare vremuri mai bune». Întrebat de sursă ce înțelege prin «vremuri mai bune», Fănuș Neagu a răspuns: «momentul când conducerea se va lămurii că ceva e greșit în îndrumarea artei sau, mai bine zis, în lipsa de îndrumare a artei». Fănuș Neagu susține că mulți scriitori gândesc așa, «în afară de huliganii și lichelele cărora le convine pescuitul în apă tulbure». El a adăugat: «de aceea bem atât de mult... Fiindcă nu putem avea adevărate satisfacții literare, pe care uneori profesarea adevărului le poate da. Noi suntem cu toții niște refulați literari» (sic!).³

O adevărată mărturisire a unei profesiuni de credință! Cu amendamentele de rigoare, putem regăsi în aceste cuvinte (cel mai probabil reproduse aproximativ, din memorie) stilul și franchețea lui Fănuș Neagu, dar și conștientizarea problemelor literaturii și a rolului acesteia refulator, dar, am completa noi, și defulator.

În multe situații, se constată o incoerență în relatarea informațiilor, datorată lipsei culturii celor care le (tran)scriu, ca să nu mai vorbim de ortografia proastă și erorile de limbă. Chiar modalitatea de abordare a faptelor diferă, în funcție de sursa de informare, dar și de cel care primește informațiile. Am constatat faptul că sunt în dosar note care îi acuză pe scriitori de răzvrătire împotriva sistemului, dar sunt și note care ar putea fi interpretate ca simple înscrisuri ce justifică împlinirea unei datorii față de partid. Astfel, se demonstrează lipsa de obiectivitate a informațiilor notate, și țesătura regizată artistic de „maestrii” cu ochi albaștri.

După desecretizarea dosarelor de Securitate, în ultimii ani, se observă și o avalanșă de articole de presă care tind să orienteze publicul cititor prin hățișul comentariilor și acuzațiilor ce se aduc unor figuri publice, implicit și scriitorilor. Lumea literară se împarte, potrivit lui Vasile Surcel, în „turnați și turnători”, dar sunt unele cazuri de scriitori care se încadrează în ambele categorii simultan:

„Vreme de cinci decenii, Securitatea s-a jucat cu scriitorii români, unii dintre ei fiind și turnați și turnători. Lumea scriitorilor și Securitatea au fost, decenii la rând, două universuri paralele, pe care istoria le-a forțat să conviețuiască, în același timp și spațiu. Scoase cu zgârcenie din arhive, documentele epocii descriu această conviețuire ca pe un dans sumbru, în care Securitatea a dat întotdeauna tonul. Aceleași documente descriu însă și lumea scriitorilor: o lume contradictorie în care adevărul nu este chiar ceea ce pare, iar albul nu este întotdeauna imaculat.”⁴

De fapt, lupta scriitorilor cu cenzura a fost benefică pentru literatură, ba chiar am putea spune că a fost mobilul rezistenței, supraviețuirii literaturii în perioada comunismului. Chiar dacă multe lucrări au fost „sugrumate” de menghina cenzurii, au fost și mai multe care au străbătut pătura sufocantă și au scos la lumină elanuri și mesaje importante. În lucrarea *Literatura română și cenzura comunistă (1960-1971)*, Marin Radu Mocanu adună o serie de documente, note și referate din Arhivele

³ ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937, vol. 3, filele 68, 69.

⁴ Vasile Surcel, „Scriitorii, turnați și turnători”, articol publicat *Jurnalul.ro*, ediție online, 28 februarie 2004.

Naționale – direcția Arhiva Istorică Centrală (la care însuși a fost arhivist), care par a creiona portrete hidoase ale cenzorilor nepregătiți, incuți chiar, ce consemnau note pe alocuri absurde sau chiar grotești. Acest lucru îl precizează și C. Stănescu, citat pe coperta a patra a volumului:

„Cartea conține documente, note, referate, în esență aberante, neverosimile, cu semnificații dramatice, dar, care, sub ochiul tânărului cititor de azi, se pot transforma în piese de un comic enorm, absurd ori grotesc... Întinsă pe decenii lungi, lupta cu cenzura a salvat cărți, dar a ucis la propriu ori la figurat scriitorii: cineva a numit ultimul deceniu dinainte de Revoluție «deceniul morții poezilor». Statistica îi confirmă diagnosticul...”⁵

Într-un *Studiu introductiv* la această lucrare a sa, Marin Radu Mocanu punctează câteva elemente ale lumii literare din perioada comunistă. Astfel, referindu-se la anul 1964, acesta constată aservirea politică a scriitorilor: „Ca și alte categorii de făuritori de bunuri spirituale, scriitorii, văzându-și deja desagi în carul libertății de creație, și-au dat drumul la gură și la condeie prin a aprecia curajul Partidului unic (Fănuș Neagu, Marin Preda, Ion Lăncrăjan, Al. Andrițoiu etc.)”⁶ Observăm diferența de optică asupra subiectului, în funcție de raportarea la context.

Oricât de conștienți erau cetățenii (implicit și scriitorii) de tentaculele vizibile și de cele ascunse ale acestei caracatițe uriașe, care sugruma țara, majoritatea posesorilor de dosar rămân șocați și profund marcați de ceea ce descoperă despre ei înșiși și contextul în care trăiau la acea vreme. La o reacție asemănătoare, am fost martoră și în timpul cercetărilor de la CNSAS, când Peter Falk, unul dintre cei 13 elevi de la liceul „Matei Basarab” din capitală, și-a citit dosarul... Ne-a explicat celor prezenți în sala de lectură a CNSAS, contextul arestării lor... Am înțeles atunci de ce plânge, de ce este și nervos și de ce îl încearcă un amalgam de stări tulburătoare, de la uimire, la tristețe, de la revoltă la ură, întorcând acele file „de plumb” ale trecutului său.⁷

Pe aceeași linie, Bujor Nedelcovici, acuzat de unii că ar fi făcut parte din mecanismele Securității (fapt care i-ar fi asigurat plecarea și șederea în Franța pentru câțiva ani), își analizează propriul dosar, pe care îl numește „un tigru de hârtie”. Cele două volume ale dosarului său cuprind 800 pagini și îl prezintă cu numele conspiciu „Nica”, sau nume indicativ *122VH* sau *Obiectivul (D.U.I.) din Arhiva Fondului Informativ Nr. 201784*. În contextul lecturării documentelor din dosar, se declară consternat de toată desfășurarea de forțe a sistemului, care l-a urmărit timp de 18 ani:

⁵ C. Stănescu, în Marin Radu Mocanu, *Literatura română și cenzura comunistă (1960-1971)*, București, Albatros, 2003, coperta 4.

⁶ Marin Radu Mocanu, „Studiu introductiv” la *Literatura română și cenzura comunistă (1960–1971)*, ed. cit., p. XIII; întregul volum cuprinde o serie de documente, majoritatea de la Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor, vizând anumite articole și opere, ce treceau prin filtrele cenzurii, care erau revizuite, li se eliminau anumite părți sau chiar erau respinse de la tipar (p. 143).

⁷ Despre detaliile arestării acestor elevi a scris unul dintre aceștia, Alexandru Theodorescu, care a publicat volumele *Celula de minori* și *Tenebre și lumini*. În 1958, în ultima clasă de liceu, intră în organizația anticomunistă Frontul Eliberării Naționale, înființată de unul dintre colegii săi. Organizația a avut 13 membri și a funcționat până în mai 1959, când au fost cu toții arestați, minori fiind, pentru uneltire împotriva ordinii sociale. În două articole apărute în *Scânteia tineretului* (1959 și 1960), membrii organizației sunt numiți „bandiți contrarevoluționari”. Elevii au primit condamnări între 5 și 23 de ani de muncă silnică. În aprilie 1964 li s-au comutat pedepsele și au fost eliberați.

„Știam că sunt urmărit pe stradă, telefonul era ascultat, corespondența era deschisă, orice cuvânt rostit în public era înregistrat de cineva și raportat, dar nu mi-am dat seama de amploarea, diversitatea, complexitatea, numărul de instituții – unități militare – ofițeri, agenți de influență (...), sursele (informatorii), mijloacele tehnice de ascultare și urmărire și volumul uriaș de muncă depusă de această armată nevăzută – cârțițe ascunse în casele noastre, pe care le auzeam ronțâindu-ne liniștea – dar nu le vedeam.”⁸

Bineînțeles că nota subiectivă este cea care mărețește umbra ce cade asupra acestor situații, însă documentele, fie că sunt acceptate sau nu de subiect, demonstrează construcția minuțioasă pe care o face Securitatea în jurul unui individ, distorsionând realitatea.

O lucrare esențială în radiografierea peisajului rezistenței față de agresiunile unui regim abuziv și discreționar este *Cartea albă a Securității*, publicată de Serviciul Român de Informații. Volumele din această serie prezintă manifestările românilor în fața totalitarismului și formele diverse de supraviețuire morală a acestora. Volumul *Istorie literare și artistice 1969 – 1989* ocupă un loc aparte între celelalte volume, deoarece conturează libertatea intelectualilor, a scriitorilor și artiștilor, care au reacționat cu discreție sau fățiș, ridicând bariere în fața tăvălugului de compromisuri. Notele și rapoartele, pe care este consemnat „strict secret”, sunt nominale sau vizând grupuri de scriitori și artiști, cărora li se disecă viața profesională și privată și li se interpretează tendențios orice manifestare ce devia de la linia roșie trasată de partid. Spre exemplu, datată 21 noiembrie 1971 și înregistrată la Consiliul Securității Statului, Direcția I, o „Notă-raport” îi privește pe Marin Preda și pe Mihai Gafița, cărora li se organizează în foarte mare detaliu (ore de montare a tehnicii operative, distanțe față de „obiectiv”, surse și măsuri), acțiuni de urmărire la locul de muncă, la Editura Cartea Românească:

„În baza ordinului conducerii C.S.S., sunt lucrați prin dosare de urmărire numiții Preda Marin, director al editurii Cartea Românească și Gafița Mihai, redactor șef al aceleiași instituții, ambii fiind semnați pe linie informativă cu atitudine ostilă li legături suspecte. De asemenea, prin funcțiile ce le dețin, facilitează publicarea unor lucrări necorespunzătoare din punct de vedere politic. În vederea verificării temeinice materialelor ce le deținem, apreciem ca fiind utilă folosirea sursei de la locul de muncă a celor de mai sus. Am obținut în mod secret mulajul după toate cheile necesare pătrunderii în incinta instituției.”⁹

Metodele de urmărire, mijloacele tehnice și sursele de informare țin de machiavelismul distructiv al membrilor Securității, dar felul în care se ripostează, se rezistă sau se luptă cu aceasta, ține doar de „subiecții” luați în vizor. Atunci când se limitau sau se cenzurau scrierile, soluțiile pe care le aveau la îndemână scriitorii erau fie supunerea și urmarea indicațiilor, fie riposta ideologică și abordarea unei tematici simbolice, care veneau la pachet cu asumarea unor riscuri inerente. În *Prefața* lucrării Ioanei Diaconescu despre felul în care Marin Preda apărea în dosarele Securității, Eugen Simion subliniază atitudinea de rezistență a scriitorului, care a fost considerat un oponent al regimului, acuzat de atitudini dușmănoase față de comunism. Astfel, acesta punctează foarte clar: „Ce nu observă toată liota de turnători este faptul că Preda

⁸ Bujor Nedelcovici, *Un tigrul de hârtie. Eu, Nica și Securitatea*, București, Allfa, 2004, p. 28.

⁹ Serviciul Român de Informații, *Cartea Albă a Securității. Istorie literare și artistice 1969–1989*, București, Presa Românească, 1996, p. 31.

are convingerea că singurul mod de a rezista în literatură este să faci literatură bună. Este și unica modalitate de a face ca literatura să supraviețuiască.”¹⁰ Spre exemplu, atunci când aduce la editură, spre publicare, romanul *Risipitorii* (care, spune el, ar fi fost mai bun decât *Moromeții*), stârnește interesul cenzurii, care vede o răzvrătire a personajului, drept o ostilitate împotriva partidului. Se dedau, astfel, la interpretări și hermeneutici agresive, cum observăm și în Nota „strict secretă”, dată de agentul „Șoimu Dan”: „Teza lui Marin Preda este că devierea a constat într-o părăsire a liniei generale politice a partidului, într-o deviere a partidului, nu a unui grup de oameni aflați în răspunderi mai mari sau mai mici în partid și în stat.”¹¹

Observăm, așadar, că, deși nu era un dizident tăios, niciun agitator, organizator de conflicte colective, nici măcar un inamic declarat al regimului, „Scriitorul” (nume de cod al lui Marin Preda) reușește să intre în vizorul Securității nu doar ca simplu individ observat, ci ca obiectiv de maxim interes, asupra activității sale scriitoricești și editoriale planând diverse suspiciuni.

Alți scriitori „lucrați” de Securitate, ale căror fragmente din dosare le-am văzut publicate în ultima vreme, au fost G. Călinescu, Nichita Stănescu și Emil Cioran. Cercetarea documentelor acestora de urmărire atestă calitatea de „suspect”, pe care organele regimului comunist o atribuiau celor care ieșeau din cercul strâmt al ideologiei lor. În 1942, G. Călinescu a intrat în atenția Siguranței, apoi a Securității, și se pare că, după publicarea romanului *Bietul Ioanide*, în 1953, a devenit un „obiectiv” foarte important. D.U.I. i-a fost deschis în octombrie 1959, iar îndepărtarea sa de activitatea de profesor, de publicist și de la șefia Catedrei de Istorie a literaturii române a Universității din București a fost consecința faptului că regimul îl simțea incomod. Efervescența și mobilizarea forțelor tuturor direcțiilor Securității se realizează, în cazul lui Călinescu, în special când se primesc informații că acesta ar scrie o carte intitulată *Ororile comunismului în România*. Tehnica operativă instalată de urgență și la domiciliu, și peste tot unde acesta lucra, o armată de agenți pe urmele sale, racolarea surselor din anturajul scriitorului – acestea au fost consecințele acestui zvon. Dar eforturile nu au avut roade: „În pofida stăruitoarelor dirijări ale celor două surse spre obiectivul cel mai important care-i interesa – manuscrisul, întrucât, pe baza lui, G. Călinescu ar fi putut fi arestat și condamnat la ani grei de detenție – Securitatea bătea pasul pe loc, neaflând nimic precis.”¹²

O altă figură culturală emblematică, Emil Cioran, a intrat în vizorul Securității chiar înainte de plecarea la Paris, se pare chiar dinainte de 1954, de când datează primul document din dosar. Are în arhivele SRI și CNSAS mai multe dosare de urmărire, atât din cauza simpatiilor sale legionare, dar, mai ales, pentru păstrarea legăturilor cu rudele și prietenii din România. Având nume de cod „Ciobanu”, „Chiru”, „Ene”, scriitorul și filosoful care avea și cetățenie franceză a fost acuzat de „activități dușmănoase” și prin scrierile sale „filosofice” (ghilimelele apar în dosar, arătând mediocritatea membrilor sistemului, care subapreciau activitatea intelectuală a lui Cioran). Ideile și afirmațiile acestuia sperie destul de mult regimul și sursele care dau notele de informare ofițerilor. Astfel, într-o notă din dosarul CNSAS nr. 5553,

¹⁰ Eugen Simion, în „Prefața” la Ioana Diaconescu, *Marin Preda: un portret în arhivele Securității*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015, p. X.

¹¹ Ioana Diaconescu, *Marin Preda: un portret în arhivele Securității*, ed. cit., p. 421.

¹² Ionel Oprîșan, *Asaltul cetății: Dosarul de Securitate al lui G. Călinescu*, București, Saeculum I.O., 2014, p. 174.

vol. 1, f. 119-121, se precizează opțiunile politice ale scriitorului: „El afirmă că politica aceasta dusă de statul român este o politică neînțeleaptă. Aceeași părere o are și față de politica chineză.”¹³ Dosarul său este unul nu doar consistent, ci și valoros, meritând atenția cercetătorilor și a oamenilor de litere, care sunt, cumva, datori să afle contextele create și să le dezambiguizeze.

Acuzat, la fel ca majoritatea confrăților săi scriitori, că ar face jocurile regimului comunist și că poezia sa eterică și simbolică ar fi doar o mască socială și culturală, Nichita Stănescu nu a fost nici un opozant public al regimului, nici un supus mărturisit al ideologiei comuniste. Dosarul său din arhiva Securității cuprinde patru volume și este deschis în 1970, însumând toată gama de note, informații, transcrieri ale mijloacelor T.O. (de tehnică operativă). Desecretizarea documentelor a permis cercetarea lor și s-a constatat faptul că niciun document nu arată colaborarea poetului cu acest organism al statului. Mai mult chiar, într-o notă datată 1.10.1974, informatorul „George” precizează:

„Nichita Stănescu, referindu-se la problema succesiunii la conducerea Uniunii Scriitorilor, aprecia că scriitorii astăzi sunt lipsiți de nerv. Încea să explice aceasta prin faptul că măsurile represive luate împotriva scriitorilor îi timorează și le impun o poziție de blazare, poziție remarcată și la recente adunări de partid de alegeri.”¹⁴

Așadar, nu doar că își contrazice delatorii, ci demonstrează chiar contrariul acuzațiilor aduse.

În fapt, toate dosarele de Securitate ale celor menționați în cuprinsul acestei lucrări sunt consistente și sunt adevărate oglinzi deformate, ce construiesc și deconstruiesc realități distopice și contexte ireale, doar pentru că intelectualii, creatorii, nu se conformau șabloanelor patriotarde și seci. Fiecare dintre scriitorii amintiți este un caz în sine, care merită cercetat, pentru a înțelege mecanismele diabolice ale regimului opresiv, hăituirea fizică și morală a oamenilor care, dezbrăcați de adevărata lor identitate, căpătau aure antieroice, nejustificate faptic. Cu toate acestea, se confirmă, încă o dată, că adevărata rezistență în fața regimului era aceea clădită pe cultură și simțire. Aceste aspecte imateriale erau cele care particularizau contextele culturale și artistice, făcând greu de digerat mișcările de rezistență greu de controlat ale acestei categorii de oameni.

Astfel, dosarele de Securitate ale scriitorilor români nu sunt doar un document istoric, ci și un subiect care continuă să adâncească diviziunile și reflecțiile asupra trecutului comunist al României. Dacă am început această lucrare în nota sceptică pe care o dă contemporaneitatea colaboraționismului scriitorilor cu Securitatea, vom încheia în nota optimistă a unei reabilitări tardive a unora, care, acuzați pe nedrept, nu au avut pârgھیile necesare să demonteze acele acuze. Doar studiul documentelor poate justifica o colaborare sau o rezistență în fața acestui organism de poliție politică.

¹³ *Cioran și Securitatea*, ediție îngrijită și prefațată de Stelian Tănase, Iași, Polirom, 2010, p. 278.

¹⁴ Fabian Anton, *Nichita și Securitatea*, București, Cuantic, 2023, p. 61.

BIBLIOGRAFIE

- Anton, Fabian, *Nichita și Securitatea*, București, Cuantic, 2023
- ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937.
- Cioran și Securitatea*, ediție îngrijită și prefațată de Stelian Tănase, Iași, Polirom, 2010
- Diaconescu, Ioana, *Marin Preda: un portret în arhivele Securității*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015
- Mocanu, Marin Radu, „Studiu introductiv” la *Literatura română și cenzura comunistă (1960–1971)*, București, Albatros, 2003
- Nedelcovici, Bujor, *Un tigru de hârtie. Eu, Nica și Securitatea*, București, Alfa, 2004
- Oprișan, Ionel, *Asaltul cetății: Dosarul de Securitate al lui G. Călinescu*, București, Saeculum I.O., 2014
- Serviciul Român de Informații, *Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice 1969–1989*, București, Presa Românească, 1996
- Surcel, Vasile, „Scriitorii, turnați și turnători”, articol publicat în *Jurnalul.ro*, ediție online, 28 februarie 2004
- Tudoran, Dorin, *Eu, fiul lor. Dosar de securitate*, eBook, Iași, Polirom, 2011

HERTA MÜLLER AND THE EMPIRE OF METAPHOR

The fact that, for nearly a decade, none of her works have been translated into Romanian reflects not only a lack of public success but also the absence of editorial interest aligned with the author's specific demands. Equally revealing is the near-anonymity surrounding the celebration of her seventieth birthday within the Romanian literary community. Uncompromising, incisive, and unapologetically principled, Herta Müller rejects any editorial, translational, or human compromise as a testament to her unwavering ethical stance toward a country she loves conditionally. This study examines the early memoir volumes of Herta Müller, focusing on the narratological and poetic dimensions of a labyrinthine body of work that remains largely unexplored, particularly following the Nobel laureate's gradual descent into obscurity among contemporary audiences, especially in Romania.

Key-words: *Herta Müller, biography, Romanian and German literature, trauma, exile literature*

A Love-Hate Relationship: Romania

Biographical texts and hybrid essays – fusing biography with poetics – occupy a significant space in the analysis of Herta Müller's oeuvre. With an extraordinary ability to assume the personas of other writers, her work embodies what might be termed a traumatic narrative style. Continuously adapting, experimenting, and evolving, Müller often begins with one idea and concludes with entirely different ones. The only constants are the identity markers to which she returns unflinchingly, forming the bedrock of her literary universe. These identity touchstones will be explored in the pages that follow.

The fact that none of her books have been translated into Romanian for nearly a decade signals more than a lack of popular success; it underscores a dissonance between editorial interest and the exacting demands of the author.

Equally telling is the near invisibility of her 70th birthday within the Romanian literary landscape. Provocative, incisive, and irrepressible, Herta Müller rejects any compromise – whether editorial, translational, or human – as a testament to her unwavering ethical stance towards a country she loves only conditionally.

The King Bows and Kills stands as both a rewriting and a synthesis of crystallised memories, intricately interwoven with the hierarchy of inner trauma. Its hybrid nature is central to its appeal: an autobiographical essay and a catalogue of the essential motifs in her literature, it merges the journal, the memoir, and the creative workshop. Within its pages, the author lays bare the interplay of biography and fiction, dismantling the boundaries between the two. The book is both a celebration of writing and a testament to the transformative power of words to transcend conditions and realms.

¹ Universitatea din Oradea, Comenius University, Bratislava, Slovakia.

Rarely does Müller offer glimpses of spirituality or delve into transcendental themes. Yet her essays seem to hint at a belief in the “aura” of texts, echoing Walter Benjamin. She suggests that her words might one day be read even by those who have departed. This poetic utopia – of written words reaching beyond the confines of life – reflects a moral obligation so fervent that it embraces even the most improbable possibilities.

The structure of *The King Bows and Kills* mirrors the stages of the narrator's life: a childhood shadowed by Stalinism, adolescence and university years under the Communist 1970s, exile, and a perpetual present oscillating with force between past and future. The narrative sequences share a deeply metaphorical core. The narrator embodies anyone – or nothing: the Dictator, the Torturer, the shadow, or fear itself. All may assume the guise of “the King”, a label that encapsulates demon and daimon alike – a nameless state or one so fearsome its name cannot be spoken.

For years, “the King” was symbolised by “the animal of the heart”, a metaphor bridging the concrete and the abstract. The King reigns and defines the worlds within worlds – or, more precisely, the Kings, plural, as on the chessboard of life. Threats amplify dependence on life, while hunger for life itself attains the status of a King, as does the fear of death – yet another King. Why a King, and not a dictator? Because Kings can coexist, their plurality reflecting the complexity of existence. A King is a “lived word”, whereas “the animal of the heart” better served the realm of the written word.

The narratives propose distinct structures of temporality and historicity. Words reconcile the images of memory, though they cannot bridge the ethical contradictions born of freedom. A subtle interdependence emerges between Herta Müller's ethno-cultural biography and her political one.

The spaces of catharsis in *The King Bows and Kills* traverse mnemonic territories where passive elegy intersects with active revolt, creating plastic regimes. A poetic manifesto is encapsulated in *In Every Language There Are Other Eyes*. This text reconstructs the relationship between vision and objects, even as it argues that “what man creates need not be doubled by words”. The paradoxical progression of this assertion generates an existential tremor. When fear is constructed in the mind, it moves closer to the essence of human existence. Similarly, Müller works through the persistence of seeing or the act of glimpsing.

Fragmented vision offers no protection through prayer. In Herta Müller's childhood memories, the subversion of tradition intertwines with a deep complicity in solitude. Deprived of parental affection and haunted by rituals with morbid overtones, young Müller experiences reversibility as a therapeutic process. Reconstituted by language and nature, by objects and the dissociative potential of words, the rural world seeks a compensatory harmony between writer and nature. From an early age, she understands that essential truths cannot be spoken without error.

Objects mirror people and their character. Inseparable from the individual, they help the memoirist construct the outer edges of personhood. After the skin disappears, the object assumes the place of the deceased. This unique relationship with objects becomes an unconventional form of humanising emotional and communal deficits.

The writer cites António Lobo Antunes, Hanna Krall, and Alexandru Vona to support her vision. As early as her Romanian phase, Alexandru Vona spoke of the “insistent presence of objects”, without humanity ever fully grasping their meaning.

Vona's observation and Bruno Ganz's insight on how poetry can suddenly open an "immense space beyond the meaning contained in words" – become cornerstones of Müller's poetic art.

The Aesthetics of the Trivial and Provoked Spatialisation

The methodological currents in Herta Müller's literature stem from the way objects and unexpected juxtapositions of words and images open true *imagistic portals*. Her work embodies the effect of provoked spatialisation, a method that, in prose, achieves its effect somewhat linearly; in poetry, however, requires *deliberate dislocation* to sustain *the progression of spatialisation*. Such an approach informs statements like: "For me, poetry exists in a vast space, enveloped in air."

To some extent, the author rejects the facile comparisons between her prose and poetry. Herta Müller asserts that writing excellent prose is what makes it akin to poetry. *The King Bows and Kills* refines the method through which she elucidates the central notions of her oeuvre.

The writer rejects the concept of "homeland". In Romania, the term had been appropriated by two kinds of "owners of the homeland": "the Swabian cocoon-dwellers, avid dancers of stolen polkas and rural virtuosity experts", and "the bureaucrats and lackeys of the dictatorship".

These coexisting homelands – "the rural homeland as a kind of teutonomy and the state homeland as unquestioning subservience and fear of repression" – are, for the author, xenophobic, parochial, and arrogant. Early on, she realises that in the face of brutality, beauty becomes obscene.

The aesthetics of the trivial are assimilated traumatically, without the mediation of theory. To discover the essential word, Müller invokes the method of Alexandru Vona, who observed that truth can only be found through identifying the words that "are not meant for you".

The monographs of life and words, along with that of the village in *The King Bows and Kills*, claim to function according to the principles of alterity and hermeneutic consciousness. The pathway to immanence is transmitted through Vona's method. Both in Müller's work and in Vona's, one can discern the pre-existence of the meteoric word. This word belongs neither to intimate space nor cultural identity, yet it creates the utopian objectuality of Müller's literature, shaping its intervals and continuity. United by moral consistency and a lucid trajectory toward authentic literature, the diaristic, essayistic, and prosaic notations form a subtle combinatorial system.

Viewed through the prisms of the "kings" and the "animal of the heart", *The King Bows and Kills* becomes a compendium of *conceptual wounds*. These notions possess incisiveness and oscillate between betrayal and love. Whether in peripheral or central cadences, the narrative of writing as solitude overshadows biography, though the two are interdependent. The beauty of Herta Müller's writing arises from the gap between her artistic biography and existential temptation, articulating the zones of neutrality and transfiguring reality through imagined lexical organs. A collection of biographical and artistic diagonals, *The King Bows and Kills* constructs an entire ontological taxonomy.

No one escapes the abandoned prison. This is the message of the texts in *Always the Same Snow and Always the Same Uncle*. They reaffirm the author's inability to look back without anger. In her unforgiving gaze, everyone was – and

remains – guilty. There is no middle ground. No innocence. No intellectual resistance. This absolutism resembles the stance of someone who has understood that only through exaggeration can normality be underscored.

In the memorial essays of *Always the Same Snow and Always the Same Uncle*, acquaintances, friends, and family are subjected to a sweeping indictment. Herta Müller behaves like authoritarian parents who, overwhelmed by emotion, are incapable of conveying their feelings effectively. Her elusive sensitivity has deep roots. When it comes to ironic flourishes and paradoxical vehemence, Müller has no equal. She synthesises a system of subterranean paths leading to an abyssal depth. Orality releases the anxieties and spectres of silence.

In all her books – and especially in her memorial essays – beyond history and biography, the central figure remains writing itself. *Always the Same Snow and Always the Same Uncle* must be read alongside the biographical essays of *The King Bows and Kills*. Here lies the magmatic core of her work. The volume contains essays on recurring themes: her father and his Nazi past, her mother's weaknesses, the rupture from rural life, the harassment by the Securitate, exile, and writing itself.

However often she revisits familiar episodes, Herta Müller remains unwaveringly true to herself. From this glacial disposition, she never employs caricature, comedy, or humour, as doing so would mean renouncing her essence and accepting a detachment from the past. "When you write, it's not about trust but about the honesty of deception", she notes in *Every Word Knows Something of the Devil's Circle*.

In Müller's work, the inability to reconcile is fundamental. Her mistrust extends even to language. Unsurprisingly, she warns us that language is not homeland but the substance of what is spoken. Between herself and the reader, Herta Müller places layers of substantiality that demand poetic engagement.

The Psychedelic Dimension

Under the shelter of metaphor, prose often conceals *a psychedelic dimension*, challenging to navigate for casual readers. Herta Müller ventures into hermetic realms, refusing to grant the reader full access to meaning. With her defences lowered, she engages in a duel with herself. On a social level, by dismissing the systematic order of emotions, Müller establishes herself as a professional in addressing discomforting truths. It is evident that for her, past persecutions extend into "interior domains" that transcend language. In her view, Romania remains a country of imposture and falsehood, where any form of affection is either categorised or rendered unbearable.

The writer's resistance to the forms of change in Romania is a way of rejecting happiness. Under communism, she observes, "there was a very personal, improvised happiness, found precisely in the gaps left by state control. This happiness had to be as fleet-footed as betrayal, either fleeing from it or outrunning it altogether. Such happiness was often a crooked, thieving kind of joy" (*Cristina and Her Puppet*). Müller condemns the twisted world that delays acknowledging its historical weaknesses, dressing itself in the guise of naïve democracy. The painful truth, however, is her lingering nostalgia for the totalitarian era – an unacceptable anomaly, a "cheap happiness", a "patchwork construct". When writing about returning, the author sees informants everywhere – "some ensured that the Securitate became an abstract monster without successors" – she feels watched, unable to experience her

return as entry into a secure world. Perhaps this is because her father, too, remained imprisoned by an illusion until the end.

Romania is an infernal space, one that fiction cannot heal. Yet Müller acknowledges “this sensitive Romanian language that drives its words, with an imperative simplicity, straight into the heart of things”. She speaks and writes as few others have about figures like Max Blecher, Maria Tănase, Oskar Pastior, Alexandru Vona, and Emil Cioran. There are passages where perplexities take the shape of love declarations: “I still don’t understand how these songs manage to console you through their sorrow”, she says of Maria Tănase’s music, praising as well the “affective grammar” of the Romanian language. She considers *Adventures in Immediate Irreality* a masterpiece, marvelling at the blend of affective language and technical-mechanical expressions, at how “affective convulsions are framed in geometric structures”, and how “words sink their claws into objects, lift them, and quite literally bring them into the sentence”.

Herta Müller’s models seem always to be those who have lived on the margins of existence. Reflecting on Cioran, she writes: “He cast aside his homeland like no one else, yet preserved the possibility of individual recourse, where things, reduced to their essence, become unrecognisable.”

Müller’s literature operates at a certain level where people take on the faces of the most discomfiting truths in the world. From this emerges *the poetics of refuge* and *the architecture of death*. One of her major ideas might be termed *the pantomime of words*: “Where they catch lived experiences by surprise, they mirror them most faithfully”, she confesses. The connection she forges between existence, object, and word represents, for Müller, an intimate map of survival through writing.

Sufficiently cohesive, the pantomime of the world reverberates an interiority she describes as “the zero point of existence”. The expression is borrowed from Oskar Pastior, who, sent at the age of 17 to Ukrainian labour camps, became both witness and voice of conscience in the novel *The Hunger Angel*. The book, born from documentation of Pastior’s experience, can be interpreted as a text written with two hands, *a dual internalisation* filtered through traumas and irretrievable fears. From Pastior, she also adopts familiarity with the “fractures” of language and the pursuit of authenticity “on the border between wounded happiness and brazen fear”. These become her internal milestones as well. From Jürgen Fuchs and the poetry of Theodor Kramer, she learns that fear ensures a state of inferiority, conveyed through images that strike “directly at the exposed nerve”.

By veiling her extreme experiences in metaphor, Müller privileges dramatic nuclei that articulate survival through the simultaneous lenses of melancholy. In all her work, she transforms prose, memoir, and essay into a poetry of living silence, with a rightful claim to *a visceral intensity*. This is achieved through the juxtaposition of banal meanings, yielding durable essences. Without this, Müller feels she cannot write. Suspicious of literature, she feels indebted to lived experience.

Through this unique pantomime of realities, Müller exposes obsessions that lead, cathartically, to an elemental matrix. Regardless of the subject, her reader becomes a prisoner of a darkened world, where the lights are mere chiaroscuro effects. A poetic labyrinth, almost excessive in its linguistic games, Herta Müller’s literature is an empire of metaphor.

Published two years after its German debut, *My Homeland Was an Apple Seed* reaffirms Müller’s positions in a dialogue with Angelika Klammer. For Müller,

homeland is no apple seed; it is a grinder of apocalyptic chills. Like Edgar Allan Poe, she shuts the dim window, draws dark curtains over it, then laments the absence of light. How, then, to win the wager of light? Still, a mechanism of disintegration produces a paradoxical brilliance. Here resonate the undertones of Müller's literature.

Her concrete means aim for the intimacy at the heart of her obsessions: homeland hides within a rotten apple, its seed poisoned from the start. By whom? Family, society, the Securitate, the condition of being a woman, religion, or fate. The portrait of the writer, emerging through provoked confessions, reveals a contorted being dispersed through her own literature as a character.

In all of Herta Müller's work, one reads scenarios of *a state of mortification*. Social decay and ethnic legacy of torture intersect, compelling the Woman to survive on multiple planes simultaneously. The absence of firm projections is, inevitably, disconcerting. Allergic to ceremony and exuberance, Müller derives vitality solely from the alienating instinct of survival. She carries her past within a shell, but not metaphorically like Norman Manea. Instead, she amplifies the burden of her vulnerability. Angry, she drags the past behind her, clenching her teeth, mixing terror with layers of indirect guilt and the weight of suicides (from the "Banat Action Group").

In *My Homeland Was an Apple Seed*, one reads the biography of a being who lost innocence early and rediscovered it only late—somewhere on the border between sense and image, in spontaneous collages without artistic intent. Unlike Aglaja Veteranyi, Müller succeeds in balancing past and present, history and its process. Angelika Klammer does not provoke her conversational partner. The interviewer refrains from imposing the pleasure of uncomfortable questions. Instead, the dialogue belongs to the empathetic reader, attentive to the discretion of the interviewee, consuming delicacy in every formulation. A sense of admiration pervades the exchange, without the pretence of confronting the illusion of equality.

The Four Biographies

Four thematic coordinates emerge from Herta Müller's dialogue, reflecting much of her literary work: *the rural biography* (the trauma of her family in Romania's Banat region), *the urban biography* (the trauma of the Securitate), *the artistic biography* (her involvement in the "Banat Action Group" and the genesis of *The Hunger Angel*), and *mythologising aestheticism*. Each of these activates subterranean currents that communicate with one another, ultimately painting the portrait of a writer who has not tamed her radical melancholies but has harnessed them as a force for life.

In the first phase of her recollections, the dialogic memory revisits *vegetal imagery*. Terrified by nature yet deeply attached to plants, the young Herta Müller developed early a vocation for impermanence, which grew steadfast within an alienated being. Guilt and fear united in the child, who dreaded being trapped within her own body. The lack of affection in her family was part of an imposed "normality". Everything confirmed this: her grandmother suffered from dementia, her Nazi-affiliated father took refuge in alcohol and died relatively young, while her mother, hardened by her time in Soviet labour camps, lost all sensitivity.

Herta Müller experienced the blockage of *a fundamental inaffectivity*. Writing about her childhood, she often portrays it as harsher than it was. Oscillating between what is permitted and forbidden, the adolescent girl censored her access to social normality and spirituality. Sin, in her world, sought her out rather than the other way

around. The metaphor of the rotten apple core recurs throughout her work. In *Traveling on One Leg*, she shifts the metaphor's focus, radicalising the fear of ageing by using the body as compensatory currency. In her literature, dreams are not a form of escapism. Instead, "in sleep, you are confiscated from yourself".

This mysterious struggle with the self-constructs an autofictional narrative about dependence on the power of truth. Her childhood profile reads like a contract for future annihilation. A mix of cold affection and eclectic feelings, perpetually overshadowed by terror and fear, Müller's fate resembles *an allegory of the incorruptible soul*. What response can one have to a confession such as: "I think I would have been frightened if my mother had suddenly caressed me?" Müller denounces through forgiveness – ranging from her grandmother's wandering mind to her mother's inability to nurture, blinded as she was by political fear. Müller's idea seems simple when she observes that the individual cannot understand how memory operates within them.

The supreme law in her work arises from *the conflict of femininities* in power relationships – those with her father, her husband, the system, ideology, ethnicity, education, and her relationship with her own body. These dramatised relationships inform the dominant judgments in her work. On the other hand, her divergence from her ultratraditional family lies in her decision to break psycho-cultural ties with the matrix. The relationship between youth and old age delineates the indicators of submission. Folklore dictates that to remain young, she must leave the village.

This embraced discontinuity opens the door to Herta Müller's urban biography. The city exerts control over language through metaphors that decisively transform German. Her fascination with the urban is paralleled by the linguistic miracle it offers. The poet embraces this new language under tragic circumstances. On her way to interrogations, she hums in her mind, "*My homeland was an apple seed, as I searched for my path between the sickle and the star.*"

The Banat German dialect and literary Romanian, perfected during her school and university years, connect Müller's literature to *a compositional imagology*. Her traumatic organisation splits, Orwellian style, between two Ministries of Feelings: one dictated by the Romanian regime, the other by the Association of Swabians in Germany. Both sought to discredit her, following familiar patterns seen in the lives of Paul Goma, Monica Lovinescu, C.V. Gheorghiu, Vintilă Horia, and others. According to her Securitate files, the scenarios were identical, and the outcomes predictable: exiles accused one another, convinced the other was an informant. Müller believed the Securitate functioned as "a massive fear engine, staffed by psychological specialists in fear – a martial, arbitrary, philistine male association." Women, she notes, were regarded as weak, foolish, and sentimental. Yet she was also lucky: her friendship with Jenny, the daughter of a party official, went unnoticed for a long time, until Jenny herself succumbed to a tragic concession. Between threats like "*We'll throw you into the river*" and "*Those who dress clean cannot enter heaven filthy*" (as her interrogators warned), Müller's moral spine grew. The death of her father and the relentless harassment by the Securitate proved decisive.

Her urban biography is steeped in trauma but also reveals a profound linguistic transformation. It mirrors her rural past in its ability to graft new roots into an alien environment, with language serving as both refuge and weapon. The result is a literature where survival is intertwined with fear, where identity is shaped not by triumph but by the resilience to endure betrayal, exile, and alienation.

The Fortifications of Melancholy

Herta Müller transforms silence into a fortification of melancholy. For the author, melancholy is not the dreamlike state of selfishness that Cioran proclaims but rather “the vigour of all weaknesses”. Indeed, in the more intimate spaces of her memorial writing, Herta Müller occasionally reveals glimpses of her feminine sensibility. She acknowledges, for example, her obsession with clothing and adornment. Beyond this, she remains discreet: she briefly mentions a divorce and how, when leaving the country, she was accompanied by Richard Wagner, whom she had married. She admits that, as it existed, eroticism under communism was tied to a kind of pleasure derived from obedience.

Each time, it ends in confusion, as relationships blend seduction with a calculated element. She often contemplates suicide with what she describes as “a barefoot face”. Considered “a necessary madness”, she rejects the possibility of happiness. The suicides of her friends (Roland Kirsch and Rolf Bossert) seep into her own depression. The “Banat Action Group” remains her family. Elaborating on the image of a group united by fears and anxieties but also by naivety, she expresses satisfaction, decades later, that none of them had betrayed the others. No one had become an informant.

Only the structuralist onirism achieved a similar feat in Romanian culture during communism. To this day, Herta Müller shows no signs of unconditional love for Romania, believing that the Securitate agents were reactivated and that the files were systematically manipulated after 1990 to distort the truth. Moreover, neither society nor the governments have prosecuted the crimes of the Securitate. Upon expatriation, she discovered that even the Germans employed similar psychological tactics.

One positive fissure in her relationship with the Securitate stands out: the prestige she gained in Germany. Her interrogators were convinced of either a secret conspiracy or that the writer had become an agent. In reality, it was merely “the same unhappiness with a different face”. It is no coincidence that Oskar Pastior, she observes, lived his life “on tiptoe”. Herta Müller does not believe in chance or coincidence. Yet the Romanian language, with its folklore, subtle sonorities, and Blecher’s literature, provides her with “a vital feeling that suits me better”, finding beauty in the only way she accepts it – suddenly. She speaks Romanian rarely, forgets much, but admits how it is “always, unchangingly, interwoven with what I write”.

For Herta Müller, writing is a necessity born out of an inner refusal. Her literature must be understood through the fertile alchemy of the reasoning of trauma and the labyrinth of silences. Her singular, definitive goal: to reclaim innocence. The dynamic relationships in Herta Müller’s confessions and diaries reveal a being polarized between a commitment to the past and the temptation of renewal. The compositional imagology in her literature reflects the totalitarian era, the adventure of poetics, and the architecture of an interiority often resembling the mechanics of a Rubik’s cube: its colours express meanings, techniques, and traumas in relationships of continuity.

The Poetics of the Inner Territory

Contrary to general perceptions, until her Nobel Prize recognition, little had been written about Herta Müller's literature. What did exist was predominantly sentimental and informational, with scarcely any applied critique.

Following the euphoria of her global distinction, a handful of monographs and synthetic studies emerged. Yet, lacking conceptual revisions and innovation, critical readings failed to transcend clichés. Both her name and her work were elevated instinctively rather than through professional reinterpretation. Difficult as it is – with its dialectical poeticism, conceptual intricacies, and a linguistic frenzy that seems to burn at the root of every word – Herta Müller's oeuvre attracts few disciples, and her readers belong to a rarefied caste. Often, the author speaks as though she had spent her entire exile waiting to confess.

Her global fame is not merely a form of revenge but a triumph for those who invest more in truth than in their own destiny. The primary technique propelling Müller's literature lies in the strained disjunction between the advancement of inner territories and the tactical dissonance of language.

To reconnect the maps of the human being, language establishes a pact with the reader, one in which Herta Müller dispenses the freshness of ellipsis and profiles allegory. Without access – even poetised – to intimacy, the reader enters a linguistic spectacle at the expense of the pleasures of realist reading.

The rule by which Müller constructs her volumes dictates that interiority must always outpace language. The traumatic excesses in her novels impregnate the extremes with paradoxical states. The settings and secondary destinies are no less revelatory. From her first book to her most recent, Herta Müller writes at the edges of paroxysm, creating existential reverberations.

A refined mannerist with a penchant for metaphor, Müller builds poetic imagery without the satisfaction of suspense – except for the kind specific to poetic decoding. Her perspective on reality, filtered through alliances and metaphorical analogies, imbues her prose with a rhythm closer to jazz or blues than to the orchestrated symphonies of realism.

This explains the disproportionate critical reactions relative to her fame. From her first stories published in the late 1970s to the present, Müller's work has evolved into a *progression of ideograms*. Intuitive and organic, the language of her earliest texts was a blend of German interspersed with Romanian words and expressions.

After fully assimilating the Romanian language, Müller discovered that the infusion of lyricism enriched her German style, vocabulary, and methods. At this stage, her attitude began to align with Thomas Bernhard's rebellion against the limits of language.

To her advantage, Müller found transformative analogies between her psychological structure and the Romanian language. The banality of Romanian created the unexpected in her literary situations.

This tightrope marriage, continuously developed by the author, allowed the spontaneity and vitality of Romanian to fertilise the symbolic flow of her imagination. Her entry into German literature was met with moderate enthusiasm, particularly in the context of the German communities behind the Iron Curtain.

Herta Müller's talent was praised, paving her way to integration upon returning to the Federal Republic of Germany. The path had been laid by Oskar Pastior, Franz Hodjak, and Werner Söllner, making the inclusion of writers like Ernest

Wichner, Klaus Hensel, Bernd Kolf, Georg Aescht, and others seem natural. The German dialect spoken by Romanian Swabians fascinated German readers.

Unlike her contemporaries, Herta Müller maintained an inner connection to Romanian. It was a muted game. For a long time, she struggled to grasp Romanian irony and absurdist humour, unable to understand their mechanisms or cognitive models. Once she did, her new challenge became disciplining the internalisation of her two languages – her maternal German and Romanian.

Though she began publishing in Romanian relatively late (*Este sau nu este Ion*, 2005), Herta Müller transferred its visual and stylistic elements into her writing through metaphors and paradoxical associations. Romanian's advantage lay in its flexibility across any syntax. By contrast, German's rigidity often disappointed her.

Her confessed fascination with Romanian stems from what she calls its "incestuous relationship" with German, a dynamic where two competing languages in one life intensify sensitivity. Romanian corresponds to her creative psyche, adding a *super-poetic layer* to its constraints. A recurring statement of hers is: "I found more resources in Romanian than in my mother tongue." She found German folk music "unbearable", while Romanian rhymes and metaphors she described as marvellous – her favourite example being the phrase "old age, heavy clothes". For Müller, only fiction can capture reality through words.

The choice of words that generate a text's formal cohesion determines the degree of artistic pleasure. Müller admits that her themes are dictated by life experiences. Viewed holistically, her oeuvre is a sophisticated process in which suspended existences poetically dialogue through the literarisation of resistance to trauma.

The everyday in her work is expansive, absurdity-dependent, with Banat itself becoming a character. Equally, her interest lies in the interplay between language and fiction, and the incorporation of biography to undermine dysfunctional family dynamics. Johann Lippet, a former workshop colleague, also explored the Swabian village of Romanian geography in his novel *Die Tür zur hinteren Küche (The Door to the Back Kitchen)*, 2000). For a time, the militancy expressed in German gained limited popularity but remained dangerous for contact with Romanian intellectuals in Banat. Repressed militantism in Romania exploded in exile.

Herta Müller's work is the revenge of censored militantism. Her prose develops on what Gelu Ionescu calls "a poetics of metonymy". Once in Germany, she became, as Vasile Spiridon insightfully notes, "what she remembers herself to be while striving to become what she believes she could be. Euphoria cannot replace melancholy in the equation of her exile."²

The image deliberately promoted by Müller conveys her refusal to reconcile with anyone or anything. A restless conscience, she resonates with the fatigued spirits who celebrate the vitality of melancholy. She firmly believes that nothing disappears – not even through writing. She rejects the idea that literature can heal. Her utopia lies in perpetually seeing things from new perspectives.

Herta Müller is a damned soul who feeds on the abundance of her unhappiness. Among her tools of introspection, restlessness resides in places few dare to explore. In Germany, Müller feels Romanian; in Romania, she feels German. Her

² Vasile Spiridon, „Experiențele modelizante ale Hertei Müller”, in *Ateneu*, 638, 2022, p. 20.

identity reference guards a style that manifests itself solely in tension, governed by the moral laws of an archaeologised memory and linguistic revisions. A defining trait of Herta Müller is her insistence on discomfort as a socio-existential urgency.

References:

- Binder, Rodica, „La drum cu Herta”, in *Orizont*, 4, 2005, p. 7.
- Brânzeu, Pia, „Herta Müller”, in *Orizont*, 5, 1984, p. 6.
- Iuga, Nora, „Nebănuitele fețe ale realului”, in *România literară*, 13, 1985, p. 10.
- Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989*, București, Compania, 2010
- Miheț, Marius, „Înainte poieticii”, in *România literară*, 11, 2013, p. 14.
- Miheț, Marius, „Resturi de fericire”, in *România literară*, 21, 2015, p. 11.
- Miheț, Marius, „Herta Müller și colajele memorialistice”, *România literară*, 8, 2017, p. 12.
- Müller, Herta, *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, București, Univers, Humanitas, 1995, 2010
- Müller, Herta, *Regele se-nclină și ucide*, București, Univers, Humanitas, 2005, 2017
- Müller, Herta, *Este sau nu este Ion*, Iași, Polirom, 2005
- Müller, Herta, *Animalul inimii*, București, Univers, Iași, Polirom, București, Humanitas, 1997, 2006, 2016
- Müller, Herta, *În coc locuiește o damă*, București, Vinea, 2006
- Müller, Herta, *Leagănul respirației*, București, Humanitas, 1995, 2010
- Müller, Herta, *Călătorie într-un picior*, București, Humanitas, 2010
- Müller, Herta, *Omul este un mare fazan pe lume*, București, Humanitas, 1995, 2010
- Müller, Herta, *Mereu aceeași nea și mereu același neică. Eseuri*, București, Humanitas, 2011
- Müller, Herta, *Ținuturile joase*, București, Humanitas, 2012
- Müller, Herta, *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*, București, Humanitas, 2014
- Müller, Herta, *Patria mea era un sâmbure de măr*, București, Humanitas, 2016
- Soviany, Octavian, „Securistul și vulpea”, in *Contemporanul*, 8, 1996, p. 5.
- Spiridon, Vasile, „Herta Müller: domiciliu obligatoriu și domiciliu flotant”, in *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie*, 39, 2018, pp. 91-98.
- Spiridon, Vasile, „Experiențele modelizante ale Hertei Müller”, în *Ateneu*, 638, 2022, p. 20.
- Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române azi*, Pitești, Paralela 45, 2006

OID S. CROHMĂLNICEANU – DEGHIZĂRI ALE GENULUI BIOGRAFIC

Ovid S. Crohmălniceanu – Disguises of the Biographical Genre

The postrevolutionary years opened doors for various forms of diaristic literature as a sign of complete freedom of speech and freedom of self as an artist. ‘Little life stories’ became the new main literary attraction and many writers approached this epic genre in an attempt to recreate past social environments and to embrace confession as a way of connecting with the readers. People in need to find the truth about the dark communist era or to reclaim it piece by piece were in desperate search for anything that could fill in the blanks and one way of doing so was by devouring autobiographies, memoirs, diaries or any other forms of subjective literature. Both readers and critics were eagerly waiting for the latest book of Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate (Disguised Recollections)*. But instead of being an intimate life story or at least parts of it that could provide information about his deep connection with the communist ideology or his past choices in matters of literary criticism, the book proves to be a sum of providential encounters, personal experiences related to many other important writers of the communist era, random episodes concerning his literary contacts or anecdotes. Therefore, the book was criticized precisely for deceiving the reader and for avoiding the truth or deliberately omitting it. Even so, *Amintiri deghizate* still remains an important document for the literary history as well as for the literary criticism.

Key-words: *memoirs, literary confession, Disguised Recollections, memorialistic literature, Ovid S. Crohmălniceanu*

Literatura confesivă a constituit dintotdeauna un punct de atracție prin felul în care oferă posibilitatea de a pătrunde în conștiințe, de a dezvălui mici sau mari secrete ori de a oferi răspunsuri și explicații legate de întâmplări sau circumstanțe. Lectorul își formează orizontul de așteptare și trăiește, după caz, satisfacția descoperirii sau dezamăgirea generată de o aparentă „înșelăciune” pusă la cale de autorul însuși: fie acesta nu a dezvăluit suficient, fie ceea ce a dezvăluit nu coincide cu faptul „real” atestat documentar sau unanim recunoscut. Jurnalul intim, corespondența, memoriile, autobiografia stârnesc curiozitatea și alimentează gustul pentru inedit, neașteptat, nemaiauzit, tocmai pentru că se bazează pe elementul veridic susținut de o formulare (aparent) subiectivă.

Spre deosebire de autobiografie, care pune accentul pe prezentarea cronologică a vieții individuale și pe istoria formării autorului, scrierile memorialistice au ca scop prezentarea unui climat al epocii, conturarea unor portrete ale contemporanilor, oferind o „privire obiectivă asupra lumii prin care autorul a

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

trecut”². Memorialistul devine astfel un martor al propriului său timp, el trăiește istoria și o redă așa cum o percepe el, ca un observator atent al întâmplărilor. În același timp, „își folosește poziția de martor și înscrie propria viață într-un cadru social, istoric, ideologic, mentalitar mult mai larg. Istoria personală este văzută ca un ingredient al celei mari, după cum epoca devine fundalul pe care se derulează povestea unei vieți”³. Tocmai de aceea, „scopul ultim al literaturii memorialistice”, așa cum îl vede Eugen Lovinescu, este „interesul documentar”⁴, iar destinatarul propriu-zis este posteritatea.

Desigur, emițătorul și receptorul trebuie să își asume în egală măsură o „clauză a sincerității”, acceptând, în primul rând, că există o doză de subiectivism în perceperea oricărui eveniment din viața unui individ și, în al doilea rând, că distanța dintre momentul trăirii (al percepției) și momentul scrierii (al restituirii verbale) poate afecta, în doze variabile, claritatea faptului reconstruit. De aceea, Paul Ricoeur pune în discuție credibilitatea depoziției memorialistului: „Până unde este fiabilă mărturia? Întrebarea pune direct în balanță încrederea și suspiciunea.”⁵ Actul mărturisirii constă într-un „lanț de operații care încep la nivelul percepției unei scene trăite, continuă la nivelul retenției amintirii, pentru a se focaliza asupra fazei declarative și narative a restituirii trăsăturilor evenimentului”⁶. Când situațiile în care atestările documentare susțin povestea, textul câștigă la capitolul credibilitate, în defavoarea creativității, căci nu mai este decât o redare fidelă a unei realități trăite.

Discursul memorialistic nu este o simplă reproducere a evenimentului trăit. În funcție de talentul memorialistului și de intențiile sale, acesta poate căpăta și o valoare literară. Silvian Iosifescu numește acest tip de scriere „o literatură, dar o literatură a faptului real”⁷, cu mai puține mijloace beletristice, dar care implică o formă de fantezie creatoare. Cititorul ghicește ce se află în spatele măștilor, caută vocea auctorială, intuieste elementul (auto)biografic.

Cea mai mare parte a secolului al XX-lea a stat sub semnul unei literaturi militante, aservite unui regim rigid și limitativ, de aceea genul confesiv și-a făcut cu greu loc în rândul scrierilor de valoare. *Memoriile* lui Radu Rosetti, considerate o „capodoperă a memorialisticii românești”⁸, reconstruiesc o lume patriarhală a secolului anterior din povești „moștenite” de la bunici sau părinți. *Memoriile* lui Eugen Lovinescu justifică întreaga sa activitate critică, fără a fi „preocupat de refacerea autobiografiei, cu toate datele ei civile, ci de reconstrucția formării sale spirituale, a aventurii lui intelectuale”⁹. Nicolae Iorga își demonstrează calitățile sale scriitoricești în cele trei volume de memorii, adăugând faptelor portrete ample și tensiune epică. Pentru Mihail Sadoveanu, *Anii de ucenicie* devine volumul-izvor, căci „toate temele sadoveniene se leagă de această carte: înainte de a fi o reconstituire a

² Bogdan Crețu, „Memorialistică”, în „Din atelierul unui dicționar al literaturii române”, publicat în *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Tom LVIII, 2018, p. 27, accesat la <http://alil.academiaromana-is.ro/wp-content/uploads/2020/10/BOGDAN-CREȚU-Memorialistică.pdf>, în 22 octombrie 2024.

³ *Ibidem*.

⁴ Eugen Lovinescu, *apud* Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 28.

⁵ Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Amarcord, 2001, p. 193.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Silvian Iosifescu, *apud* Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 29.

⁸ Bogdan Crețu, *op. cit.*, p. 35.

⁹ *Ibidem*.

unei experiențe de viață și a unei epoci accidentate, cartea este o sinteză a sadovenismului”. Iar aceasta, deoarece scriitorul „își sadovenizează, de fapt, propria existență, mutând-o din contingent în istoria literaturii”¹⁰.

Scrierile memorialistice „periculoase” ale lui Lucian Blaga și Mircea Eliade văd lumina tiparului târziu după scrierea lor, fiind „suspecte”, deoarece propuneau o viziune filosofică și o abordare în dezacord cu politica vremii. De aceea, memorialistica a dezvoltat tendința de a se „deghiza” în ficțiunea devenită „o arhivă a memoriei mai de încredere decât discursul retrospectiv pentru că are posibilități mai elaborate de strecurare prin sita cenzurii”¹¹. Cărțile au forță evocativă, alcătuiesc portrete interesante ale unor personalități culturale, reconstituie vremuri apuse și inserează spiritul anecdotic.

Imediat după revoluție, are loc o explozie de scrieri cu caracter memorialistic, într-o încercare de recuperare a unui trecut traumatizant, aflat sub semnul „mușteniei” și al interdicțiilor. Astfel de cărți au devenit rapid succese editoriale, fiind „suprema revelație culturală de după 1989”¹². Fie că este vorba despre jurnale ale scriitorilor interbelici ca Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Jeni Acterian, Petru Comarnescu etc. sau ale scriitorilor care au umplut închisorile comuniste (N. Steinhardt, Elisabeta Rizea, Nicolae Mărgineanu ș.a.), ale scriitorilor care abia au atins apogeul carierei după anii 1990 sau ale celor exilați, este evident un entuziasm al redescoperirii acestui gen literar.

În acest context apare cartea lui Ovid S. Crohmălniceanu *Amintiri deghizate* (1994). Fiind o figură reprezentativă pentru epoca sa, unul dintre cronicarii „oficiali” ai partidului, cu o activitate critică intensă, un membru de nădejde al „echipei marxiste de control ideologic, de «supraveghere polițienească» a literaturii”¹³, cartea a fost așteptată cu nerăbdare de cititori, dar mai ales de critici, în speranța unor explicații, lămuriri sau demascări spectaculoase. Volumul este pentru unii „discutabil” (Bogdan Crețu), pentru alții, „o decepție proporțională cu febra așteptării” (Dan C. Mihăilescu), în timp ce susținătorii lui Ovid S. Crohmălniceanu îl apreciază și îl văd ca plin de „culoare și de viață epică, de concretețe evocatoare, izbutind să recomună cu o evidentă îndemânare narativă, imaginea unor vechi (unele foarte vechi) întâmplări din lumea noastră literară și a celor ce le-au fost protagoniști”¹⁴, având calități care fac „să depășească cu mult limitele unor simple memorii și să se citească cu încântare, dintr-un foc”¹⁵.

Primul aspect care se impune a fi analizat este legat de alegerea titlului acestui volum. Intuind eventualele semne de întrebare sau chiar dezaprobări, autorul își explică intențiile în *Cuvânt înainte*: „vreau să lămuresc lucrurile de la început. *Deghizate* fiindcă sunt niște amintiri care nu răsar prin solicitarea directă a memoriei să-și deschidă cămărilor, ci se iscă din actul de exegeză literară” adică „criticul

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹ *Ibidem*, p. 37.

¹² Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism, I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iași, Polirom, 2004, p. 10.

¹³ Ana Selejan, *Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989*, București, Cartea Românească, 2011, p. 26.

¹⁴ Gabriel Dimisianu, „Cămărilor memoriei”, în *Crohmălniceanu – un om pentru toate dialogurile*, București, UNIVERSAL DALSI, 2000, p. 123.

¹⁵ Ioana Pârvulescu, „Pe scena «obsedantului deceniu»”, în *Crohmălniceanu – un om pentru toate dialogurile*, ed. cit., p. 129.

îndrăznește să povestească, spunându-și că face, ca și altădată, operă de interpretare¹⁶. În esență, *Amintirile* nu sunt despre sine, cum s-ar putea înțelege, ci despre alții, scriitori, critici sau oameni politici cu care Ovid S. Crohmălniceanu și-a intersectat destinul: Camil Petrescu, Ion Barbu, Tudor Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mihail Sadoveanu, Miron Radu Paraschivescu, Zaharia Stancu, Marin Preda, Ion Caraion, Ion Călugăru, Paul Celan, Victor Eftimiu ș.a. Autorul clarifică: „Atenția memoriei e îndreptată în primul rând către ei; ce ajung să istorisesc despre mine vine sub această formă ocolită”¹⁷. Ce au în comun toți aceștia? Ei „au trecut dincolo”! Despre autorii în viață – pe care i-a evitat în acest volum, probabil dintr-o neasumare a lucrurilor într-un moment în care era pus la zid – Ovid S. Crohmălniceanu afirmă într-o discuție cu Herbert Werner Muhlorth¹⁸ că intenționează să scrie într-un alt volum memorialistic, ca „să pună capăt unor speculații”. Din nefericire, a rămas doar intenția scrierii volumului, izvorâtă din reacțiile la receptarea *Amintirilor*.

Așadar, doar tangențial sunt inserate aspecte legate de existența sa personală. De pildă, în subcapitolul *Avangardism în haină militară*, autorul aduce vorba, așa cum se strecoară în fluxul conștiinței, despre sălile bibliotecii „V. A. Urechia”, unde a descoperit cărți și reviste de căpătâi și a prins gustul pentru literatură. În alt capitol, *Un pseudonim buclucaș*, scrie despre debutul său la „Ecoul”, despre numele „de împrumut” și despre farsele făcute lui Miron Radu Paraschivescu. Însă astfel de secvențe sunt rare și nu satisfac nevoia cititorului de a descoperi mai multe despre discretul Moise Cahn.

De altfel, „deghizarea” pare să fie o formă de existență atât pentru omul cât și pentru criticul Ovid S. Crohmălniceanu. O primă mască este pseudonimul care i-a devenit repede (re)nume. Peste numele real s-a așternut destul de repede uitarea, iar lumea literară și culturală îl identifică în continuare după pseudonimul ales, într-o joacă literară, de tatăl Ninei Cassian, Iosif C. Mătăsaru. Debutul său literar stă tot sub semnul unei măști. Medalionul despre Vachel Lindsay era „o invenție curată”¹⁹, însă destul de izbutit cât să treacă testul în fața lui Miron Radu Paraschivescu. Scriitorul era pe atunci „deghizat” în student la Politehnică, licențiat mai apoi în construcții, doar pentru că „ar fi putut să-și câștige o pâine onestă din meseria de inginer”²⁰. Greu de imaginat că pasionatul de literatură și înflăcăratul cititor al bibliotecii „V. A. Urechia” ar fi preferat să umble „cu rigla de calcul proiectând case, poduri sau șosele”²¹.

Într-adevăr, nu a profesat nicio clipă ca inginer, dar a „prestat muncă obligatorie” ca desenator tehnic. Însă latura aceasta „inginerească” avea să-i servească drept sursă de inspirație în scrierea volumelor de literatură SF, imprimându-i, în același timp, rigoare și șlefuiindu-i stilul critic. Povestirile din cele două volume de literatură științifico-fantastică au „deghizat” în ficțiune opinii, idei și aspirații,

¹⁶ Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, București, Nemira, 1994, p. 5.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Herbert Werner Muhlorth, „Crohmălniceanu la Berlin”, în *Observator cultural*, nr. 62, din 01.05.2001, accesat la <https://www.observatorcultural.ro/articol/crohmalniceanu-la-berlin/>, în 15.08.2024.

¹⁹ Ovid S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 90.

²⁰ Paul Cornea, „Criticul și potrivnicile istoriei”, în *Crohmălniceanu – un om pentru toate dialogurile*, *op. cit.*, p. 53.

²¹ *Ibidem*.

suficient de bine mascate cât să treacă de cenzură, dar ușor de identificat de ochiul atent și obișnuit cu subtilitățile. De exemplu, *Un capitol de istorie literară* tratează tema robotizării literaturii și a criticii literare, devenind o metaforă pentru tendințele literare ale vremurilor. Oamenii sunt înlocuiți cu mașinile de scris, lucru care se traduce prin „oamenii devin mașini de scris”, literatura se scrie la comandă, iar criticii dispar, pentru că „meseria de critic literar devenise practic imposibilă”²².

Pactul cu realismul socialist a fost tot o formă a deghizării pentru Ovid S. Crohmălniceanu. În timp ce lectura cu ardoare din literatura avangardistă (el însuși un nonconformist, cu o deplină libertate interioară!) și descoperirea ineditul literaturii în publicații precum *La Nouvelle Revue Française*, criticul condamna, în spiritul dogmei realist-socialiste, orice formă de „deviaționism” manifestat în literatura vremii. Deși avea un bogat bagaj cultural și o deschidere spre spațiul literar european, a scris broșura *Pentru realismul socialist* cu un patos greu de înțeles și de acceptat. Acest lucru a creat confuzie în receptarea sa ca scriitor și critic literar și i-a atras oprobriul public, ducând în cele din urmă la autoexilarea sa la Berlin.

Poate forma cea mai fină a deghizării în cazul lui Ovid S. Crohmălniceanu este ironia: „îi plăceau mult «humorul» și filmele, bârfele subțiri, dar și cele din topor, câte o cafea sau câte un pahar de vin bun”²³. Umorul se manifestă în forme variate, zâmbetul simplu și discret, ironia fină, sarcasmul sau chiar umorul negru. Întâlnirile de la cenaclul *Junimea* stăteau sub semnul „șuetei” și al anecdotei, fără să-și piardă din sobrietate sau eficiență.

Putem înțelege „deghizarea” în volumul de *Amintiri* în primul rând prin ezitarea de a scrie despre sine, nu pentru că nu ar avea nimic interesant de spus, ci pentru că întreaga sa existență a stat sub semnul discreției. În plus, perioada imediat următoare revoluției a fost una tulbure, iar el s-a simțit copleșit de acuzele detractorilor care găseau impardonabilă alinierea lui la doctrina marxistă. O altă semnificație o oferă tot scriitorul: „Deghizarea trebuie înțeleasă ca o cale de biruire a timidității. Numai așa, naratorul, presupus de orice exercițiu memorialistic, găsește curajul să-și asume rolul. Adaptând, să recunoaștem, preocupările, apucăturile, ticurile criticului literar”²⁴. Autorul își dezvăluie aici esența dublă: scriitorul nu există fără critic și nici invers. Prin urmare, actul narativ ascunde „actul interpretativ”.

Încă din anul 1986, criticul își exprimase părerea cu privire la scrierile subiective de timp jurnal, în articolul *Pentru ce citim jurnale intime*, punctând o serie de aspecte relevante. De exemplu, el considera că „memoriile și biografiile [sunt] pline de revelații indiscrete, cum se publică azi cu nemiluita”²⁵. Nu pare să reziste nici el tentației de a insera uneori „faptul divers” în firul narațiunii subiective. Scriitorii sunt coborâți de pe soclu, devin oameni obișnuiți, cu defecte și calități, oameni care trăiesc, au pasiuni, greșesc, se îmbolnăvesc sau mor. În capitolul dedicat Hortensiei Papadat-Bengescu, Ovid S. Crohmălniceanu dezvăluie o întâmplare legată de scrierea unui articol care susținea ideea încetării războiului din Coreea. În final, articolul s-a dovedit o dezamăgire: „se reducea la cinci-șase fraze în cea mai pură limbă de lemn.

²² Ovid S. Crohmălniceanu, *Istории insolite*, București, Cartea Românească, 1980, p. 22.

²³ Nicolae Iliescu, „Un desant spre o altă lume”, în *Crohmălniceanu – un om pentru toate dialogurile*, ed. cit., p. 35.

²⁴ Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, ed. cit., p. 5.

²⁵ Ovid S. Crohmălniceanu, „Pentru ce citim jurnale intime”, în „Jurnalul ca literatură”, *Caiete critice*, nr. 3-4, 1986, p. 80.

Probabil că aparțineau tot nepoatei, care învățase în clasă cum să debiteze formulele politice ale epocii”²⁶. Totuși, „nu puteam lăsa să apară așa ceva sub semnătura autoarei *Concertului din muzică de Bach*”²⁷, de aceea el însuși face o serie de modificări, cere acordul ei pentru a publica versiunea modificată, ba chiar obține și un onorariu neașteptat de la redactorul-șef și acordarea unei pensii de stat, o sumă substanțială, pentru Hortensia Papadat-Bengescu. Ipostaza aceasta a „salvatorului”, a omului providențial s-a reiterat și în cazul lui Ion Barbu, pe care îl convinge să apeleze la Miron Radu Paraschivescu pentru a obține aprobarea călătoriei la Dresda. Situațiile prezentate au generat o serie de critici aspre la adresa lui Crohmălniceanu, acuzat fie de lipsă de eleganță, fie de un fel de aroganță.

Un alt principiu susținut de autor în articolul publicat în 1986 se referă la ideea că „memoriile narează retrospectiv o existență, alegând dintr-înșea ce se socotește atractiv pentru cei care urmează să le citească”²⁸. Poate acesta să fi fost motivul introducerii în volum a unor zvonuri cum ar fi moartea lui Mihail Sadoveanu după ce a consumat o rădăcină de ginseng oferită de Dumitru Corbea sau supraviețuirea miraculoasă a lui Sașa Pană care a încercat să se sinucidă cu cinci gloanțe, dintre care unul i-a traversat creierul. La acestea se adaugă detalii portretistice hilare, menite să scoată textul din monotonie și să redea alte fețe (sau măști) ale protagoniștilor. Iată, de pildă, un fragment de portret al lui Camil Petrescu: „Domnul C. Petrescu, inventatorul [...] pălăriei automate (care salută singură). Descoperitorul sforii de tăiat mămăliga și al chibritului cu gămălia pe partea cealaltă”²⁹.

Tot în articolul „Pentru ce citim jurnale intime”, Ovid S. Crohmălniceanu atinge problema sincerității: „ce i se pune jurnalului mai întâi la îndoială este sinceritatea”³⁰. În cazul *Amintirilor*, credibilitatea ar putea fi zdruncinată inclusiv de faptul că autorul nici nu folosește numele său real. Însă este evident că s-a produs o suprapunere atât de puternică încât nici măcar autorul nu s-ar recunoaște în numele sau real, iar pseudonimul „nu e tocmai un nume fals, e un nume de împrumut”, „este la fel de autentic ca primul”, „este doar o dedublare a numelui care nu schimbă cu nimic identitatea”³¹.

Sinceritatea confesiunii este mereu limitată, pentru că „memoriile nu sunt niciodată decât pe jumătate sincere, oricare ar fi preocupare pentru adevăr: totul este întotdeauna mai complicat decât atunci când îl spunem”³². Prin excelență subiectivă, scrierea confesivă (jurnal intim, autobiografie sau memorii) va prezenta mereu un adevăr personal, individual, dezvăluind simpatii sau antipatii și fiind supusă „deformării” în timp. Clauza aceasta a sincerității prevede prezentarea (de către autor) și acceptarea (de către cititor) a faptului că textul memorialistic va prezenta „adevărul așa cum îmi pare, în măsura în care pot să-l cunosc, făcând parte din inevitabilele uitări, erori, deformări involuntare etc.”³³ Ovid S. Crohmălniceanu scrie conștient de

²⁶ Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, ed. cit., p. 49.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ovid S. Crohmălniceanu, „Pentru ce citim jurnale intime”, ed. cit., p. 81.

²⁹ Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, ed. cit., p. 16.

³⁰ Ovid S. Crohmălniceanu, „Pentru ce citim jurnale intime”, ed. cit., p. 80.

³¹ Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Univers, 2000, pp. 23-24.

³² André Gide, *Ibidem*, p. 43.

³³ Philippe Lejeune, ed. cit., p. 36.

riscul acesta: „M-am străduit să fiu franc, cât e cu putință”³⁴, iar „dacă, fără voia mea, cineva iese din aceste pagini nedreptățit, îi cer iertare!”

Critica literară îi aduce o serie de reproșuri lui Ovid S. Crohmălniceanu cu privire la *Amintirile deghizate*. Publicul aștepta cu înfrigurare apariția unei „confesiuni”, dar a primit cu totul altceva: „chiar și când s-a decis pentru rememorări literare, le-a compus din portrete ale unor importanți scriitori personal cunoscuți de el, dar cu estomparea propriului rol”³⁵. Titlurile capitolelor trimit, în general, direct la personalitatea devenită protagonist al narării, încălcându-se „pactul autobiografic” în sensul propus de Lejeune. De cele mai multe ori, nu se poate pune semnul egalității între autor, narator și personaj, dar de fiecare dată autorul rămâne martorul evenimentelor, pe care le narează într-un stil caracterizat prin naturalețe. Excepție face, parțial, ultimul capitol – *Acuzat principal într-un proces al maimuțelor*, în care autorul expune un episod conturat în jurul articolului *Pentru calitate în nuvelistica noastră*. Acuzat de cosmopolitism, criticul dezvăluie și o serie de subterfugii la care apela ca să-și poată consolida poziția și să poată scrie în continuare: „Avusesem grijă ca pledoaria mea pentru calitate în nuvelistica românească să conțină niște aprecieri favorabile unor producții inspirate din actualitate”³⁶.

Dan C. Mihăilescu îi reproșează lipsa unei „analize cinstite a anilor ‘50”, în vederea unei recompuneri a unei epoci fierbinți, iar „deghizarea” propusă de Ovid S. Crohmălniceanu umbrește aceste așteptări. Sloganul stalinist pe care criticul susținător al marxismului leninist îl preluase în *Cronici* – „Scrieți adevărul!” – nu pare să se aplice în cazul *Amintirilor*, care „deghizează istoria și selectează adevăruri dintr-o masă de minciuni”³⁷ și „ascund gunoiul sub covor”. Deși îi recunoaște talentul critic, Dan C. Mihăilescu consideră că era absolut necesară o explicație a traseului său politico-literar într-o adevărată „pădure de chingi” și, mai ales, o demascare brută a răului, cu nume și prenume. Totuși, un bun cunoscător al profilului scriitorului ar putea să accepte faptul că un stil acid, vindicativ, agresiv nu i s-a potrivit niciodată blândului „Croh”. Cum ar fi putut demasca „personaje” câtă vreme fusese el însuși o piesă importantă a unui sistem care tocmai căzuse, iar în prefața *Amintirilor* specifica tocmai că nu va vorbi decât despre cei ce nu mai sunt?

Urmărind cu minuțiozitate afirmațiile lui Ovid S. Crohmălniceanu din *Amintiri*, Ana Selejan le pune față în față cu adevărul verificabil. De pildă, ea condamnă stilul melodramatic al scriitorului în contextul răcirii relației cu Ion Barbu, invocând afirmațiile făcute în anul 1958, într-un articol publicat în „Viața Românească”, în care îl cita pe Barbu printre scriitorii care „au reprezentat la noi expresia cea mai virulentă a decadentismului”³⁸. Aici găsește autoarea cauza rupturii dintre cei doi, acuzându-l pe Crohmălniceanu de „obuzitate dogmatică” în aplicarea „grilei marxiste” și de „falsificarea realității”. La fel ca Dan C. Mihăilescu, ea îi reproșează faptul că nu face nicio referire la perioada tinereții realist-socialiste și la poziția sa intransigentă în critica literară. Fără a-i minimaliza talentul critic și

³⁴ Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, ed. cit., p. 6.

³⁵ Ion Ianoși, *Câteva însemnări subiective*, în *Crohmălniceanu – un om pentru toate dialogurile*, ed. cit., p. 86.

³⁶ Ovid S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, ed. cit., p. 192.

³⁷ Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 368.

³⁸ Ana Selejan, *op. cit.*, p. 33.

recunoscându-i „erudiția și rafinamentul literar”, autoarea amendează stilul cameleon precum și „victimizarea exagerată”.

Gabriel Dimisianu susține veridicitatea unora dintre întâmplările prezentate, în calitate de „contemporan cu măcar o parte din evenimentele evocate”, aducând „precizări, completări sau eventual corectări”³⁹. Una dintre acestea se referă la celebra scenă al cărei protagonist este Zaharia Stancu. Amenințările cu plecarea în Portugalia unde „va mătura străzile Lisabonei”, precum și stilul repetitiv în exprimarea liberă ca și în cea literară se regăsesc în alte împrejurări decât cea evocată de Ovid S. Crohmălniceanu, ceea ce confirmă acuratețea informației.

În general, exercițiul memorialistic propus de Ovid S. Crohmălniceanu este citit cu plăcere și cu un interes crescut tocmai pentru că în centrul rememorărilor stau personalități ale lumii literare și pentru că ilustrează o perioadă controversată din istoria noastră. Chiar detractorii găsesc puncte tari ale scriiturii. De pildă, Ana Selejan apreciază că *Amintirile* pot constitui „un document de istorie literară, prin evocările unor scriitori cunoscuți”, dar și „o contribuție de critică literară”⁴⁰. Cartea oferă, chiar dacă arareori, informații importante și despre autor: debutul, alegerea pseudonimului, o parte din traseul său educațional.

Din punctul de vedere al stilului, Ovid S. Crohmălniceanu găsește aici tonul just între afecțiune și ironie, între anecdotă și portretul moral⁴¹, iar vocația criticului se împletește cu talentul prozatorului. Prezența elementului anecdotic sau a faptului senzațional și inedit dau caracter de unicitate scrierii. Stilul umoristic al redactării unor episoade scoate scrierea memorialistică dintr-o monotonie a relatării faptului istoric. De exemplu, paginile despre latura histrionică a lui Tudor Arghezi, despre prelegerile teatrale ale lui G. Călinescu sau despre izbucnirile repetitive ale lui Zaharia Stancu sunt atât de izbutite încât cititorul se vede ca în fața unei piese de teatru.

Contextul apariției *Amintirilor deghizate* amintește întrucâtva de Maurice Nadeau și scrierea sa memorialistică *Să fie binecuvântați*, căreia Ovid S. Crohmălniceanu îi scrisese prefața. Ambii au simțit același gust amar al judecății nedrepte din partea contemporanilor și le-au răspuns prin intermediul scrisului, chiar dacă în stiluri diferite. Există totuși o serie de aspecte comune. Ca în cazul *Amintirilor* lui Ovid S. Crohmălniceanu, fluxul conștiinței nu ține de cronologie, ci de felul în care personajele își fac loc în memoria autorului. În lumina reflectoarelor nu se află autorul, ci prietenii săi, ale căror nume se regăsesc în titlurile capitolelor. Maurice Nadeau reînvie oameni și timpuri, iar propria personalitate se întrevede printre aceste rânduri, presărate cu momente savuroase, care se apropie mult de scrierile literare.

Așadar, volumul lui Ovid S. Crohmălniceanu devine un spațiu în care scriitorul are posibilitatea de a explica, de a face lumină și, eventual, de a se disculpa, însă nu profită suficient de această oportunitate. În schimb, îl transformă într-un spațiu suficient de intim încât să poată emite judecăți de valoare despre scriitori, fără să fie un lucru atât de sobru și serios ca o carte de istorie sau critică literară. Prin urmare, face portrete din lumini și umbre, găsește anecdote, punctează numai anumite lucruri de obicei mai puțin cunoscute, ca să păstreze interesul și atenția cititorului, își permite să facă afirmații care stau sub semnul lui „așa îmi amintesc”, ceea ce îl poate exonera

³⁹ Gabriel Dimisianu, *Amintiri și portrete literare*, București, Eminescu, 2003, p. 90.

⁴⁰ Ana Selejan, *op. cit.*, p. 27.

⁴¹ Eugen Simion, „Probe de viață interioară complexă”, în *Crohmălniceanu – un om pentru toate dialogurile*, ed. cit., p. 120.

în cazul unei dispute. Crohmălniceanu își exercită libertatea de a scrie, dar nu își asumă riscuri, ci manifestă (și aici) prudență, într-un amestec al stilurilor: sobrietatea istoricului literar se împletește cu rigurozitate actului critic și cu libertatea scriitorului de a-și construi textul după propria libertate interioară.

În *Amintiri deghizate*, Ovid S. Crohmălniceanu reconstituie fapte de viață, evocă prietenii, dezvăluie aspecte literare și culturale ale timpului său. Volumul include elemente ale unui umor fin, care completează adesea portrete literare, constituite în veritabile pagini de literatură, cu pasaje de o sensibilitate profundă. Într-un inedit joc al memoriei, în stilul său caracteristic, Ovid S. Crohmălniceanu reconstituie câteva momente reprezentative din propria existență, pe care le înfățișează cititorului sub forma unui jurnal diferit. Deși foarte departe de momentul debutului său la *Ecoul*, el nu se poate desprinde nici acum de ideea unei farse, pe care o face, desigur, într-un stil caracteristic. Mai curând parcimonios când vine vorba despre intimitățile vieții sale, criticul prezintă de fapt, așa cum anunță și în „Cuvânt înainte”, amintiri despre scriitorii pe care i-a cunoscut de-a lungul vieții. Sunt amintiri importante, unele presărate cu picanterii, altele stânjenitoare, unele mai vesele, altele cu o umbră de tristețe, dar elementul autobiografic este, dacă nu inexistent, doar tangențial. O sumă de amintiri care țin mai curând de preocuparea unei treceri în revistă a personalităților despre care are ceva de spus sau de care îl leagă ceva „memorabil”.

Volumul nu este nici jurnal, nici autobiografie, nici nu reprezintă memorii în adevăratul sens al cuvântului, sunt crâmpoie de viață selectate subiectiv, mascând episoade din existența scriitorului. Scriitorul își asumă limitele memoriei și doza de subiectivism: „Evocările sunt, desigur, subiective, «prezintă oamenii așa cum i-a reținut memoria». Experiențele sunt formulate după «o ecuație sufletească personală»⁴².

BIBLIOGRAFIE

- *** *Crohmălniceanu – un om pentru toate dialogurile*, București, UNIVERSAL DALSI, 2000
- Crețu, Bogdan, „Memorialistică”, în „Din atelierul unui dicționar al literaturii române”, *Anuar de lingvistică și istorie literară*, Tom LVIII, 2018, pp. 26-40, <http://alil.academiaromana-is.ro/wp-content/uploads/2020/10/BOGDAN-CREȚU-Memorialistică.pdf>.
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Amintiri deghizate*, București, Nemira, 1994
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Istории insolite*, București, Cartea Românească, 1980
- Crohmălniceanu, Ovid S., „Pentru ce citim jurnale intime?”, în „Jurnalul ca literatură”, *Caiete critice*, nr. 3-4, 1986, pp. 80-81.
- Dimisianu, Gabriel, *Amintiri și portrete literare*, București, Eminescu, 2003, pp. 88-93.
- Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Univers, 2000
- Mihăilescu, Dan C., „«Felix culpa» lui Crohmălniceanu”, în vol. *Literatura română în postceaușism, I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Iași, Polirom, 2004, pp. 367-373.

⁴² Ioana Pârvulescu, *op. cit.* p. 129.

- Muhlorth, Herbert Werner, „Crohmalniceanu la Berlin”, în *Observator cultural*, nr. 62, din 01.05.2001, accesat la <https://www.observatorcultural.ro/articol/crohmalniceanu-la-berlin/>.
- Ricoeur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, traducere de Ilie Gyurcsik și Margareta Gyurcsik, Timișoara, Amarcord, 2001
- Selejan, Ana, *Adevăr și mistificare în jurnale și memorii apărute după 1989*, București, Cartea Românească, 2011

**MUZICA POP/ROCK/FOLK ÎN PERIOADA COMUNISTĂ.
DE LA „COLOANA SONORĂ A CENZURII” LA UNDERGROUNDUL
PĂUNESCIAN**

Pop/Rock/Folk Music during the Communist Period. From the "Soundtrack of Censorship" to Păunescu's Underground

This article proposes, through a critical analysis, a new prototype of adherence to the world of music during the liberalized communist period. Rock music, from its appearance to the present day, has represented a true musical revolution. Adjacent genres, such as folk or pop, complete the musical landscape of the communist period which wanted to impose itself. In those gray years of communism, liberalization measures were necessary, only to maintain the regime, but not to truly satisfy public predilection. However, these same liberalization measures have gradually led to the destabilization of this totalitarian system, thus showing its true face. It is certain that, with or without the will of the regime, one day the artistic sphere would still have had its say and would have unleashed a real hurricane that could have destroyed everything in its path.

Key-words: *music, rock, folk, pop, communist regime, totalitarianism, censorship, one-party state, soundtrack, „Flacăra” literary circle, Adrian Păunescu*

Introducere

În acest articol, ne propunem să explorăm perioada istorică recentă a României din perspectiva impactului culturii și al artei asupra regimului comunist, a influenței pe care ideologia comunistă a exercitat-o asupra formelor culturii de masă. Pentru un tânăr născut în jurul anilor 2000, România comunistă reprezintă o perioadă îndepărtată, dar care transmite și astăzi, încă puternic, mesajul cenzurii care dorea să șteargă din cale-i orice urmă de revoltă fățișă sau mascată, care să distrugă din interior sistemul, orice critică la adresa regimului, orice fel de distracție, de liberalizare și de relaxare a omului de rând, atât de dornic de a scăpa de zilele cenușii care-i monopolizau viața și, automat, gândirea.

Se spune că lumea comunismului a fost o lume stranie, a paradoxurilor de tot felul. În ceea ce privește domeniul artistic, constrângerile, cenzura ideologică, s-au manifestat foarte puternic. Însă, în pofida controlului exercitat de autoritățile comuniste, s-a putut observa, în epocă, acceptarea unor compromisuri pentru ca partidul-stat să nu-și piardă din credibilitate. Astfel, o serie de curente artistice în vogă în lumea occidentală au putut fi acceptate și în România comunistă, dând impresia de liberalizare, dar în același timp fiind încă un instrument de manipulare a maselor.

Regimurile politice din toate timpurile au folosit arta în scopuri propagandistice. Dar, dincolo de formele artistice acceptate, au existat, dintotdeauna, și alte forme de artă care au scăpat controlului. În perioada comunistă, muzica

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

patriotică, integrată în cultul personalității lui Ceaușescu cel „ziditor de țară”², reprezenta cea mai importantă parte a culturii de masă oficiale, naționaliste și conforme cu ideologia comunistă. Totuși, în perioada național-ceaușistă, România a devenit, treptat, una dintre cele mai izolate țări din Cortina de Fier, în ciuda ușoarei liberalizări înscrise în cărțile de istorie oficiale. Rezumând aceste fapte, se poate spune că regimul politic din România a fost unul dintre cele mai abuzive de pe cuprinsul Blocului Sovietic, tocmai datorită practicilor totalitare puse în aplicare în perioada respectivă, când alte țări de pe teritoriul aceluiași continent se puteau bucura de libertate și dezvoltare economică, socială și politică³.

Odată cu *Tezele din Iulie 1971*, care criticau vehement toate tendințele neromânești sau ceea ce s-ar numi astăzi, într-un sens mult mai larg, globalizare, impuneau țării un regim de autarhie culturală, de îndepărtare de la tendințele de occidentalizare. Astfel, câteva măsuri ale *Tezelor* sună în felul următor, fiind aplicate ca atare:

„10. Va trebui să sporească rolul educativ al tuturor emisiunilor de radio și televiziune.”⁴

„11. Se vor lua măsuri pentru o mai bună orientare a activității editoriale, pentru ca producția de carte să răspundă în mai mare măsură cerințelor educației comuniste.”⁵

„12. În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației personale cu caracter militant, revoluționar”⁶.

Este relevant faptul că tezele au dorit, în mod deschis, să sporească autarhia, să rupă orice fel de legături cu lumea liberă.

Cu toate acestea, muzica rock, apărută la finalul anilor '40 și începutul anilor '50, pătrunde și în spațiul comunist românesc, reprezentând un moment marcant nu doar pentru pasionații de muzică, ci și pentru iubitorii de noutate. Atunci a luat naștere acest nou gen muzical care a fost influențat de jazz, bluez, country și gospel⁷. Muzica rock, ca simbol al libertății, al bucuriei, a început să influențeze voit, de cele mai multe ori, cetățenii țărilor din Blocul Sovietic.

Etimologic vorbind, în limba engleză, lexemul „rock” are înțelesul substantival de „piatră”, pe cel verbal de „a zdruncina” sau „a cutremura”⁸. Acest gen

² <https://www.youtube.com/watch?v=VV3Nj7n9uGU&list=PLFV1-V4Vd0pQELZeJ401JJFgzy3OJDR6B>, accesat 14.12.2024.

³ Cf. Cristina Petrescu, „Muzica occidentală sub comunism. Rețele transnaționale, spații paralele și activități semiclandestine”, în Dragoș Petrescu, *Comunismul în România. Memorie și istorie*, București, Pro Universitaria, 2020, p. 249.

⁴ Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, 6 iulie 1971. EXPUNERE la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative, 9 iulie 1971*, București, Editura Politică, 1971, p. 14.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁷ <https://virginradio.ro/p-file-de-istorie-cum-a-aparut-muzica-rock/>, accesat 13.12.2024.

⁸ Petru Dimitriu, „Rock-ul românesc, redută a libertății în timpuri vechi și noi”, *Syntopic*, 21 martie 2023, <https://www.syntopic.ro/rock-ul-romanesc-reduta-a-libertatii-in-timpuri-vechi-si-noi/?print=pdf>, accesat pe 13.12.2024.

s-a remarcat mereu prin caracterul său provocator, ostentativ, teribilist, șocant, extrem și chiar greu de suportat pentru oamenii cu un anumit caracter. Treptat, muzica rock s-a impus ca o atitudine „anti-sistem”, anti-gândire oficială, anti-limbă de lemn. În perioada comunistă, aceasta a reprezentat un bastion al gândirii libere și a devenit un simbol pentru tinerii opozanți ai regimului.

Cultura și arta în comunism. Rockul ca mijloc de supraviețuire

Dacă se poate confirma aserțiunea că arta și cultura sunt un barometru ce guvernează societatea într-un mod indirect, ca un ghid al acesteia, se poate considera că acestea nu reflectă doar frumusețea, creativitatea și rodnicia umană, ci și confruntările sociale, neînțelegerile, luptele, polemicile, contradicțiile, neînțelegerile unei epoci. De asemenea, trăirile, idealurile, creativitatea exprimate într-un mod artistic își vor pune amprenta asupra gândirii consumatorilor de cultură și de artă.

Se poate confirma faptul că, în timpul regimului comunist, arta românească a fost constrânsă să experimenteze dualitatea – de element de propagandă și, mai apoi, de subversiune. Artă are parte, astfel, de o dublă interpretare: depinde de scopul în care este folosită și prin ce mijloace este adusă în atenția publicului. Dacă se dorește ca publicul să fie șocat, incitat, impresionat, atunci se pot naște polemici sau dispute ce greu vor fi acceptate și eventual, aruncate la coșul de gunoi al istoriei. Prin urmare, arta a fost de cele mai multe ori un instrument de propagandă al statului ce dorea să creeze o mască care să cadă precum o plasă de păianjen asupra realității.

Toate artele au fost utilizate pentru a servi interesele fiecărei părți, atât a regimului, cât și a opozanților. Referitor la muzică, aceasta a slujit și ea, la rândul ei, atât ca element de propagandă, cât și ca mijloc de rezistență împotriva regimului. În centrul acestei confruntări ideologice care se răsfrânge și asupra muzicii stă ideologia oficială a regimului, impus ca standard incontestabil al întregii creații artistice din acea perioadă. Piese muzicale au servit aproape în întregime propagandei, încercând astfel să creioneze o imagine ideală a regimului comunist, în care fericirea (paradoxală) se așternea peste întreg poporul român.

Ideologia comunistă s-a impus decisiv atât prin imperativele sale, cât și prin inovațiile aduse în societatea românească, influențând subiectele și stilurile adoptate de muzicieni, artiști plastici, prozatori sau poeți. Rolul acestora era decisiv, chiar dacă opinia publică era influențată de cele mai multe ori să îi anatemizeze. Pentru a avea o viziune completă a acelei perioade istorice, câteva exemple ar putea întări și colora tabloul gri din socialism și ulterior, din național-ceaușism. Orice fel de abatere de la ideologia comunistă era considerată un atentat la adresa regimului, existând riscul de a fi percepută ca posibilă acțiune de revoltă. Acest mod de abordare limita creativitatea și închidea artiștii într-un glob de sticlă, punându-i pe aceștia în situația de a găsi modalități subtile de exprimare, fără a atrage atenția organelor de control ale statului.

Pentru a întări argumentele de mai sus, este necesară exemplificarea cu nume de artiști care să arate că se poate supraviețui fără a atrage tot timpul, în mod deschis, atenția. Cineva spunea că nimeni nu a învățat niciodată populația să se pregătească pentru ce va face în momentul unei revoluții și după ce regimul comunist va cădea. Este adevărat că niciun regim nu te învață să te desprinzi de el, ci să fii parte numai a lui, să ai o gândire contopită cu acesta. De exemplu, nimeni nu spune ce va exista după democrație și cum se va descurca populația în momentul instaurării unui alt posibil regim. Artă va îngloba și aceste aspecte și, implicit, muzica, va avea același destin. Spre exemplu, formația Phoenix a ales un repertoriu inspirat din folclorul

arhaic românesc, ceea ce i-a permis să reziste în perioada comunistă, în ciuda presiunii ideologiei, activitatea trupei continuând și după căderea comunismului. Alte formații care au reușit să se afirme au mai fost Uranus, Pioneers, Cometele, Entuziaștii, Sfinx, Olympic '64, Sideral, Sincron, Savoy, Cargo, Timpuri Noi, Semnal M. La momentul respectiv, activitatea acestora era puțin cunoscută, din cauza lipsei materialelor discografice⁹.

Chiar dacă ideologia comunistă a dorit să pună stăpânire pe gândire, spiritul de revoltă ce acaparase generația tânără și-a pus amprenta și asupra genurilor muzicale. Acest lucru se poate observa lesne și în coloana sonoră, unde duritatea și complexitatea fac rockul greu de suportat chiar și de cea mai mare parte dintre consumatorii de artă. Fiind mai greu de înțeles, acest gen a fost de multe ori atacat și demonizat: „Ce-i muzica? O trăire a sufletului? O creație artistică? Un mod de viață? Asta-i prima întrebare care-o ridicăm înainte de-a începe povestea lungă și dramatică a Rock'n'rollului.”¹⁰

Așadar, cu toate ciudățeniile, absurditățile și complexitățile sale, perioada comunistă a avut un impact decisiv asupra dezvoltării cultural-artistice românești. Acest lucru este de remarcat și în muzică, unde amprenta sa indisolubilă a modelat generațiile viitoare.

Muzica rock. Decaden(ță) pentru Ceaușescu¹¹

Ceaușescu nici nu s-ar fi gândit că rockul sau o combinație de genuri îi va aduce, în mod indirect, sfârșitul. România nu avea acces la tendințele de atunci, din cauza practicilor represive aplicate asupra poporului și, cu toate acestea, nume precum Pink Floyd, The Rolling Stones, Led Zeppelin sau Deep Purple¹² nu au rămas străine publicului din România.

În anii comunismului, vestimentația rock, precum pletele, tricourile specifice, hainele impregnate în majoritate de negru, cu aripi, dragoni și alte semne devenite simboluri, dar și valorile care însoțeau acest curent muzical complex duceau nu de puține ori spre rebeliune, păreau desprinse dintr-o lume a visurilor, în care totul era posibil. Realitatea impunea o anume vestimentație, un anume comportament și o anumită abordare a vieții, un *face-work* specific.

După vizita din China și din Coreea de Nord, în 1971, măsurile au devenit radicale: cultul personalității se accentuase, contactul cu Vestul era respins, măsurile economice aplicate erau drastice și, într-un cuvânt, totul se schimbă radical, de când măsurile asiatice erau aplicate. Ceea ce nu și-a dat seama Ceaușescu era faptul că acea muzică pe care el o considera decadentă avea să fie treptat decadența lui, ca factor care a contribuit la căderea regimului comunist. Fundalul sonor al românilor va deveni muzica patriotică proslăvind conducătorul iubit. Regimul nu a făcut altceva decât să înlocuiască muzica occidentală cu muzica populară sau patriotică de nivel mediu

⁹ Alexandru Mamina, „De la Vest la Est: ‘The times they are a-changin’”, în Emanuel Copilaș, *Formația Phoenix: Muzică, Politică, Filosofie*, Timișoara, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2023, p. 78.

¹⁰ Arsenie Monahul, *Între Dumnezeu și Rock'n'roll*, București, Predania, 2012, traducere din limba sârbă de Ionuș și Sladjana Sârbu, p. 7.

¹¹ „Rockul, o muzică decadentă pentru Ceaușescu”, *Digi24*, <https://www.digi24.ro/fara-categorie/rockul-o-muzica-decadenta-pentru-ceausescu-272972>, accesat pe 13.12.2024.

¹² *Ibidem*.

care era considerată cea mai potrivită pentru popor și reflecta realitățile României comuniste. Piese precum „Lui Ceaușescu, ziditor de țară”¹³, „Deschideți inimile toate!”¹⁴, „Eroul Ceaușescu, iubit conducător”¹⁵, „Suntem oștirea mândră și vitează”¹⁶, „Să trăiești, mlădița neamului meu”¹⁷, „Pionierii”¹⁸, „Șoimii patriei”¹⁹ etc. nu reprezintă altceva decât expresia politicii partidului unic și a îndoctrinării prin mijloace artistice a populației.

Cenzura culturii venite din Occident a rezistat doar o perioadă, deoarece muzica trebuia să vibreze cu spiritul și cu directivele partidului unic, ci cu energia debordantă a tinerilor și a celor pasionați de artă. Conform măsurilor, tineretul trebuia ținut departe de orice fel de factori care ar fi putut perturba bunul mers al lucrurilor: alcoolul, vestimentația neconformă cu standardele regimului și orice ieșire din tipar posibilă:

„Existau Engelbert Humperdinck, existau Tom Jones, existau James Last, existau cântece care să potolească puțin, care să nu incite la revoluție, să calmeze lumea, să fie liniștită, să aibă grijă de muncă, să nu le treacă prin cap niciun fel de lucruri nocive pentru cei care ne stăteau deasupra.”²⁰

După cum era de așteptat, și radioul devenise un instrument al propagandei, iar tot ceea ce era difuzat era cântărit cu atenție, atât linia melodică, cât și versurile unei piese, întrucât chiar și linia melodică, excluzând mesajul, putea incita țara la revoluție. Tocmai de aceea piesele legendarei trupe Phoenix au deveni ținte ale cenzurii. Cu timpul, una dintre măsurile drastice luate de regim a fost aceea că, dacă cineva era prins ascultând așa numita muzică decadentă, era pedepsit destul de greu, prin tunsoare. Ceaușescu a găsit o soluție pentru a educa tineretul țării în spiritul partidului: festivalul național „Cântarea României”. Tinerii erau obligați să colinde stadioanele în spirit patriotic, îmbrăcați în uniformă, în așteptarea marelui conducător. Singurul șlagăr acceptat în materie artistică era doar oda. Viziunea dictaturii se impunea treptat și astfel, orice încercare de evadare părea imposibilă.

Prin urmare, rockul românesc din anii comunismului poate fi considerat un bastion al regimului, dar și un gen muzical care a dus treptat la căderea acestuia.

Underground păunescian: poezia și muzica la Cenaclul „Flacăra”

În timpul României comuniste din anii '70-'80 ai secolului trecut, restricțiile în materie de artă erau numeroase, tocmai pentru a ține încheată ideologia comunistă și pentru a respecta prevederile Tezelor din Iulie 1971. Un cenaclu precum „Flacăra” trebuia să apară, pentru ca publicul să fie ținut într-o mreajă a partidului-stat, să fie nedezlipit de interesele celor aflați la putere. Ca fenomen preponderent cultural, dar

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=VV3Nj7n9uGU&list=PLFV1-V4Vd0pQELZeJ401JFgzy3OJDR6B&index=1>, accesat 14.12.2024.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Mircea Baniciu, *op. cit.*, <https://www.digi24.ro/fara-categorie/rockul-o-muzica-decadenta-pentru-ceausescu-272972>, accesat 14.12.2024.

și politic, cenaclul a durat aproximativ 12 ani, în perioada 1973-1985, constând în spectacole muzicale și artistice desfășurate pe cuprinsul întregii țări.

Expresivitatea artistică a cenaclului era cheia succesului și reprezenta adevăratul scop al regimului. Atunci când Nicolae Ceaușescu i-a dat voie poetului Adrian Păunescu să înființeze acest cenaclu, știa exact care este veritabilul scop și care sunt limitele în care acesta trebuia să se încadreze. Uneori, lucrurile au scăpat de sub control, degenerând în creație anti-sistem, care trezea conștiința publicului și ridica semne de întrebare privitor la situația de la nivel internațional care le era ascunsă oamenilor. Astfel își face apariția un *underground* păunescian, care dorea manifestarea liberă și fără voie de la partid. Este de la sine înțeles că rockul păunescian, dar și rockul din acea etapă a culturii, nu înseamnă nicicum acordurile muzicii rock din perioada contemporană, în care linia melodică duce de multe ori spre agresivitate, revoluție, rebeliune, ieșire din tipar. Un ascultător de muzică rock, hard rock, metal, heavy metal poate considera acel tipar drept unul simplist, convențional. Un exemplu în acest sens poate fi interpretarea în stil rock lui Andrei Păunescu la celebra piesă *Trăiască duhul lui Iancu*, pe versurile lui Adrian Păunescu, unde mesajul general nu se abate de la tema naționalistă, ci îi este fidel acesteia:

„Trăiască duhul lui Iancu,/ trăiască moțul între moți,/ Câmpia Libertății spune/
Că Avram Iancu suntem toți./ Ce vești mai aveți voi, români, despre Iancu?/ Să
spună ce știu toți acei care știu!/ Ce vești să avem? Suntem oastea lui Iancu!/ La
Țebea, la Țebea, eroul e viu. / Eroul ne cheamă, ne cheamă la Țebea/ Al nostru
frumos, pățimit Crăișor./ Aici ne rugăm pentru Iancu, la Țebea,/ Roș, galben,
albastru – altar tricolor.”²¹

Oricine este interesat să facă o statistică a operei lui Adrian Păunescu, va constata că textele sale sunt impregnate de teme precum țara, dragostea, părinții și copiii, moartea, viața etc. Multe dintre versurile lui Adrian Păunescu au fost puse pe muzică aparținând genurilor rock, pop și folk și, fiind popularizate astfel în cadrul cenaclului, au devenit extrem de cunoscute. Pentru a nu aprinde spiritele, la cenaclu se tratează și teme general-umane precum condiția și rolul femeii, problema sacrificiului, dezrădăcinarea, jocurile, instantanee ale vieții de zi cu zi, mitologia de acasă, singurătatea, reflecția filosofică, morala etc.

Muzica folk era un alt gen muzical abordat la cenaclu. Curent provenit din spațiul american, acesta se va face cunoscut prin formația Phoenix iar mai apoi prin cenaclu unde se vor afirma nume precum Alexandru Zărnescu, Mircea Florian, Marcela Saftiuc, Tatiana Stepa, Nicu Alifantis, Valeriu Sterian, Mircea Vintilă, Florian Pitiș ș.a. Chiar dacă este o parte a muzicii tinere, folk-ul își va pierde treptat din caracterul său de protest original. Înregistrările păstrate pe diferite canale arată că acesta a fost unul dintre genurile muzicale iubite de public, dar care, prin linia melodică și prin caracteristicile acestuia, nu a reușit să se impună precum rockul în materie revoluționară. Exemple precum Dan Andrei Aldea – *Brad bătrân*²², Nicu Alifantis – *Trăiască România*²³, Adrian Păunescu – *Tribut*²⁴, Tatiana Stepa – *Criza în*

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=vnMIItW8YGQ>, accesat 14.12.2024.

²² https://www.youtube.com/watch?v=rEBflp2WgU4&list=PLp5zKK9TJb5QGVr1STVcByV9eRYQSisc_, accesat 14.12.2024.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

*întunerice*²⁵, Vali Șerban – *Omul liber*²⁶ vin în completarea peisajului cultural-politic din acea vreme.

Genurile abordate la cenaclul lui Adrian Păunescu făceau parte dintr-un adevărat program cultural. În textele de la cenaclu se regăseau multe dintre problemele actualității, menționate în mod voit, însă prezentate într-un mod care să satisfacă și gusturile publicului, care vedea în el o vocație mesianică.

„Meșterul Manole” - utopie a regimului comunist

Formația Phoenix a fost una dintre cele mai urmărite formații de către cenzura comunistă care a dorit, la un moment dat, să o integreze unui proiect muzical numit „Meșterul Manole”²⁷ care să contracareze succesul cenaclului „Flacăra” care începuse să fie deranjant pentru autorități. Putea să concureze „Meșterul Manole” cu Cenaclul „Flacăra”? Ce s-ar fi întâmplat dacă această operă rock ar fi avut parte de succesul iremediabil al cenaclului? Care ar fi fost consecințele dacă „Meșterul Manole” ar fi avut parte de susținerea conducătorilor comuniști?

Dacă Phoenix ar fi avut parte de succesul cenaclului, atunci s-ar fi ajuns mult mai repede la căderea regimului comunist. Dacă nu s-ar fi luat măsurile necesare, atunci versurile pieselor ar fi răsunat în mințile participanților la reprezentații. Influența trupei Phoenix ar fi crescut mai mult dacă ar fi avut o minimă susținere. „Flacăra” nu ar fi rămas ceea ce este în istorie pentru că ar fi fost eclipsată de o trupă rock. Opera rock „Meșterul Manole”, din pricina cenzurii, a fost obligată să schimbe versurile aproape integral: „Pe Argeș în gios./ Pe un mal frumos./ Negru Vodă trece./ Cu tovarăși zece./ Nouă meșteri mari/ Calfe și zidari./ Si manoli zece/ Care-i și întrece.”²⁸. „Meșterul Manole” ar fi fost un proiect care ar fi reprezentat prima operă rock românească cu scenariu, costume, actori, coruri și coregrafie, total atipic pentru acele vremuri. Josef Kappel²⁹ a finalizat proiectul în 2013, când a avut loc premiera, dar nu a mai avut același răsunet pe care trebuia să îl aibă în perioada comunistă.

De ce „Meșterul Manole” și de ce un mit românesc? Este vorba despre inspirația folclorică și de promovarea valorilor autohtone, regimul fiind unul naționalist:

„Piesa «Meșterul Manole» este marea realizare a single-ului, pentru cum a fost compusă și cântată, dar și pentru ce reprezintă. Nu seamănă cu nimic din ce fusese făcut înainte în rockul autohton; nu seamănă cu nimic făcut în afara țării. O parte din forța acestei lucrări, numită pe copertă «uvertură», constă în inspirația folclorică, dar o altă bună parte își are izvorul în modul în care a fost speculată această inspirație prin transpunerea în limbaj rock. Compoziția păstrează geniul

²⁵*Ibidem.*

²⁶*Ibidem.*

²⁷https://www.youtube.com/watch?v=g5IB_nMiiJM , accesat 14.12.2024.

²⁸<https://www.metalhead.ro/phoenix/versuri-mesterul-manole-lyrics-238503-1875-1#gsc.tab=0> , accesat 15.12.2024.

²⁹<https://www.aktual24.ro/josef-kappl-basistul-phoenix-trist-este-ca-osanalele-de-care-se-bucura-acum-numele-lui-nicu-covaci-trebuiau-sa-i-fie-atribuite-in-timpul-vietii-mai-ales-din-partea-oficialitatilor/> , accesat 15.12.2024.

motivului popular, iar tema melodică pur și simplu viabilizează structura întregului.”³⁰

Nicolae Covaci³¹ a fost cel care a înregistrat piesa-ouvertură într-o componentă diferită a Phoenixului, dar lucrurile ar fi stat cu totul altfel dacă aceasta ar fi reușit să răsune pe scena timișoreană în anii '70. Probabil că tot de acolo ar fi pornit revoluția, însă mult mai devreme, permițând României o evoluție accelerată spre democrație și spre tot ceea ce înseamnă cultură occidentală.

După cum se știe, din cauza cenzurii, Phoenix a devenit o formație internațională³² ce a tratat teme românești, iar „Flacăra” s-a axat pe naționalism. Phoenix nu a așteptat în a fi rugat să facă politică culturală, acest fapt a constituit emblema lui. Phoenix a promovat muzica românească dincolo de granițele țării, ceea ce „Flacăra” nu a reușit să facă decât în țară. Cenaclul „Flacăra” a fost un fenomen cultural care avea scopuri bine definite. Din păcate, nu s-a dorit ca libera exprimare să influențeze gândirea, ci s-au luat măsuri pentru a diminua încercările de creație liberă și tentativele de opoziție contra regimului comunist.

Concluzii

Arta a reprezentat un mod de evadare în toate timpurile, inclusiv în statele cu regimuri totalitare. Deși a fost adesea utilizată pentru a susține ideologia oficială, arta a fost asociată cu libertatea individuală, de aceea regimurile totalitare au încercat să utilizeze arta în beneficiul lor, dar și pentru a păstra echilibrul social, pentru a nu afecta imaginea lor atât la nivel național, cât și internațional.

Muzica rock – dar și cea pop sau folk – a fost percepută ca unul dintre cei mai mari dușmani ai regimului, însă acesta a găsit o modalitate de a se folosi de acestea în interesul său. Din această cauză, s-au creat diferite structuri de tip cultural-artistic pentru a menține liniștea și pacea sub totalitarism, pentru a-i conferi longevitate, încredere și siguranță. O astfel de construcție a fost cenaclul „Flacăra”, care oferea publicului doza de libertate de care acesta avea nevoie, o libertate controlată, însă, de regimul comunist. La rândul său, mișcarea rock a fost urmărită pentru scopuri similare. Ea a rămas, însă, un reper al spiritului liber, care a contribuit la căderea comunismului în 1989.

BIBLIOGRAFIE

- Arsenie, Monahul, *Între Dumnezeu și Rock'n'roll*, București, Predania, 2012, traducere din limba sârbă de Ionuș și Sladjana Sârbu
- Ceașescu, Nicolae, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, 6 iulie 1971. EXPUNERE la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative, 9 iulie 1971*, București, Editura Politică, 1971
- Copilaș, Emanuel, *Formația Phoenix: muzică, politică, filosofie*, Timișoara, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2023

³⁰ Mihai Plămădeală, *Muzici și faze*, 20 februarie 2006, Recenzia albumului *Meșterul Manole* (1973) <http://muzicisifaze.com/trupa.php%EF%B9%96alb=560&cat=1&id=17.html>, accesat 15.12.2024.

³¹ Nicolae Covaci, *Phoenix, însă eu...*, București, Nemira, 1994, p. 10.

³² *Ibidem*.

- Covaci, Nicolae, *Phoneix, însă eu...*, București, Nemira, 1994
- Păunescu, Andrei, *Dragostea în poezia lui Adrian Păunescu*, Craiova, Sitech, Fundația Constantin, 2019
- Păunescu, Andrei, *Părinții și copiii în poezia lui Adrian Păunescu*, Craiova, Sitech, Fundația Constantin, 2019
- Păunescu, Andrei, *Țara în poezia lui Adrian Păunescu*, Craiova, Sitech, Fundația Constantin, 2019
- Petrescu, Dragoș, *Comunismul în România. Memorie și istorie*, București, Editura Pro Universitaria, 2020

WEBOGRAFIE

- <https://www.youtube.com/watch?v=VV3Nj7n9uGU&list=PLFVIV4Vd0pQELZeJ401JFgzy3OJDR6B>.
- <https://virginradio.ro/p-file-de-istorie-cum-a-aparut-muzica-rock/>.
- Dimitriu, Petru, Rock-ul românesc, redută a libertății în timpuri vechi și noi, 21 martie 2023, <https://www.syntopic.ro/rock-ul-romanesc-reduta-a-libertatii-in-timpuri-vechi-si-noi/?print=pdf>.
- <https://www.digi24.ro/fara-categorie/rockul-o-muzica-decadenta-pentru-ceausescu-272972>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=VV3Nj7n9uGU&list=PLFV1-V4Vd0pQELZeJ401JFgzy3OJDR6B&index=1>.
- <https://www.digi24.ro/fara-categorie/rockul-o-muzica-decadenta-pentru-ceausescu-272972>.
- <https://www.youtube.com/watch?v=vnMIttW8YGQ>.
- https://www.youtube.com/watch?v=rEBflp2WgU4&list=PLp5zKK9TJb5QGVr1STVcByV9eRYSisc_.
- Plămădeală, Mihai, „Muzici și faze”, 20 februarie 2006, recenzia albumului „Meșterul Manole” (1973) <http://muzicisifaze.com/trupa.php%EF%B9%96alb=560&cat=1&id=17.html>.
- <https://www.aktual24.ro/josef-kappl-basistul-phoenix-trist-este-ca-osanalele-de-care-se-bucura-acum-numele-lui-nicu-covaci-trebuiau-sa-i-fie-atribuite-in-timpul-vietii-mai-ales-din-partea-oficialitatilor/>.

Literatură și canon literar

MECANISMUL CANONIC. DOUĂ CAZURI ALE LITERATURII – CEZAR PETRESCU ȘI CAMIL PETRESCU

The Canonical Mechanism. Two Cases of Literature – Cezar Petrescu and Camil Petrescu

The present work aims to analyze the trajectory of two novels, in order to reveal the Canonical Mechanism, by which the status of the literary works changed over time. This approach primarily involved a return to redefining the concept of the *Literary Canon*. A working tool of literature, depending on the social, curricular, political, ideological, aesthetic or cultural component, the *Literary Canon* is primarily a *mark of the vitality* and persistence over time of the writings. What are the strengths of a novel like *Patul lui Procust* through which we could argue the mechanism of insertion in public memory? Why does a novel like *Întunecare* lose the fight against time? In order to provide a perspective on this discussion, we are forced not only to analyze the actualizing mechanisms of the novel, but also to play a double role in this analysis of the novel, both led by the critical act, which implies an objective approach to the text, and by the subjective act of placement in the role of reader.

Key-words: *Canon, Cezar Petrescu, Întunecare, Camil Petrescu, Patul lui Procust*

Cum se construiește *canonul literar*? *Ce opere rămân în timp și de ce?* Iată două întrebări care nu au răspunsuri facile. Căci, în primul rând, cât de bine este înțeles conceptul în sine, perceput uneori ca o simplă „modă literară”? Ce (mai) înseamnă astăzi *canon*? Care sunt factorii ce influențează funcționalitatea *mecanismului canonic*? Această analiză își propune pentru început reorganizarea paradigmei conceptului discutat, angajându-se, în cea de-a doua parte, într-o dezbatere care așază *față în față* doi scriitori interbelici cu un destin paradoxal, căci, apreciat în epocă și în anii ce urmează celui de-Al Doilea Război Mondial, Cezar Petrescu pierde lupta cu timpul, fiind eliminat din *canonul* secolului al XXI, în timp ce Camil Petrescu, un neînțeles și marginalizat în epocă, reușește, să se stabilească în *canon* până astăzi, ca unul dintre cei mai mari romancieri ai perioadei interbelice.

I. Preliminarii terminologice și teoretice

1. Replieri conceptuale

Eșecul înțelegerii corecte a *canonului* provine mai ales din confuzia definirii termenului, asupra căruia nu se poate ajunge la un punct de vedere comun, consideră B. S. Childs². Dar, în cazul unui concept atât de complex, poate fi acceptată o definiție exclusivistă în defavoarea celei multi-dimensionale, care să cuprindă toate nuanțele

¹ Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava.

² Cf. B.S. Childs, *Introduction to the Old Testament as Scripture*, Philadelphia, Fortress, 1979, p. 51, articol disponibil la adresa electronică: <https://archive.org/details/introductiontool0000chil/page/n5/mode/2up>, link accesat la 11.05.2019.

posibile ale *canonului*? E o problemă pe care o pune în discuție și cercetătorul american Michael J. Kruger în *The Definition of the Term 'Canon'. Exclusive or Multi-Dimensional?*³. În ceea ce privește analiza de față, vorbim numai despre *canonul literar*, dintr-o perspectivă multifacetată a termenului. Nu ne-am propus realizarea unui exercițiu analitic exhaustiv, ci am selectat câteva dintre cele mai importante definiții ale *canonului*, cu ajutorul cărora îi putem capta valențele istorice, estetice, critice, culturale, curriculare într-o manieră complementară.

Plecăm de la două întrebări coordonatoare: *ce reprezintă canonul literar de-a lungul timpului și ce reprezintă el astăzi?* Instrument de lucru, ierarhie curriculară, ansamblu de texte importante, purtând amprenta socială, politică, ideologică, estetică sau culturală, *canonul* trebuie acceptat ca un concept pluridimensional. Selectate cu scopul de a prezenta și evalua valențele *canonului*, articolele și studiile de mai jos contribuie semnificativ la reformatarea conceptului, „strivit” între interpretări multiple, uneori contradictorii. Cele mai multe erori cu privire la conceptualizarea termenului provin din confuzia cu alte concepte din același câmp tematic – *canonizare/ canonicitate*. Dacă valoarea unei creații literare impune *canonicitatea* operei, *canonizarea* este procesul prin care aceasta capătă importanță la nivel cultural și social, într-o dependență absolută de factori extra-estetici – *interesele de clasă, interesele lumii academice, capacitatea operei de a reprezenta o anumită cultură, orizontul de așteptare al cititorului* – în timp ce *canonul* a fost și este o ierarhizare, un instrument de reglare și autoreglare a literaturii, un sistem ce impune selecția cărților, care are în subordonare procesul *canonizării* și criteriile *canonicității*.

Nici originea termenului nu face procesul de reconfigurare conceptuală mai ușor. La bază termen religios, cuvântul grecesc *kanôn* ar indica ideea de „normă” bisericească. Aflat în circulație încă din epoca medievală, acesta era folosit de primii teologi pentru a denumi scrierile sfinte care, prin respectarea normelor bisericești, erau numite *canonice*, în timp ce alte texte religioase, care nu respectau aceste norme, erau numite *necanonice*. Termenul pătrunde în domeniul literaturii, devenind parte a unor construcții diverse, cum ar fi „*canonul tragediei*”, „*canon modern*”, „*canon postmodern*”, „*canon de autori*”, „*canon cultural*”, „*canon estetic*”. Funcționalitatea *canonului* devine o preocupare constantă a cercetătorilor, între care Michael J. Kruger, B. S. Childs, A. C. Sunberg, Arnold Krupat, John Guillory, Edward W. Said, Franco Moretti sau, pe tărâm românesc, G. Călinescu, Sorin Alexandrescu, Ștefania Mincu, Virgil Nemoianu, Marin Mincu, Ion Buzea, Ion Bogdan Lefter, Adrian Marino sau Paul Cornea.

Problema înțelegerii și definirii *canonului* apare cu mult înaintea momentului convertirii la aria literaturii, așa cum vom înțelege din studiile lui A. C. Sundberg. În 1968, teoreticianul american analizează originea termenului, considerând că simpla dovadă a statutului „scriptural” al cărții în biserica timpurie nu este suficientă pentru a o considera *canonică*, această caracteristică aparținând cărților ce fac parte dintr-o listă definitivă, la care nu poată fi adăugat nimic sau din care nu poate fi eliminat

³ Cf. Michael J. Kruger, “The Definition of the Term 'Canon'. Exclusive or Multi-Dimensional?”, în *Tyndalle Bulletin*, nr. 63(1), 2012, 2012, articol disponibil la adresa electronică: <https://www.tyndallebulletin.org/article/29324-the-definition-of-the-term-canon-exclusive-or-multi-dimensional>, link accesat la 12. 12. 2019.

nimic⁴. Sundberg trasează o linie de demarcație între termenii *scriptural* și *canonic*⁵, acesta fiind unul dintre pașii de dislocare și reintegrare a conceptului în alte domenii de studiu. În această discuție trebuie menționată și teoria „conceptelor călătoare”, fundamentată de Edward W. Said, care susține că orice idee sau concept major suferă mutații ale sensurilor originare odată cu schimbarea ariei de lucru sau chiar a mediului cultural din care acestea fac parte inițial. Sensul unui concept depinde în primul rând de tradițiile epocilor în care acesta este folosit inițial, apoi de mutațiile survenite odată cu traversarea mai multor domenii sau contexte și, nu în ultimul rând, de acomodarea lui în funcție de noile utilizări⁶. Iată o imagine a canonului *în extensie*, văzută de la mare distanță, ca un mecanism transistoric, un concept care călătorește în timp și circumscrie mereu noi valențe, la care oricare cercetător, care se respectă, trebuie automat să se racordeze.

În studiul *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, John Guillory susține că orice *canon literar* este un construct socio-cultural, influențat puternic de mecanismele politicilor educaționale. El definește *canonul* ca un „capital cultural” stabilit în primul rând de autoritatea reprezentată de curriculumul școlar, care instaurează un fel de exercițiu de „educare” culturală⁷. Guillory nu neagă determinarea estetică, istorică, socială și uneori ideologică a canonului, ci doar o consideră secundară, așa cum vom înțelege din modul în care surprinde cele trei momente ale construirii canonului englez – *prima fază*, fixată în secolul al XVIII-lea, marchează afirmarea naționalismului, care influențează receptarea scrierilor epocii în spiritul acestuia, *a doua*, fixată la începutul secolului XX, scoate în evidență manifestările esteticii moderniste prin care se impun scriitorii elitiști, iar *a treia fază*, generată de dezvoltarea teoriei literare, surprinde revizuirile principiilor *canonice* prin raportarea la realitățile sociale actuale⁸. Sensurile și direcțiile de cercetare ale *canonului literar* sunt fixate de cercetătorul Arnold Krupat, în *The Voice in the Margin. Native American Literature and the Canon*. Acesta identifică trei direcții de raportare a teoreticienilor la conceptul de *canon literar* – o *primă direcție* vizează suprimarea criteriului evaluativ în favoarea criteriului strict funcțional sau utilitar al canonului, o *a doua direcție*, bazată pe criteriul selecției, presupune o revizuire etică a scriitorilor care merită studiați în funcție de capacitatea operei lor de a transmite mesaje într-o manieră universală, iar cea de-a *treia direcție* se bazează pe criteriul eterogen, care presupune completarea listei autorilor clasici cu scriitori relevanți pentru experiențele existențiale multietnice sau minoritare, luându-se astfel mai puțin în calcul factorul

⁴ Cf. A. C. Sundberg, “Towards a Revised History of the New Testament Canon”, *Studia Evangelica*, 4, 1968, p. 452.

⁵ A. C. Sundberg este printre primii cercetători care fac distincția între cele două concepte, fiind urmat apoi de alți teoreticieni americani, între care D.H. Kelsey, L. M. McDonald, James Barr, John Barton, Geoffrey Hahnehan, Craig Allert sau Harry Gamble.

⁶ Edward W. Said, *Traveling Theory, in The World, The Text, and The Critic*, Faber and Faber Ltd, London, 1984, pp. 226-227, articol disponibil la adresa electronică: <https://ia903007.us.archive.org/3/items/EdwardW.SaidTheTextTheWorldTheCritic/Edward%20W.%20Said%20The%20Text%2C%20The%20World%2C%20The%20Critic.pdf>, link accesat la 15. 06.2020.

⁷ John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, p. 85, articol disponibil la adresa electronică: <https://archive.org/details/culturalcapitalp0000guil>, link accesat la 10.05. 2020.

⁸ *Ibidem, passim*.

valoric⁹. Krupat validează două sensuri ale *canonului literar* – pe de o parte, acesta ar indica un corpus de texte, „înzestrate” cu autoritatea scriitorilor antici, considerate „the great books”, care reprezintă tot ceea ce este mai bun din tot ce s-a scris vreodată în istoria literaturii, pe de altă parte, *canonul* ar fi reprezentat de operele care „performează” cel mai bine în sfera culturală, legitimând ordinea socială predominantă și folosirea textelor ca simple instrumente sociale, fără un rol important în modelarea caracterului uman¹⁰. *Canonul* este definit astfel ca *mecanism dual*, care servește deopotrivă unor principii contrastante, bazate pe capacitatea operei de a sluji unui scop utilitar sau de a impresiona prin frumusețe estetică. Climatul cultural devine un element fundamental al funcționalității *canonului*.

Un articol important în discuția privind *canonul* ar fi cel scris în anul 2000, de Franco Moretti – *The Slaughterhouse of Literature (Abatorul literaturii)*. Analizând cazurile unora dintre cei mai cunoscuți scriitori ai literaturii universale, teoreticianul observă că puterea de a crea *canonul* nu stă în hotărârile academiilor, ci în maniera în care cititorul percepe opera. Văzute ca simple „ecouri” ale unei lupte care se câștigă în *spatele cortinei*, deciziile publice nu fac decât să valideze – uneori extrem de târziu – un fapt hotărât chiar din contemporaneitatea scriitorului¹¹. *Receptarea* este văzută ca etapă de bază a canonizării unei opere, iar deciziile oficiale sunt luate în funcție de *toleranța* sau *intoleranța* cititorului la text. Scriitorii universali celebri, între care Cervantes sau Tolstoi, își construiesc publicul cititor încă din epoca în care scriu, dar nu intră în grațiile criticii literare consacrate decât mult mai târziu. Exemplele nu constituie însă o regulă, căci impunerea la nivel canonic în epocă nu presupune neapărat actualizarea acesteia și eventuala canonizare. De fapt, lucrurile pot sta chiar invers, așa cum vom observa în partea a doua a studiului.

Harold Bloom, în *Canonul occidental*, unul dintre cele mai importante studii pe această temă, înțelege *canonul* ca „relație dintre cititor și scriitor, și nu ca listă de cărți obligatorii în școală”¹², căci acesta este finalitatea unei *curse pentru supraviețuire* a operei literare, în care *receptarea* are un rol important¹³. Unul dintre cele mai importante teste ale canonicității unei opere ar fi *citirea și recitirea* acesteia¹⁴. Așadar, ce scrieri solicită recitirea și de ce? Dacă prima citire a unui text poate fi pur întâmplătoare, *recitirea* este o alegere. Caracteristicile unei opere care solicită *recitirea* ar fi, după Harold Bloom, *stranietatea*, „un fel de originalitate care ori nu poate fi asimilată, ori ne asimilează ea pe noi în așa măsură încât nu ne mai pare stranie.”, *nefamiliarul*, „darul de a te simți străin la tine acasă” prin înșelarea așteptărilor cititorului sau *familiarul*, darul prin care „ne simțim acasă chiar dacă suntem afară, printre străini”¹⁵. Pledoariile teoreticianului, deși incitante și lămuritoare din anumite puncte de vedere, provoacă și obiecții. Operele de o valoare estetică

⁹ Cf. Arnold Krupat, *The Voice in the Margin. Native American Literature and the Canon*, University of California Press, Berkeley, 1989, pp. 3-21, articol disponibil la adresa electronică: <https://archive.org/details/voiceinmarginnat0000krup>, link accesat la 7.09. 2021.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 22- 23.

¹¹ Cf. Franco Moretti, “The Slaughterhouse of Literature”, in *Modern Language Quarterly*, 2000, volume 61, nr. 1, p. 209.

¹² *Ibidem*, p. 57.

¹³ Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*, Ediție revizuită, Traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, Prefață de Mircea Martin, București, Art, 2018, p. 55.

¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

deosebită devin canonice în epoca în care sunt scrise? Sunt canonici numai autorii ce au schimbat paradigme? Ei bine, teoriile lui nu se verifică în totalitate, dar studiul inserează totuși noi caracteristici și valențe *mecanismului canonic*.

Pe tărâm românesc, aceste dezbateri se legitimează prin raportare la polemicele occidentale, fără a se angaja într-o „bătălie canonică”, ci într-o „bătălie etică”, prin care se încearcă impunerea unor *etaloane valorice*. Se analizează deseori avantajele și dezavantajele ierarhizărilor, chiar și atunci când sunt făcute pertinente, iar *canonului literar* i se impută superficialitatea, fiind văzut uneori ca *subterfugiu intelectual*, așa cum îl înțelege Nicolae Prelipeanu, ca „un clasament mascat, un produs al ipocriziei intelectuale”, care „dă confort minților leneșe sau înclinate spre această plăcută stare”, dă „dureri de cap minților mobile și scormonitoare” și „liniște autorilor cuprinși în el, dar liniștea asta nu e nici măcar atât de lungă cât poate fi viața cuiva care trăiește până la prima bătrânețe”¹⁶.

Discuțiile despre canon iau amploare odată cu publicarea articolului lui Virgil Nemoianu în revista *România literară* – „Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română”. Eseul profesorului american de origine română prezintă principalele direcții teoretice occidentale popularizate în America de Nord în jurul anilor 1987-1990: *contestarea criteriului valoric și susținerea influenței sociologice, politice și ideologice a operelor literare, anularea tradițiilor literare printr-o „grilă etică”* – bazată pe principiul dezlipirii de „trecutul plin de vinovății”, reprezentat ca sursă a nedreptăților din prezent – sau *deconspirarea și sancționarea exclusivismului și elitismului nu numai pe teren literar, ci și cultural, uman, național*¹⁷. Regândirea canonului nu este înțeleasă ca proces de negare a vechilor ierarhizări, ci ca o etapă firească de reevaluare, un proces de „salutară adaptare în care lucruri care ne sunt dragi (și pe care le socotim de-a dreptul indispensabile supraviețuirii omului ca ființă deplină, multidimensională, substanțială), pot fi ajutate să dăinuie, fie chiar și în chipuri deosebite de cele de până acum”¹⁸. Căci punerea în balanță a operelor care sunt reprezentative pentru o anumită cultură nu face decât să reafirme poziția privilegiată a acestora, câștigată nu datorită subiectivității unei instanțe literare autoritare, a spiritului unei epoci, a imputărilor ideologice sau a contextelor istorice, ci datorită primatului estetic, prin care pot suporta *reevaluarea și adaptarea*. Momentul postdecembrist rămâne un punct de cotitură atât pentru înțelegerea *canonului*, cât și pentru configurarea acestuia. După revoluția din decembrie 1989 s-a impus o reactualizare a criteriilor de evaluare a textelor literare *canonice* din perioada comunistă, unele dintre ele compromise de ideologie. Întregul mecanism se dezvăluie acum atât ca *selecție*, cât și ca *reinventare*¹⁹.

În 1997, în studiul *Biografia ideii de literatură*, Adrian Marino observă că accepțiunile conceptului *canon literar* se reduc de cele mai multe ori la o listă de autori introduși în curriculumul școlar²⁰. Delimitările reductibile nu fac altceva decât să

¹⁶ Nicolae Prelipeanu, „Canonul, un subterfugiu intelectual?”, în *Viața Românească*, nr. 3-4, 2009, p. 3, articol disponibil la adresa electronică: www.viațaromânească.eu/revista/sumar/58, link accesat la 19. 12. 2021.

¹⁷ Virgil Nemoianu, „Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română”, în *România literară*, nr. 41, anul XXIII, octombrie, 1990.

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ Ion Buzea, „«Reinventarea» unor noi forme de existență literară”, în Marin Mincu (coordonator), *Canon și canonizare*, București, Pontica, 2003, p. 20.

²⁰ Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. IV, Cluj-Napoca, Dacia, 1997, p. 225.

producă mai multă confuzie în jurul acestui concept multilateral, prin care se proiectează la un moment dat portretul spiritual al unui popor. Ion Bogdan Lefter pătrunde dincolo de definiția „oficială” a canonului, subliniind că accepțiunile *canonului* cuprind o multitudine de factori estetici și extraestetici, care se decantează la nivel de „stereotipii supraindividuale”, mentalități, viziuni exegetice sau „mituri colective”²¹. Și Paul Cornea propune un model de raportare la *canon*. În articolul *Canon et bataille canonique* el construiește un scurt excurs asupra paradigmei conceptului și a validității unor definiții, iar *canonul* este privit ca o reprezentare piramidală:

„Modelul meu presupune o reprezentare piramidală în trei etaje, eterogene, sub raportul stabilității și al consensului posibil. Vârful, foarte îngust, conține cele mai mari nume, super-starurile, campionii la toate categoriile, valorile considerate eterne. Zona de mijloc, mai încăpătoare, conține în mare parte, la fel ca prima autori decedați, cu o notorietate durabilă, eternii «clasici», dar resimțiți ca mai puțin importanți, de profil inferior, uneori contestați de o parte a criticii. Cea de-a treia zonă, cea mai largă, se găsește într-o stare de agitație perpetuă, căci ea ajunge până la literatura contemporană, suportându-i inconvenientele: conflicte de interes, lipsă de perspectivă, confuzie între «succes» și «valoare» etc.”²²

Perspectiva lui Paul Cornea subliniază instabilitatea *canonului*, căci validarea permanentă pare să vizeze numai numele mari ale literaturii, cum ar fi Tolstoi, Dante, Homer, Balzac sau Shakespeare, în timp ce alte nume se află mereu în pericol de a fi eliminate din *canon*. Cinematografia sau internetul, care intră în concurență cu literatura, nu fac decât să conducă la o înțelegere tot mai dezorganizată asupra conceptului, care suportă astfel și presiunea mediatizării. Cum nimeni nu poate citi absolut totul, ne întoarcem, vrând-nevrând, la principiul selecției și la *lista preferențială a cititorului* și chiar *a criticului literar*²³.

Conceptualizarea, redefinirea sau chiar la dinamizarea *canonului* demonstrează că acest concept încă negă definițiile exacte, construindu-se mai degrabă ca *variantă multilaterală*, amalgam de „agonie apocaliptică” a literaturii, „ceva de sfârșit de eră, de sfârșit de mileniu, de bilanț general și de nou început”, când „se fac geamantane imagine cu cărți de luat pe o «insulă pustie»”²⁴, fără a se ține cont de ceea ce rămâne în urmă. Definiția *canonului* rămâne deocamdată fixată pe imaginea unei *liste de autori importanți pentru cultura unui popor*, în timp ce *mecanismele canonului*, aflate într-o continuă mișcare, punctează factori estetici și extraestetici, istorici și transistorici, funcționând pe criterii cum ar fi *valoarea estetică a unei opere, receptarea, satisfacerea unor necesități didactice, „performanța” publică, nevoile publicului cititor la un moment dat, mentalitățile sau miturile colective*. În ciuda faptului că este încă sursa polemicilor și a negației, *canonul* nu își pierde deocamdată cardinalitatea.

²¹ Ion Bogdan Lefter, interviu în *Observator cultural*, nr. 88, p. 4, articol disponibil la adresa electronică: <https://www.observatorcultural.ro/numar/nr-88/>, link accesat la 22. 02. 2020.

²² Paul Cornea, «Canon et bataille canonique», în *Canon și canonizare*, ed. cit., p. 34.

²³ *Ibidem*, pp. 44-46.

²⁴ Ștefania Mincu, „Canon și bibliotecă”, în *Canon și canonizare*, ed. cit., p. 84.

II. Sub zodia canonului

1. *Întunecare*. Mecanism canonic și factori de reducere în timp²⁵

Un caz deosebit în discuțiile despre *mecanismele canonizării*, poate unul dintre cele mai relevante din istoria literaturii române, este cel al romanului *Întunecare*²⁶, de Cezar Petrescu, scriere care satisface imaginația cititorului interbelic, dar *ratează* întâlnirea cu lectorul secolului XXI. Considerat „un Balzac al românilor”, Cezar Petrescu este apreciat mai ales pentru scrierea acestui roman, considerat „un veritabil succes al scriitorului, care realiza, pentru prima dată în anii de după război, un tablou cuprinzător al societății românești contemporane, punând în dezbateră câteva din problemele ei fundamentale și construind un număr de tipuri reprezentative”²⁷. E drept că unii critici observă din timp *distilarea estetică*, punând sub semnul îndoielii ecoul viitor al operei, însă în mare, critica literară îi este favorabilă, iar romanul este așezat alături de *Oameni în război*, al lui Andreas Latzko sau *Pe frontul de vest nimic nou*, de Erich Maria Remarque²⁸. Cititorul interbelic, un burghez, *consumator de roman* în mod special, este iubitor al confortului și al banului câștigat prin afaceri, fiind, ca individualitate, superficial, și snob, iar lumea capitalei reflectă, ca într-o oglindă, această existență modernă, pe care Cezar Petrescu o exploatează. Scriitorul are parte de un respect deosebit din partea cititorilor, așa cum observă Valeriu Rîpeanu, criticul care era copil în perioada interbelică:

„Nu exagerez dacă spun că popularitatea sa nu avea margini, răsfrângându-se asupra tuturor categoriilor de cititori; într-un fel sau altul aceștia trăiau, trăiseră sau voiau să trăiască dramele, aspirațiile, speranțele personajelor sale, se confundau și se identificau cu ele, aveau sentimentul că opera lor le răzbină visurile neîmplinite și îi face părtași la biruințele vieții.”²⁹

Versatilitatea – nuvele, nuvele fantastice, romane, literatură de război, povești pentru copii, publicistică – îi permite lui Cezar Petrescu să se impună ca unul dintre cei mai mari scriitori ai vremii. Fire analitică, el își cunoaște bine cititorii. Iată un fragment din scrisoarea către directorul editurii „Scrisul Românesc”, în care enumeră argumente în favoarea publicării romanului *Întunecare*, considerat extrem de riscant din cauza volumului mare:

„1. Am o clientelă de cel puțin 5000 cititori de literatură care mi-au epuizat celelalte volume din editura «Cultura Națională». [...]

²⁵ Fragmente din acest subcapitol au fost publicate cu titlul *Mecanism canonic și factori de reducere în timp în romanul „Întunecare” de Cezar Petrescu*, în volumul CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE INTERNAȚIONALE CODFREURCOR, 16-19 octombrie 2023, *Universitas Europaea: spre o societate a cunoașterii prin europenizare și globalizare*, Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ULIM), Chișinău, ISBN 978-9975-3603-7-1, pp. 76-81, lucrare susținută în plen, online.

²⁶ Cezar Petrescu, *Întunecare*, Prefață și cronologie de Mihai Gafița, București, Albatros, 1980, p. 299.

²⁷ Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. 97.

²⁸ *Ibidem*, p. 94.

²⁹ Valeriu Rîpeanu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale. De la N. Iorga la...*, București, Cartea Românească, 1986, p. 151.

4. Mă voi interesa personal de serviciul de presă în capitală și de distribuție la librăriile din București. Am acolo asigurați cel puțin 1000 de cititori. [...]”³⁰.

Nici nu mai încape îndoiala că scriitorul și-a evaluat corect popularitatea, având în vedere că romanul a fost de câteva ori reeditat în 1928 și chiar după anii celui de-al Doilea Război Mondial, edițiile fiind epuizate într-un timp record. Primirea Premiului pentru proză al Academiei Române și a apoi a Premiului Național de Literatură conduc la alte reeditări și la traducerea romanului în câteva limbi³¹. Scriitorul se ghidează pe principiul că valoarea și greutatea literaturii este dată de *cimentarea ei în specificul epocii*: „O literatură nu e viabilă decât atunci când e străbătută de aspirațiile societății și când o exprimă – restul sunt flori de hârtie, poate meșteșugit zugrăvite în culori de curcubeu, dar de hârtie”³². În acest sens, va traduce în limba engleză operele lui Creangă, Sadoveanu sau Caragiale, scriitori care ar fi fost prețuiți tocmai datorită specificului etnic, a peceții geografice și istorice³³. Ideile teoretice ale lui Cezar Petrescu fixează permanent acest crez literar: „Pretutindeni a biruit primatul specificului național, reazămul pe trecut, viitorul nutrit de tradiție, dinamizarea latențelor virtualității autohtone, care numai ele cu pecetea neamului tău și cu predestinarea neamului tău, deschid calea universalității”³⁴. Se speculează astfel nevoia cititorului de a *simți* cu suferința generală a războiului care abia trecuse, prin care acesta poate să ia parte la „aventura cotidiană”³⁵.

Romanul *Întunecare*, puternic discreditat de critica literară de după 1945, este reeditat chiar și după 1965, când mai găsește cititori fideli, dar își pierde treptat locul în *canon*. Care au fost criteriile care au *dizolvat* legătura dintre opera lui Cezar Petrescu și epoca noastră postmodernă? *Stilul gazetăresc, amprenta sadoveniană sau tehnicile de lucru tradiționaliste* ar fi putut condiționa actualizarea romanului pentru publicul cititor de astăzi. Totuși, dincolo de aceste aspecte, *opera* conține ea însăși, prin ideile pe care le dezvoltă, *germenii* care permit reactualizarea, multe scrierile clasice rămânând până astăzi. Romanul pierde legătura cu singurul element care nu îmbătrânește niciodată în literatură, căci ce altceva s-ar putea actualiza mai bine în timp decât trăirile interioare ale individului? Într-o lume a *mașinii*, care exploatează atât de abil omul, condamnându-l să trăiască uneori exclusiv în exterior, *cuvântul* scris are puterea de a restaura identitatea pierdută a individului. Cu siguranță și lipsa participării directe la evenimentele războiului a contribuit la perspectiva *facilă* asupra indivizilor. Scutit de armată pentru motive medicale, Cezar Petrescu recunoaște că nu a fost o zi pe front, nici măcar pentru a observa zonele în care s-a desfășurat lupta, iar

³⁰ Cezar Petrescu, scrisoare redată în *Corespondența lui Cezar Petrescu*, ediție îngrijită, cu o introducere, note și indici de Ștefan Ionescu, Cluj-Napoca, Dacia, 1986, p. 246.

³¹ Cf. Aurel Sasu, Mariana Vartic, „De vorbă cu Cezar Petrescu”, interviu în *Buletinul editorial*, anul IX, nr. 116, 1 ianuarie, 1943, pp. 3-5.

³² Cezar Petrescu, „Literatura – expresie a societății”, în *Neamul Românesc*, XIX, nr. 90, 21 aprilie 1924, p. 1.

³³ *Ibidem*, p. 141.

³⁴ Cezar Petrescu, „Cuvinte pentru încă un drum”, în *România literară*, I, 1939, nr. 1, p. 1.

³⁵ Cezar Petrescu, „Romanul”, în *Curentul*, II, nr. 448, 17 aprilie 1929, pp. 1-2.

evocările războiului au fost preluate de la prieteni și camarazi, care i-au relatat cu amănunte experiențele trăite³⁶.

Romanul prezintă perioada de dinaintea Primului Război Mondial, frământările oamenilor, momentul izbucnirii tragediei, dinamica luptei și mutațiile survenite după instalarea păcii. Om politic și afacerist, Alexandru Vardaru, vede lumea din care face parte, aflată pe treptele cele mai de sus ale piramidei sociale, ca fiind imună la fibrilațiile războiului ce se apropie. Scriitorul zăbovește în prezentarea locurilor, a descrierilor de peisaje, dizolvând parțial stilul alert, care ar putea proiecta în mintea cititorului sentimentul autenticității faptelor narate, iar încercările de simbolizare a lumii subrezesc mesajul care ar putea fi profund:

„— Contingențele pot să varieze și variază în chip indefinit, reacțiunile pasionale, intelectuale sau instinctive ale oamenilor se mișcă întotdeauna în interiorul unor cercuri îndestul de limitate. Iată, de exemplu, să luăm această albină... [...]

— Această albină – continuă Minea – închisă în paharul de sticlă poate să descrie curbe și traiectorii indefinit variate. Fără să calce niciodată exact pe aceleași urme. Totuși nu poate ieși de sub pahar. Tot așa contingențele în care se înlănțuie istoria nu se repetă niciodată exact, la două epoci distincte, după cum doi oameni, chiar gemeni, nu pot semăna exact unul cu altul. Cum spune Bergson...”³⁷

Fiecare personaj se raportează într-un fel sau altul la iminența războiului care, mai mult decât un context sau o situație politică, este *evenimentul major* ce unește trăirile tuturor, impunându-se ca factor decisiv în destinul individual. Se remarcă în mod special Radu Comșa, tânăr avocat, logodit cu Luminița Vardaru. Fiu de țaran, el nu urmărește altceva decât să evolueze din punct de vedere social, sacrificându-și idealurile sau sentimentele pentru a-și atinge scopul, fără a renunța la ele permanent însă, pentru că acestea sunt bine înrădăcinate în conștiința sa. Dacă relațiile sentimentale sunt lăsate ușor în urmă, *războiul*, care este motorul întregii acțiuni și obsesia lui, nu poate fi uitat, iar iluziile și viziunea eroică utopică nu poate fi înăbușită. La fel ca el, mulți alții doresc să ia parte la luptă, visând atât la o Românie întregită, cât și la un destin eroic. Protejat de influența lui Alexandru Vardaru, Radu Comșa rămâne la început departe de front, zbatându-se între sentimentul datoriei față de țară și iubirea față de Luminița, lângă care ar avea tot ce și-a dorit vreodată, material și sentimental. Mihai Vardaru, verișorul Luminiței, vede războiul ca pe o „catastrofă”, care are însă puterea să traseze linia de demarcație între copilărie și maturitate, între *viața fără sens* și viața pusă în slujba scopurilor înalte. Iluziile personajului sunt zdrobite de realitatea necruțătoare a luptei; *războiul*, într-adevăr, transformă pentru totdeauna, însă nu ridică ființa spre culmile gloriei, așa cum visa Mihai Vardaru, ci o coboară pe treptele cele mai joase ale *infernului*, căci *nu există eroism în a ucide*. Scriitorul realizează aici o construcție „în oglindă”, căci personajul, care ucide un tânăr plutonier inamic în cap, distrugându-i un ochi, va muri pe front, iar ultima imagine îi surprinde corpul neînsuflit căruia îi lipsește de asemenea unul dintre ochi:

³⁶ Cezar Petrescu, interviu, redat în *Romanul românesc în interviuri*, II, partea a doua, Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Minerva, 1986, p. 960.

³⁷ Cezar Petrescu, *Întunecare*, Prefață și cronologie de Mihai Gafița, București, Albatros, 1980, p. 299.

„Când trupul cu mâna țeapănă s-a rostogolit cu pieptul în sus, atunci, din mâl, cu scame de mătreată vegetală, cu un singur ochi alb, fiindcă celălalt era scurs și din el spânzura o lipitoare și fugeau gângăni de apă, i-a privit stârvul copilului Mihai Vardaru”³⁸.

Capitolul III al romanului, *Pe cer s-a arătat un semn mare*, conține cele mai impresionante imagini din întreaga scriere. Cezar Petrescu se mobilizează pentru a prezenta moartea tânărului Vardaru, a altor camarazi de război și rănirea lui Radu Comșa, renunțând la obișnuitele descrieri, care par uneori nelalocul lor. Ultimele clipe de viață ale locotenentului Ghenea sunt prezentate detaliat, însă detaliile aici nu deranjează deloc, din contră dau o notă extrem de veridică momentului care pătrunde direct în sufletul lectorului, ce simte personal *apropierea morții*³⁹. Ritmul povestirii este alert, iar cititorul poate simți cum „întunericul” cuprinde încetul cu încetul frontul și soldații, migrând ușor către interiorul fiecăruia dintre ei. Căci cei ce scapă de moartea fizică se vor lupta pentru totdeauna cu *moartea interioară*. Prezumțiile lui Mihai Vardaru răsună sumbru în fiecare imagine ce prezintă starea lucrurilor și a oamenilor de după război, nimic și nimeni nu mai este la fel, căci războiul a făcut „invalidi care nu se văd”⁴⁰. Cicatricea hidoasă cu care rămâne Radu Comșa pe obraz reflectă numai o mică parte a *întunericului care crește acum în interior*, hrănit de demonii trecutului, de ororile războiului, de imaginile sutelor de stârvuri ale soldaților morți sau de lipsa de sens pe careuciderea semenilor o are. Viața însăși își pierde rostul, căci perspectiva unui trai liniștit alături de logodnica Luminița se dizolvă încet, iar în urmă rămâne un alt loc gol, care va fi invadat de fantezmele războiului.

Căutând să dea un nou scop vieții sale, Radu Comșa „pleacă” într-o *călătorie a regăsirii*. Își găsește vechii prieteni, schimbați sau îmbătrâniți înainte de vreme iar între timp îi moare mama și se înstrăinează total de sora lui. La capătul peregrinării sale, Radu Comșa găsește ca ultimă soluție *moartea*, ființa sa fiind mult prea zdrobită pentru a putea fi recuperată. Dar societatea zugrăvită de Cezar Petrescu nu este formată numai din *învinși*, ci și din *învingători*, oameni care au renunțat la umanitatea lor și la idealuri înalte, adaptându-se cerințelor societății, care i-a primit cu brațele deschise⁴¹. Virgil Probotă, prieten și fost camarad de luptă al lui Radu Comșa, un individ simplu și modest înainte de izbucnirea războiului este acum un domn elegant, galant, un afacerist cunoscut. La fel se vor adapta și alții, care nu au participat direct la luptă, dar au pierdut totuși oameni dragi în război. Imaginea finală care rămâne în mintea lectorului nu este pe deplin sumbră, căci viața oferă posibilități de *salvare* celor care acceptă *schimbarea* și sunt dispuși să *plătească prețul*.

Romanul *Întunecare* are multe atuuri care seduc cititorul interbelic, fiind pe drept evaluat ca unul dintre cele mai cumpărate scrieri în epocă. Fundalul social, existența simplă a indivizilor, succesul sau eșecul, fatalitatea războiului, dragostea sau moartea construiesc împreună o imagine veridică a vieții, cu care cititorul se poate identifica ușor. Prin ce pierde totuși scrierea lupta cu timpul? Fragmente ce evocă excepțional războiul sunt scurtcircuitate de viziunea limitată, care nu poate depăși un anumit nivel al evocării. Alături de monstruozițiile războiului stau imagini descrise poetic în detalii obositoare, mese de familie la care se discută lucruri banale, meditații

³⁸ *Ibidem*, p. 357.

³⁹ *Ibidem*, pp. 362-363.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 547.

⁴¹ Cf. Mihai Gafița, *op. cit.*, p. 110.

filozofice puerile sau drame sentimentale ieftine. Scrierea *păcătuiește* în primul rând prin aceste aglomerări de descrieri artistice, care diluează dramatic ideea transmisă. Căci eu, *lectorul*, care vreau să trăiesc prin intermediul lecturii drama războiului, în momentul în care înfiorat pătrund în interiorul textului, identificându-mă cu tragedia pe care o trăiesc personajele, sunt întâmpinat de pagini întregi în care sunt descrise frumusețile naturii, încântătoarea lună, încăperile somptuoase ale casei familiei Vardaru, îmbrăcămintea elegantă a celor din înalta societate sau străzile orașului. Încercarea de a crea corespondențe între profilul personajelor și lumea înconjurătoare eșuează, lăsând nesatisfăcută imaginația cititorului secolului XXI.

2. *Patul lui Procust. Catalizatori ai ecoului în timp*⁴²

Care sunt punctele forte ale unui roman ca *Patul lui Procust*, prin care am putea argumenta mecanismul înrădăcinării în memoria publică? Pentru a oferi o perspectivă asupra acestei discuții suntem nevoiți nu numai să analizăm mecanismele actualizante ale romanului, dar și să jucăm un dublu rol în această analiză a romanului, deopotrivă conduși de *actul critic*, ce presupune apropierea obiectivă de text, și de *actul subiectiv* al plasării în rolul cititorului interbelic și al cititorului contemporan. Teoriile *substanțialiste*, care stau la baza romanului, refuză tipologiile clasice și propun analizarea unor zone obscure ale ființei, fiind un rezultat al cunoașterii logice și artistice, anulându-se orice scop ideologic pe care aceasta l-ar putea sluji⁴³. *Substanța*, ca „participare la concret”, se conturează în raport cu *autenticitatea*, eliminând orice act imaginar care nu are rădăcini în realitate, văzut ca o „monstruoasă artistică”⁴⁴. Personajele lui Camil Petrescu nu sunt proiecția unei *figuri*, chiar dacă sunt inspirate din realitate, ci sunt caractere veritabile, care se dezvoltă autonom. *Substanțialismul* nu impune dezlipirea personajelor de existența exterioară, ci dimpotrivă îmbină trăirile interioare cu realitățile social-politice sau chiar cu experiențele anodine. Scriitorul intuiește importanța „cicatricii sociale” pe care personajele trebuie să o poarte pentru a-și afirma credibilitatea și a adera la un nivel de receptare superior. Baza „realistă” a romanelor lui Camil Petrescu este numai punctul de pornire a mecanismului gnoseologic prin care se declanșează cunoașterea particulară a lumii.

Acțiunea romanului *Patul lui Procust* este fixată în București și la Techirghiol, între anii 1926-1928, și inventariază o serie de personaje din viața politică și culturală a vremii printre care *Ionel Brătianu* (care îi oferă o decorație lui Nae Gheorghidiu, ministru liberal remaniat), *Ion Pillat* (la care poetul George Demetru Ladima apelează pentru a fi numit profesor la liceu), *Perpessicius* (care însoțește odată pe stradă pe Nae Gheorghidiu), alături de alte nume rezonante, cum ar fi *Tony Bulandra*, *Ion Sârbul* sau *Tancred Constantinescu*. Identitatea numelui nu creează corespondența cu personajul cărții, intenția scriitorului fiind aceea de a le feri pe

⁴² Fragmente din acest subcapitol au fost publicate cu titlul *Patul lui Procust. Catalizatori ai ecoului în timp*, în volumul Conferinței Internaționale *Limbă, Literatură, Comunicare Interculturală - necesitate, identitate, cuvânt și faptă în lumea timpului prezent*, București, 6 iulie 2023, ISSN 2601-324X ISSN-L 2601-324X, pp. 217-230, lucrarea a fost susținută în plen, online.

⁴³ Cf. Camil Petrescu interviu redat în *Romanul românesc în interviuri*, II, București, Minerva, 1986, pp. 793-829.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 793.

acestea din urmă de *tenta artificială*, nu de a dubla realitatea. Ladima, de exemplu, trăiește drama de a fi *strivit* de societatea românească, dar portretul său nu se pliază pe cel al *intelectualului vremii*. Imaginea lui este proteică, iar lectorul nu primește certitudinea identității reale. Aceste identificări sunt inventariate de Fred Vasilescu – Ladima – omul din scrisori, naiv și îndrăgostit, pare un „altul” decât Ladima din amintirile lui Fred: „Omul acesta așa grav, pedant de binecrescut și atât de lipsit de orice familiaritate, că se ridică în picioare la masă, de teamă ca musafirul, venit să-i vorbească, să nu ceară loc să stea jos, a putut să fie atât de copilăros? Parcă nu mai e el.”⁴⁵

Spiritul combatant al lui Ladima, sinceritatea prieteniei cu Fred, luciditatea cu care atacă direct prin intermediul articolelor la gazetă clasa conducătoare, nu par compatibile cu această *față ocultă* pe care Emilia o prezintă și scrisorile o certifică. Maturitatea omului social este zdrobită de ignoranța pe plan sentimental. Ultima „înscenare” a identității sale se desprinde din scrisoarea pe care o lasă înaintea de a se sinucide. Dar și aceasta este dublată de *eul* construit posterior momentului în care Fred citește această scrisoare, un *eu zdrobit*, atât ca existență externă, cât și ca existență internă. Ladima este în fiecare identitate fără a exista în mod absolut în una singură, el rămâne *neexprimat ca întreg*, dincolo de toate ipostazele în care apare. *Sinele* său este prins parțial în scrisorile trimise Emiliei, în scrisoarea către doamna T., în poeziile și în articolele la *Veacul*, în amintirile prietenilor sau a dușmanilor, dar și în mentalitatea și „privirea critică” a societății, care îl vede postum ca pe un *mare poet*. Fred este singurul care înțelege că dualitatea personajului, căci Ladima nu este altceva decât „conștiința modernă luată prizonieră de *deconstrucția* ireversibilă a sinelui și a identității”⁴⁶, o individualitate în care se îmbină misticismul și scepticismul, intelectualitatea și ignoranța, orgoliul și modestia, toate ca valențe extreme ale ființei. Imagine a genialității, figură modernă versatilă, identitatea personajului este supusă raționalizării fără succes.

Cu siguranță această *dizolvare a sensurilor exacte* a condus la multe analize și ipoteze pe marginea caracterelor conturate de Camil Petrescu în romanul *Patul lui Procust*. Fie că analizele pun accent pe *construcție, antinomiile personajelor, antipsihologismul husserlian, autenticitate, tehnici moderne, anticalofilism* sau *proustianism*, opera rămâne încă deschisă cercetărilor datorită miezului filozofic și a profunzimii personajelor, în care palpită un suflu pe care timpul nu l-a putut stinge. Tehnica decupajului permite prelucrarea unică a caracterelor și pune la dispoziția cititorului elemente atât de diverse încât e aproape imposibil ca acesta să nu rezoneze la palpitațiile interioare ale personajului, care este un adevărat *puzzle existențial*. Camil Petrescu citește Dostoievski, Anatole France, Balzac, Shakespeare, Tolstoi și în special Proust. Susținător al sincronizării literaturii române cu cea occidentală, scriitorul este perfect conștient de limitările spațiului român. Eroul de roman are nevoie de un mediu propice, care să înlesnească problemele de conștiință, o lume evoluată, care să *plonjeze* în mijlocul conflictelor de natură psihologică, a dramelor intelectualului, care luptă cu mecanismele sociale sau cu mecanismele propriului *eu*. Scriitorul trebuie să fie cel dintâi receptiv la această „dramă existențială”, poate chiar

⁴⁵ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Ediție îngrijită și curriculum vitae de Florica Ichim, București, Gramar, 2008, p. 66.

⁴⁶ Mariana Boca, *Criza europeană și modernismul românesc. Camil Petrescu și Benjamin Fundoianu*, București, Ideea Europeană, 2008, p. 97.

să o trăiască, să o înțeleagă și mai apoi să-și poată construi personajele conform acestei traiectorii. Spiritul combativ, reclamat ca „suflu” al personajului din roman, *germinează* mai întâi în personalitatea scriitorului, care trece el însuși prin *criza existențială*. Culegând laurii ridicolului în epocă, însetat până la obsesie de inovație, neliniștit, conștient de forța sa intelectuală, în ciuda ironiilor care circulă public, Camil Petrescu își reclamă uneori, fără prea mult tact, întâietatea. Ovid. S. Crohmălniceanu își amintește:

„Ali (soțul Ninei Cassian) nu avea prudența mea. Jucător bun (...) îi administra lui Camil repetate umilințe șahiste. Nu-și ascundea nici măcar satisfacția biruințelor. Camil exasperat, pierdea o dată cu partidele și politețea; ca urmare izbucnea, adresându-i-se lui Ali: «Domnule, recunoști că ești mult mai puțin inteligent ca mine. Atunci, cum se explică biruința dumatile? Ceva nu-i în regulă aici!».”⁴⁷

Deși neagă de fiecare dată că personajele sale masculine ar avea ceva din propria identitate, cei care îl cunosc speculează „infestarea” acestora cu o vanitate hipertrofiată de care suferă scriitorul în viața reală. Orgolios peste măsură, Fred Vasilescu iubește pe doamna T. și totuși stă departe de ea, alegând să se delecteze, în ascuns, cu plăcerile carnale oferite de ușuratică Emilia sau, în public, cu prezența elegantă a diverselor domnișoare din înalta societate. Ascunde legătura cu Emilia pentru a nu se compromite față de prietenii care cunosc statutul îndoielnic al femeii, în nici un caz pentru a o menaja pe fosta iubită de o suferință suplimentară. Mai mult, doamna T. afirmă că nu îl iubește pe Fred, provocând cititorul să-și pună unele întrebări și să caute răspunsuri. Construcția colajului și dispersările temporale nu fac decât să complice povestea, în locul răspunsurilor, lectorul, care devine fără să vrea un fel de „detectiv”, găsește alte întrebări, iar scriitorul, el însuși personaj în text, nu are de gând să-i facă lectura ușoară. Dimpotrivă, *digestia lecturii* este extrem de dificilă pentru cititorul obișnuit cu linearitatea evenimentelor, fie el și critic literar – observațiile criticii literare, care a fost deranjată de intervențiile din subsolul romanului sau de structura complicată a acestuia, demonstrează că orice critic este mai înainte de toate *lector*, reacționând în planul judecății artistice conform impresiilor după contactul cu textul – de aceea romanul este, așa cum afirmă chiar autorul de multe ori, scris în interesul *artei ce slujește adevărul* nu în interesul consumului public.

Patul lui Procust nu găsește în perioada interbelică foarte mulți cititori experimentați sau maturi, aflându-se mai degrabă în *așteptarea unui cititor potrivit*, care să nu mai fie deranjat de tehnici, ci să se delecteze cu provocările *labirintului* textual. Romanul se *actualizează* în timp, rămânând deschis provocărilor unei *epoci mașiniste, postmoderne și postumaniste*. Cititorul simte cum tensiunea lecturii, odată instalată, crește în momentele cele mai neașteptate, produce confuzie și curiozitate, într-atât încât să depășească nivelul de simplu „consum” textual, prin accesarea unui nivel superior al analizei, bazat pe *citirea și recitirea* atentă a pasajelor. Când explicațiile nu denudează sensul, ci multiplică variantele poveștii, aceasta își întreține singură nucleul catalizator, depășind cu ușurință limitele temporale, dar și așteptările cititorului contemporan. Atitudinile și comportamentul personajului masculin rămân

⁴⁷ Camil Petrescu, *apud* Ovid. S. Crohmălniceanu, *Amintiri deghizate*, București, Nemira, 1994, p. 15.

sub semnul întrebării. Care să fi fost cauza reală a refuzului lui Fred de a rămâne împreună cu femeia pe care o iubea și care îi răspundea la fel? S-a sinucis Fred Vasilescu a doua zi după ce a terminat manuscrisul pe care l-a înmânat scriitorului? Naratorul nu întâmpină însă curiozitatea cititorului cu răspunsuri, căci *esența* este importantă, nu *faptele*.

Personajele devin imagini deghizate ale unor *prototipuri sparte și reclădite într-o formă nouă*, care se subordonează ideii de *cunoaștere*. Cum răspunsurile prin însăși natura lor anulează libertatea imaginației, dizolvând sensurile creatoare, romanul rămâne deschis interogațiilor. *Multiplacarea sensurilor, negarea finalităților, refuzul exactității* sunt câteva dintre *legile* universului camilpetrescian care devin modalități de supraviețuire ale romanului, instrumente care permit trecerea în atemporalitate. Dar scriitorul nu se limitează numai la atât, ci pune la încercare spiritul de observație al lectorului, testându-i atenția și inteligența. Doamna T, prima naratoare a poveștii își deapănă viața mărturisindu-și eșecurile în dragoste, discuțiile purtându-le în jurul a trei figuri masculine: fostul soț, fostul amant – personaj deocamdată anonim, de care mai este încă îndrăgostită, care însă o respinge –, și actualul pretendent, un oarecare ziarist D. pe care îl acceptă din milă. Iubitul anonim se dovedește a fi Fred Vasilescu ce are o legătură pasageră cu Emilia, iubită de poetul și ziaristul George Demetru Ladima care, la rândul lui, nu are parte de iubirea femeii, deși are o relație sentimentală cu aceasta.

Pânza țesăturilor amoroase, oarecum organizată acum în mintea cititorului, se destramă însă printr-o singură *lovitură de teatru*, care pune sub semnul întrebării întreaga poveste: *biletul pe care Ladima îl lasă în urmă indică motivul sinuciderii ca fiind iubirea neîmpărtășită nu pentru Emilia, ci pentru doamna T*. Iată momentul în care George Demetru Ladima pare să dubleze personajul anonim D., și el scriitor și ziarist, provocând nu numai confuzia cititorului, ci chiar și a evaluatorilor critici ai romanului care, după spusele Mariei Vodă Căpușan, au consemnat în unele recenzii identitatea dintre cei doi⁴⁸. Ei sunt confundabili, însă nicidecum identici – lectura atentă surprinde momentul în care gelos, Fred se gândește la cele două personaje: „Știam cine e D.. și a fost în mine ca o schimbare de cadrul, în neliniște, căci limpezit brusc din partea lui Ladima, devenisem nervos din cauza acestui D”⁴⁹. Scriitorul folosește această tactică a „sosiei” pentru a provoca cititorul, dar și pentru a impune, așa cum chiar el afirmă, un „lanț al comunicării, unde oamenii, femeii și bărbații, se întreabă în fața semnelor lumii, încearcă să le pătrundă prin scris, le transmit altora, spre descifrare”⁵⁰. Cercul Maria T. Mănescu – Fred Vasilescu – Emilia Răchitaru – George Demetru Ladima se închide perfect prin indicarea doamnei T. ca obiect al dorințelor poetului care se sinucide, păstrând în interior misterul universului intim al personajelor.

Dublările identitare există în text uneori plasate mult mai subtil, însă fiecare personaj are propria *replică geamănă* cu care este fie confundat, fie înlocuit. Fred Vasilescu poartă la început masca anonimității, fiind reprezentat de personajul ***, pentru ca mai târziu să se identifice total cu acesta. Doamna T., respinsă de Fred, este înlocuită cu Emilia, la nivel exclusiv intim, pentru ca la final, prin Ladima, să se declanșeze procedeul invers, care o plasează pe aceasta în locul Emiliei. Romancierul

⁴⁸ Cf. Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, București, Cartea Românească, 1988, p. 280.

⁴⁹ Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. cit., p. 142.

⁵⁰ *Ibidem*.

construieste „legături” numai pentru a le topi mai apoi, proiectând mereu o altă lumină asupra textului. Rolul cititorului se desăvârșește prin liberalizarea viziunii care devine relativă, acceptându-se mai multe variante ale poveștii care singure se hrănesc pe marginea textului. Ladima îi lasă doamnei T. scrisoarea ce explică motivul sinuciderii – iubirea neîmplinită și atingerea limitei din această cauză. Șocul inițial al lui Fred Vasilescu este și șocul lectorului, dar explicațiile ce urmează par să elucideze misterul. Dacă Fred, deși extrem de suspicios, reușește să înțeleagă motivele gestului lui Ladima, lectorul, în ciuda răspunsurilor oferite, rămâne prins într-un *carusel al căutării* din care nu mai poate ieși. Răspunsurile exacte nu există, căci cine poate certifica identitatea cea adevărată a lui Ladima? Prin ce argumente se poate explica relația dintre Fred și doamna T. sau cine poate garanta că moartea lui Fred a fost fie un accident, fie o sinucidere?

Una dintre întrebările care incită inițial este referitoare la titlul romanului. Ce este mai exact „patul lui Procust”? Mitologia grecească îl prezintă pe Procust ca pe un tâlhar care își așază victimele pe patul său, schingiundu-le, pentru a se potrivi dimensiunilor acestuia. Unele izvoare amintesc chiar existența a *două paturi ale lui Procust*, căci astfel nici un călător nu ar avea lungimea instrumentului de tortură, fiind așezat exact pe cel mai nepotrivit⁵¹. Ne putem întreba dacă nu cumva fiecare personaj are propriul „pat” în acest roman. Pentru început, acțiunea prezintă fiecare personaj central într-un *pat* real: Fred se află într-un pat împreună cu Emilia pe parcursul celei mai mari părți a acțiunii, doamna T. împarte și ea un pat cu D. apoi cu Fred, Ladima cade bolnav la pat chiar înainte de a se sinucide. Planul real este însă dublat de planul simbolic, cu mult mai profund. Conștiința tragică se impune ca „pat al lui Procust” pentru trei personaje ale romanului: Ladima, doamna T. și Fred. Supliciuul existenței se desăvârșește prin mobilitatea sensurilor, a paradoxurilor și a ambiguităților prin care, așa cum subliniază Mariana Boca, „aventura cititorului iese învingătoare, modelând memoria psiho-afectivă și reacțiile culturale majore”⁵². Cititorul de azi, care preferă mai degrabă literatura străină sau contemporană, are parte de o experiență de lectură singulară, unică. *Eu, lectorul*, care stau acum umăr la umăr cu *scriitorul*, pornesc în căutarea adevărului, conștientizând privilegiul unei perspective autonome.

Romanul păstrează pentru posteritate mai ales calitatea de a nu putea fi „măsurat” pe un „pat al lui Procust” asemenea personajelor sale, căci „misterul existenței este încercuit, hăituit, dizolvat, opacizat și niciodată decodificat”⁵³. Personajul românesc nu mai poate exista prin raportare la un *model uman ideal*, ci dimpotrivă se construiește ca *anti-model*, mizând pe diversitate și contradictoriu. Prin romanele sale, Camil Petrescu schimbă radical punctul de vedere asupra *rostiturilor* literaturii, care nu este chemată să *delecteze*, ci să aducă *revelația unei realități interioare*.

Concluzii

Lucrarea de față și-a propus analiza traseului a două romane interbelice, în scopul dezvăluirii *mecanismului canonic* prin care s-a modificat locul operelor în timp. Acest demers a presupus în primul rând o întoarcere spre redefinirea conceptului de *canon literar*. *Instrument de lucru* al literaturii, în dependență de componenta

⁵¹ Cf. Maria Vodă Căpușan, *op. cit.*, pp. 278-279.

⁵² Mariana Boca, *op. cit.*, p. 136.

⁵³ *Ibidem*, p. 135.

socială, curriculară, politică, ideologică, estetică sau culturală, *canonul literar* este în primul rând o marcă a vitalității și a persistenței în timp a scrierilor.

Un roman ca *Întunecare*, scris de Cezar Petrescu, fără îndoială un scriitor talentat, se estompează în timp, căci personajele romanului se luptă cu un sistem politic corosiv, suportă traumele războiului, se transformă fie în *resemnați*, fie în *revoltați*, își pierd sau își câștigă viața socială și viața de familie, înfruntă moartea și chiar *viața*, dar rămân dincolo de experiențele evidente un *mecanism închis din interior*, care nu se deschide cititorului, negându-i acestuia o variantă chirurgicală a individualității lor. Scriitorul este suficient de conformist încât să jongleze cu îmbinări textuale diverse, prin care încearcă să preîntâmpine nevoile cititorilor contemporani.

Totuși, el pierde *lupta cu timpul*, tocmai prin această intercalare nefericită de evenimente, care tulbură ritmul natural al unei scrieri profunde. Multe dintre momentele dramatice ale romanului sunt tratate într-o manieră facilă, care trădează neimplicarea scriitorului anulează *confirmarea în celălalt* în cadrul ecuației *scriitor-personaj-cititor*. Aglomerarea de pitoresc, de scene frivole și discuții monotone între personaje eșuează în impunerea unei viziuni autentice asupra textului. Deși încearcă să pătrundă sufletul uman, Cezar Petrescu este departe de a fi un fin psiholog, iar romanul rămâne la nivelul unei *scrieri de consum*. El intuiește nevoile publicului contemporan, folosindu-se de sensibilitatea acestuia față de subiectul războiului abia trecut sau de intoleranța față de un text labirintic. Romanescul, construit pe marginea compoziției realiste, a tablourilor de viață veridice, a amestecului dintre dinamism-tragic și pasivitate-descriptivă, își pierde ecoul în lipsa valorii estetice autentice, care se impune și se actualizează.

Pe de altă parte, romanul lui Camil Petrescu *Patul lui Procust* dizolvă linia de demarcație dintre scriitor și cititor, îl invită pe acesta nu numai în interiorul textului, ci și în *interiorul personajelor*, liberalizând sensurile și înțelesurile pe care textul le transmite. Când povestea se creează în mintea fiecărui cititor în parte, nu numai sensurile textului, dar și personajele se relativizează, construindu-se la nesfârșit, de fiecare dată altfel. Fără a urmări să placă cititorului, scriitorul, care își asumă actul creator prin narațiunea la persoana I, anulează mistificarea creatorului-demiurg, luând uneori cu nevinovăție locul cititorului. Căci *Patul lui Procust* este de fapt un spațiu al *scriitorilor și cititorilor*. Fiecare personaj în parte, începând cu doamna T., anonimul D., Fred Vasilescu, Emilia, Ladima și terminând cu *Autorul, se scrie pe sine*, prin diverse bilete, poeme, articole, note de subsol și completări sau scrisori, și *este citit*, la rândul lui, de un alt personaj. Nimic nu este ceea ce ar părea a fi la prima vedere, căci avem în față o *poveste cu cheie*, nu tocmai accesibilă unui cititor fără experiență, iar *Autorul* se plasează în text nu pentru a elucida misterele, ci pentru a ridica din umeri cot la cot cu cititorul. Romanul se lasă astfel *rescris*, iar autenticitatea personajelor se relevă datorită trăirilor intense și a construcțiilor mentale singulare.

Așadar, *ce rămâne? De ce?*

Rămâne tot ceea ce ar putea decipta mersul individului prin univers, nevoia de interogare a lumii, tot ceea ce nu se poate fixa pe un calapod individual și tocmai de aceea, în mod paradoxal, ni se potrivește celor mai mulți dintre noi. Într-o lume postmodernă, care duce până la paroxism neîncrederea și scepticismul, anulând orice pretenție de coerență sau obiectivitate, ce mai mult și-ar putea dori cititorul secolului XXI decât un roman „deschis”, care să-i stimuleze imaginația și să provoace răspunsuri unice. Căci în prezent, așa cum notează Mircea Cărtărescu, ființa umană nu mai este „un plan fix imuabil, la care se raportează fenomenele lumii reale, ci o

entitate fluctuantă, contextuală, aleatorie”⁵⁴. Eternitatea unei opere literare se fixează în momentul în care tiparele iluzorii se sparg, iar ființa umană, așezată pe *masa chirurgicală a cunoașterii*, este secționată fără milă.

BIBLIOGRAFIE

OPERE

- Petrescu, Cezar, *Întunecare*, Postfață și cronologie de Mihai Gafița, București, Albatros, 1980
- Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Ediție îngrijită și curriculum vitae de Florica Ichim, București, Gramar, 2008

ARTICOLE

- Ion Buzea, „«Reinventarea» unor noi forme de existență literară”, în Marin Mincu (coordonator), *Canon și canonizare*, București, Pontica, 2003
- Crohmălniceanu, Ovid. S., *Amintiri deghizate*, București, Nemira, 1994
- Mincu, Ștefania, „Canon și bibliotecă”, în Marin Mincu (coordonator), *Canon și canonizare*, București, Pontica, 2003
- Nemoianu, Virgil, „Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română”, în *România literară*, nr. 41, anul XXIII, octombrie 1990
- Petrescu, Cezar, „Literatura – expresie a societății”, în *Neamul Românesc*, XIX, nr. 90, 21 aprilie 1924
- Petrescu, Cezar, „Cuvinte pentru încă un drum”, în *România literară*, I, 1939, nr. 1.
- Petrescu, Cezar, „Romanul”, în *Curentul*, II, 1929, nr. 448, 17 aprilie 1929
- Sasu, Aurel, Vartic, Mariana, „De vorbă cu Cezar Petrescu”, interviu în *Buletinul editorial*, anul IX, nr. 116, 1 ianuarie 1943

STUDII/ ANTOLOGII

- Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și școala epocilor*, ediție revizuită, Traducere din limba engleză de Delia Ungureanu, Prefață de Mircea Martin, București, Art, 2018
- Boca, Mariana, *Criza europeană și modernismul românesc. Camil Petrescu și Benjamin Fundoianu*, București, Ideea Europeană, 2008
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Postfață de Paul Cornea, București, Humanitas, 1999
- Gafița, Mihai, *Cezar Petrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1963
- Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. IV, Cluj-Napoca, Dacia, 1997
- Moretti, Franco, “The Slaughterhouse of Literature”, in *Modern Language Quarterly*, 2000, volume 61, nr. 1
- Râpeanu, Valeriu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale. De la N. Iorga la...*, București, Cartea Românească, 1986
- Sundberg, “Towards a Revised History of the New Testament Canon”, *Studia Evangelica*, 4, 1968
- Vodă Căpușan, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, București, Cartea Românească, 1988
- Ungureanu, Otilia, „Patul lui Procust. Catalizatori ai ecoului în timp”, în volumul Conferinței Internaționale *Limbă, Literatură, Comunicare Interculturală -*

⁵⁴ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Postfață de Paul Cornea, București, Humanitas, 1999, p. 19.

necesitate, identitate, cuvânt și faptă în lumea timpului prezent, București, 6 iulie 2023, ISSN 2601-324X ISSN-L 2601-324X, pp. 217-230.

Ungureanu, Otilia, „Mecanism canonic și factori de reducere în timp în romanul «Întunecare» de Cezar Petrescu”, în volumul CONFERINȚEI ȘTIINȚIFICE INTERNAȚIONALE CODFREURCOR, 16-19 octombrie 2023, *Universitas Europaea: spre o societate a cunoașterii prin europenizare și globalizare*, Universitatea Liberă Internațională din Moldova (ULIM), Chișinău, ISBN 978-9975-3603-7-1, pp. 76-81.

*** *Romanul românesc în interviuri, II*, partea a doua, Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, București, Minerva, 1986

*** *Correspondența lui Cezar Petrescu I*, Ediție îngrijită, cu o introducere, note și indici de Ștefan Ionescu, Cluj-Napoca, Dacia, 1986

***, *Camil Petrescu interpretat de...*, București, Eminescu, 1984

***, *Canon și canonizare*, coordonator Marin Mincu, București, Pontica, 2003

SITOGRAFIE

Childs, B.S., *Introduction to the Old Testament as Scripture*, Philadelphia, Fortress, 1979, p. 51, articol disponibil la adresa electronică:

<https://archive.org/details/introductiontool0000chil/page/n5/mode/2up>.

Guillory, John, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, p. 85, articol disponibil la adresa electronică:

<https://archive.org/details/culturalcapitalp0000guil>.

Kruger, Michael J., “The Definition of the Term 'Canon'. Exclusive or Multi-Dimensional” în *Tyndalle Bulletin*, nr. 63(1), 2012, pp. 1-20, articol disponibil la adresa electronică: <https://www.tyndalebuletin.org/article/29324-the-definition-of-the-term-canon-exclusive-or-multi-dimensional>.

Krupat, Arnold, *The Voice in the Margin. Native American Literature and the Canon*, University of California Press, Berkeley, 1989, pp. 3-21, articol disponibil la adresa electronică: <https://archive.org/details/voiceinmarginnat0000krup>.

Said, Edward W., “Traveling Theory”, in *The World, The Text, and The Critic*, Faber and Faber Ltd, London, 1984, pp. 226-227, articol disponibil la adresa electronică:

<https://ia903007.us.archive.org/3/items/EdwardW.SaidTheTextTheWorldTheCritic/Edward%20W.%20Said%20The%20Text%20C%20The%20World%20C%20The%20Critic.pdf>.

Lefter, Ion Bogdan, interviu în *Observator cultural*, nr. 88, p. 4, articol disponibil la adresa electronică: <https://www.observatorcultural.ro/numar/nr-88/>.

Preliceanu, Nicolae, „Canonul, un subterfugiu intelectual?”, în *Viața Românească*, nr. 3-4, 2009, p. 3, articol disponibil la adresa electronică: www.viațaromânească.eu/revista/sumar/58.

PREZENȚA ȘI REPREZENTAREA FEMEII ÎN VIAȚA ȘI OPERA LUI CEZAR PETRESCU

The Presence and Representation of Woman in the Life and Work of Cezar Petrescu
Cezar Petrescu was a remarkable figure în Romanian literature, which leads us to believe that he has fully caught the attention of literary critics. However, one aspect of his life, namely the sentimental one, takes a secondary place. Anyhow, this aspect can still be reconstructed from his correspondence and from an appeal to his work. It cannot be left in the shadows, especially since women embodied complex beings, capable of love, but also of destroying destinies.

Key-words: *representation of woman, destiny, correspondence, subordination, prey*

Cezar Petrescu a fost unul dintre scriitorii care au făcut tot posibilul să iasă în evidență. S-a remarcat, printre altele, și prin insistența asupra unor formule, considerate de el captivante, dar criticate în timp: „d-l Cezar Petrescu deschide aceeași zăre peste viață, același cer îl boltește peste lumea eroilor săi”². Polemicile cu figuri marcante din istoria literară, precum G. Călinescu sau E. Lovinescu, au asigurat, la rândul lor, popularitatea scriitorului în epocă.

A fost constant interesat de subiecte ce atrag cititorul, a acoperit diverse specii și a demonstrat prin tirajele operelor sale că merită să intre sub lupa criticii literare. Ceea ce s-a și întâmplat. S-a scris mult despre opera și despre viața lui. Cunoaștem detaliat: proveniența sa, studiile, primele publicații, preferințele estetice și chiar și vizitele sale în afara țării. Dar, unde este partea sentimentală a vieții sale? Mihai Gafița, marele exeget și confident al lui Cezar Petrescu, nu numai că nu a dedicat niciun capitol acestei laturi mai puțin abordate din biografia sa, dar a și contribuit la înnegurarea ei, dacă ne este permis termenul prin asociere cu bine-cunoscutul roman *Întunecare*.

În mai 1918, aflat la Mălini, izolat de familie, scriitorul a încercat să se sinucidă. Ducea o viață aspră, dar acest lucru nu-l împiedică să revină la o veche obsesie: jocul de cărți. Pierzând o sumă importantă, va încerca să-și pună capăt zilelor, dar este salvat de soția sa. Conform lui Mihai Gafița, scăparea lui nu a fost Marcela, ci o conjunctură: „numai datorită unei întâmplări a scăpat cu viață”³. Nici motivele episodului tragic, enumerate de istoricul literar: „Vârsta, impulsurile către o viață ușuratică, prieteni interesați”⁴, nu dau de înțeles că acesta ar fi avut o soție, ci, din contră, îi contura un portret al unui bărbat libertin, aflat în căutarea iubirii.

După această introducere cam lungă, dar și necesară, este evident faptul că, deși situată în plan secund, imaginea femeii nu poate fi trecută cu vederea. O recuperăm în special din corespondența sa, din operă și mai puțin din critica literară.

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Perpessiciu, *12 prozatori interbelici*, București, Eminescu, 1980, p. 196.

³ Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. 20.

⁴ *Ibidem*, p. 20.

Scrisorile lui Cezar Petrescu, cele mai multe și mai lungi adresate Georgettei, aduc la lumină un alt profil al său. Din bărbatul mândru și chiar incisiv devine un om firav, dispus să se lase pradă sentimentelor. Scrie mult, justifică orice gest care ar lăsa loc interpretărilor și cere semne de reciprocitate:

„Mică Georgetta, iată a treia scrisoare într-o singură zi. Probabil că în toate mințile nu sânt. Dar constatarea mă importă foarte puțin. Mai mult mă importă rezultatul acestei orgii epistolare, cu atât de suspecte recidive în mai puțin de 12 ore.”⁵

La fel cum opera este construită pe șabloane, tot astfel va arăta și corespondența sau preferințele sentimentale. Cele mai folosite apelative sunt: „mică” însoțit de nume sau „mică și dragă”. Este evident că scriitorul era atras de tinere, chiar și atunci când vârsta lui o depășește cu mult pe cea a iubitei.

Omul constantelor nu putea să se limiteze doar la șabloanele din operele literare sau la formulele de adresare menționate anterior. El păstrează un tipar și în ceea ce privește etapele relaționării cu iubirile sale. La început le sufocă prin toată atenția, remarcată la nivelul numărului mare de scrisori și al fluxului de formulări siropoase, pe care le vom întâlni sub diverse forme și la personajele subjugate de femei: a se vedea Dan din *Baletul mecanic*, Muțu Leonardescu din *Baletul mecanic* și chiar Lalu Măldărescu din *Adăpostul Sobolia*. După ce obține confirmarea că este un sentiment reciproc, începe să uite să răspundă scrisorilor, este concis și se cufundă iar în scrisul său. Pare că se apropie, din acest punct, mai degrabă, de atitudinea neîsuflețită a femeilor înveninate.

Conturând astfel trecerea în planul literar, vom observa că femeia pare că poate fi redusă la un simbol: păianjenul, privit, conform *Dicționarului de simboluri* coordonat de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, ca: „stăpân al sorții”⁶. Aceasta are puterea de a distruge destinele și de a-l dirija, ca pe o marionetă, pe cel ce apare în drumul său. Tiparul femeii, care are capacitatea de a suprima puterea partenerului, se regăsește în numeroase titluri cezarpetresciene.

Una dintre novicele concretizări ale ideii menționate poate fi urmărită în nuvela *Adevărata moarte a lui Guynemer*, unde celebrul aviator, creator de legende, ajunge să fie înghițit, nu de cer, așa cum au ilustrat-o zvonurile, ci de o tânără. Ea alege pentru amândoi izolarea și-și transformă partenerul într-o fantoșă: „chircit la înfățișare și prea îndată stins de puteri”⁷. Îi imprimă ideea că salvarea sa a stat în mâinile ei și îi subordonează orice gest. Convingătoare este și scena în care Guynemer poate vorbi cu un străin abia după ce ea îi dă acordul.

Cezar Petrescu nu se limitează la a sugera puterea devastatoare a femeii, ci o va preciza fără ocoliș: „femeia și creația sunt incoruptibile; femeia degradează viața spirituală, îți devoră timpul, îți intră în sânge ca o otravă subtilă, te acaparează și te țintuiește într-o existență brută”⁸. Pasajul extras din *Somnul* reprezintă concluzia soțului Cordeliei, chinuit de visele femeii care izbuteste să-l ruineze fără eforturi, prin simplele mărturisiri ale fanteziilor ce o cuprind în timpul odihnei.

⁵ Dumitru Vacariu, Lucian Vasiliu, *Cezar Petrescu. Georgetta (epistolar inedit)*, Iași, Junimea, p. 42.

⁶ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri*, București, Artemis, 1994, p. 685.

⁷ Cezar Petrescu, „Adevărata moarte a lui Guynemer”, în *Omul din vis*, București, Minerva, p. 383.

⁸ Cezar Petrescu, „Somnul”, în *Omul din vis, ed. cit.*, p. 301.

Sunt doar două exemple, apărute în 1927, după ce prima soție, pe care sora lui o va considera singura iubire, îi moare, iar de a doua divorțează după mai puțin de un an. De unde își extrage seva? I se reproșă, pe bună dreptate, de cele mai multe ori, că este legat în mod exagerat de realitate. Dar nici Marcela, cea dintâi soție și mama copiilor săi, și nici Coca nu au putut fi imaginea unei femei manipuloare. Să-și fi dorit Cezar Petrescu o femeie dominantă în viața sa, în schimbul celor două tinere care l-au iubit umil?

Dalila, din romanul *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine*, apărut în 1955 este cu siguranță credibilă, raportându-ne la experiența căpătată între timp de scriitor. Femeia se impune, îi ia din verva cu care denunța furturile lui Emil Sava și reușește să ucidă orice urmă de bărbăție a lui Milu Miloteanu, a se remarca și numele-i predestinat subjugării. Apare în perioada în care este căsătorit cu Florica Jianu, cea din urmă soție, pe care o întâlnește după alte două experiențe ratate cu Georgeta Ciocâlțeu și Ecaterina Bonache.

Sigur, nu este o condiție ca viața să dicteze autorului caractere, dar în cazul lui Cezar Petrescu știm că există o relație strânsă între realitate și literatură. Redacția a reprezentat multă vreme un spațiu în care intrau oameni și ieșeau personaje, el însuși mărturisind că: „n-am conținut nicio clipă a înregistra și a analiza”⁹.

Angela cu ochi de azur este și ea recunoscută pentru puterea de a dicta bărbaților. Are puterea de a duce la faliment un mare bancher, de a-i înnebuni pe cei ce nu reușesc să ajungă la ea și de a destrăma căsnicii. Dan, tânărul care cade în capcana ei, devine o *marionetă* care trăiește după cum dictează ițele ei:

„privirea Angelei m-a străpuns ca o lance și răsul pe buze mi-a înghețat. Ah! Știau să privească și altfel ochii ei de azur; iar eu când am rezistat vreodată, bății poruncitoare din vârful pantofului? De unde mai găsisem nesimțirea și curajul să râd? Aveam de ales. Mâine nu-mi rămânea decât să plec, cu boarfele mele, ca un servitor alungat, dacă nu eram vrednic să îndeplinesc pentru Angela cu ochi de azur nici atât!”¹⁰

Se remarcă așadar următoarea schemă: personajul feminin este unul care atrage, cucerește bărbatul și îl prinde în plasa lui. Odată deținut, acesta va fi nevoit să îndeplinească voințele ei, nu pentru a scăpa de nimicirea ursită, ci pentru a se bucura de prezența ei până la momentul ruinării.

Am lăsat-o la final pe Alina Gabor, protagonista romanului *Greta Garbo*, fiind de departe personajul care ilustrează cel mai bine tiparul femeii special construite pentru a distruge destine. Ceea ce o deosebește de restul personajelor feminine amintite este motivul pentru care nimicește:

„fiindcă viața a ucis ceva în ea, va ucide și ea de acum, ca o insectă veninoasă, tot ce va întâlni în viață cald, pur și bun; tot ce viața mai păstrază luminos ca să sfârșească într-aceeași cloacă. E o răzbunare aceasta ca oricare alta. O răzbunare pe viață.”¹¹

Înainte ca fatalitatea să o îngenuncheze, Alina Gabor decide că vrea să devină o vampă și să întoarcă veninul spre cei ce au vrut să o domine. Renunță la orice

⁹ Cezar Petrescu, *Însemnări de călător. Reflecții de scriitor*, București, Cartea Rusă, 1958, p. 159.

¹⁰ Cezar Petrescu, *Baletul mecanic*, București, Minerva, 1975, p. 201.

¹¹ Cezar Petrescu, *Greta Garbo*, Craiova, Crisadi, 1992, p. 21.

reminiscență a demnității, își sacrifică inocența, asigurându-se astfel că nimic nu o mai împiedică în a-i năruți pe cei ce rânvesc la adevărata Greta Garbo:

„Nu opuse nici o împotrivire, când brațele lungi păroase, de cimpanzeu, o înălțară purtând-o spre patul cu așternutul desfăcut. Nici măcar nu închise ochii, ca să nu vadă fața congestionată, plecată deasupra ei, venele frunții umflate, cu obrazul spongios, cu obrazul în formă de bulb... Ea trebuia să vadă, să-i rămână întipărită în amintire noaptea aceasta cu toate amănuntele hidoase – întipărite în minte și în simțuri”¹².

În plan profesional, publicarea romanului *Greta Garbo* coincide cu o perioadă înfloritoare din parcursul lui Cezar Petrescu. Fusese distins cu „Premiul Național pentru literatură”, apar și alte titluri importante din inventarul operelor sale. În plan personal, îl vedem cum, sfios, caută atenția Georgettei:

„Când am mai fost oare atât de timid? de stângaci cu mine însumi, cu ceea ce vreau să spun, chiar când mă aflu ca acum, în fața foilor de hârtie, într-o dimineață atât de pustie ca aceasta, când toți dorm încă și când nu găsesc cuvinte proaspete, neuzate, nedemonetizate, ca să-mi gem singurătatea? Dacă ai ști! Dacă aș ști că nu râzi!”¹³.

Deși încercăm să înțelegem direcția clară a lui Cezar Petrescu, este destul de dificil, mai ales că nici el nu-și pricepe întotdeauna alegerile. I se plânge Georgettei că este singur, deoarece încerca să o convingă de sentimentele sale, dar motivul pe care îl va invoca drept cauză a despărțirii de Coca este: „un sofism al meu de instinct, mijlocul să reviu celibatului [...] Nu este aceasta o dovadă a singurătății de care uneori mă plâng, dar pe care o caut?”¹⁴

Presupunerea pot continua, alimentate fiind tot de mărturisirile autorului, recuperate din scrisori. Îi spune Georgettei: „Despărțirile sunt literatura mea. De unde au invadat și în viață? Unde au să mă ducă?”¹⁵, după care adaugă „minunea cea mare ar fi fost să iubesc eu”¹⁶. Cele două secvențe ne conduc la ideea că a intuit impactul dramatismului în rândul cititorilor și l-a transformat într-un atu.

Este evident, scriitorul nu este adeptul drumului drept. Pornește pe o cale, apoi se răzgândește și se întoarce, ca în final să o ia de la capăt. Va avea două direcții dominante în raport cu femeia: pe de o parte, o va contura ca pe un păianjen femelă care își devorează prada în universul literar, iar pe de altă parte, va alege o femeie, pe care am putea-o numi chiar fată, dacă ținem cont de vârsta preferată, care să se sacrifice de dragul iubirii, în ceea ce privește planul personal.

BIBLIOGRAFIE

- Bălu, Ion, *Cezar Petrescu*, București, Albatros, 1972
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, București, Artemis, 1994
Gafița, Mihai, *Cezar Petrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1963
Ionescu, Ștefan, *Corespondența lui Cezar Petrescu*, Cluj-Napoca, Dacia, 1986
Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, București, Eminescu, 1980

¹² *Ibidem*, p. 222.

¹³ Dumitru Vacariu, Lucian Vasiliu, *Cezar Petrescu. Georgetta (epistolar inedit)*, ed. cit., p. 9.

¹⁴ Ștefan Ionescu, *Corespondența lui Cezar Petrescu*, Cluj-Napoca, Dacia, 1986, p. 32.

¹⁵ Dumitru Vacariu, Lucian Vasiliu, *Cezar Petrescu. Georgetta (epistolar inedit)*, ed. cit., p. 12.

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

Petrescu, Cezar, *Baletul mecanic*, București, Minerva, 1975

Petrescu, Cezar, *Greta Garbo*, Craiova, Crisadi, 1992

Petrescu, Cezar, *Însemnări de călător. Reflecții de scriitor*, București, Cartea Rusă, 1958

Petrescu, Cezar, *Omul din vis*, București, Minerva, 1989

Stancu, Horia, *Cezar Petrescu*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957

Vacariu, Dumitru, Vasiliu, Lucian, *Cezar Petrescu. Georgetta (epistolar inedit)*, Iași, Junimea, 1998

DIDASCALIILE ÎN PIESELE LUI IOAN SLAVICI: FUNCTIE ȘI INOVAȚIE

Script Stage Directions in the Plays of Ioan Slavici: Function and Innovation

Slavici's literary work, less known for his dramatic writings, has played, nevertheless, a special role in Romanian dramaturgy that marks the beginning of the modern era in theater. The script stage directions used by him in comedies, tragedies and dramas bring a distinct hue through their function of creating the impression of truthfulness, authenticity using some slightly innovative elements in this field.

Key-words: *theater, script stage directions, characters, comedy, modernity*

După cum bine este cunoscut, literatura dramatică românească este reprezentată, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de Vasile Alecsandri, Samson Botnărescu, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Iacob Negruzzi, Nicolae Iorga ș.a. – dacă îi avem în vedere doar pe dramaturgii care au activat sau au avut legătură cu societatea culturală „Junimea”, încadrându-se în curentul gândirii acesteia.

Însă, ca dramaturg, Ioan Slavici nu este reținut de critica literară în mod deosebit, deși opera sa a beneficiat de analize aprofundate în scrierile lui Titu Maiorescu, Nicolae Iorga, G. Călinescu, Tudor Vianu, Mircea Zăciu, George Munteanu, Magdalena Popescu, Ion Breazu, D. Vatamaniuc, Ion Negoieșcu, Eugen Simion, Mircea Ghițulescu sau Nicolae Manolescu – dacă ar fi să enumerăm doar câteva exegeze. I. D. Bălan afirmă că, „dacă s-ar strânge la un loc *tot* ce s-a scris despre opera sa dramatică de către vechea istorie literară, nu s-ar realiza mai mult de 3–4 pagini”². Cu toate acestea, se poate observa, la o analiză comparativă, că piesele sale de teatru au reprezentat o treaptă în evoluția literaturii de acest tip, scriitorul abordând atât comedia (de „un sănătos realism popular”³), cât și drama istorică („de factură romantică”⁴), debutul însuși în literatură fiind tot cu o piesă de teatru: *Fata de birău*, în 1871, în revista *Convorbiri literare*, la îndemnul lui Mihai Eminescu.

După succesul înregistrat cu această primă comedie, tânărul scriitor se hotărăște să se dedice teatrului, redactând – se pare – în anul imediat următor o a doua piesă despre care nu se mai cunoaște nimic, *O comedie la țară*, și aceasta încredințată *Convorbirilor literare*, dar care este, de această dată, respinsă, deși Ioan Slavici însuși o considera mai bună decât prima.

Opera dramatică a lui Ioan Slavici cuprinde astfel, pe lângă piesa de început, comediiile scrise în 1875: *Toane sau vorba de clacă* și *Polipul unchiului*, precum și drama istorică *Bogdan-vodă* (1876) și tragedia în cinci acte *Gaspar Grațiani, domnul*

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, București, Editura pentru Literatură, 1963, p. VI.

³ *Ibidem*, p. XLI.

⁴ *Ibidem*.

Moldovei (1886)⁵. Despre o a șaptea piesă de teatru intitulată *Ursita* – o dramă romantică ce nu a fost nici publicată, nici jucată vreodată și care s-a pierdut – va scrie cu însuflețire și în detaliu tot Ioan Slavici în corespondența ce o poartă cu Iacob Negruzzi.⁶ De altfel, acolo prozatorul însuși mărturisește nu o dată despre dispoziția sa „deosebită pentru arta dramatică”⁷ și despre intenția de a realiza un repertoriu de acest tip la nivel național.

Pe un astfel de fundal, nu va părea deci surprinzătoare identificarea în piesele sale de teatru a unei preocupări aparte și a unei strădanii de a îmbunătăți arta dramatică față de ceea ce se scrisese până atunci – și nu se publicase chiar puțin. Până la *Fata de birău*, printre cele mai importante piese de teatru care fuseseră create și văzuseră lumina scenei cu puțin timp înainte se numără *Chirițele* lui Vasile Alecsandri, textele lui Dimitrie Miclescu și ale lui Costache Caragiali, cele ale lui Ion Dumitru-Movileanu și „localizările”⁸ lui Costache Negruzzi, comediile și dramele lui Constantin Halepliu, ale lui Alexandru Pelimon sau ale lui Alexandru Odobescu, dar și drama-poem *Răzvan și Vidra*, apărută patru ani mai devreme, în 1867, dar care nu fusese foarte bine primită de critica *Convorbirilor literare*.

În materie de didascalii, se reține până la Ioan Slavici, pe de o parte, existența unor titluri lungi – în perioada primelor scrieri dramatice – ce se vor sintetiza și se vor esențializa treptat, de la un autor la altul, acestea incluzând frecvent în epoca influențelor clasice și iluministe ideea de țară, popor, dreptate socială; pe de altă parte, se remarcă prezența unor anumite indicații scenice introductive și finale ce încheie rotund, simetric operele originale elaborate în perioada precedentă. Tot anterior scrierilor slaviciene se observă, în materie de decor, și o tendință a restrângerii spațiului în care evoluează personajele, datorită modificării treptate a tipurilor de subiecte abordate. Această trecere de la spațiile deschise, slab definite, inspirate din epoca clasicismului grecesc, spre spațiile îngrădite, personalizate în funcție de protagoniști, fără încă a se dezvolta un decor propriu-zis în detaliu, s-a putut vedea prima dată în opera lui Costache Conache, unde modificarea decorului în ideea restrângerii spațiului de evoluție a personajelor se observă de la o piesă la alta; mai târziu și la Matei Millo, Costache Facca și – bineînțeles – Vasile Alecsandri.

Cât privește indicația opțională, de replică, și în această privință se înregistrează, înainte de textele dramatice ale lui Ioan Slavici, o încercare foarte timidă de creionare a personajelor și prin intermediul surprinderii în didascalii a stărilor sufletești pe care acestea ar trebui să le transmită, mai ales în textele dramatice ale lui C. Facca. Sigur, încercarea aceasta este aproape insesizabilă la acest autor, însă este un început pentru ceea ce va reprezenta mai târziu, în cadrul acestor indicații scenice, o descriere amănunțită a stărilor și trăirilor pe care ar trebui să le transmită personajul.

Privit diacronic, un caz particular în trecerea de la o etapă dramatică la alta îl reprezintă și transformarea personajului cu rol de confident, la început în *raisonneur*,

⁵ Ioan Slavici, *Închisorile mele*, apud I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XIX.

⁶ I. Slavici, „Scrisoare către Iacob C. Negruzzi”, publicată în *Studii și documente literare*, București, 1932, vol. II, p. 282, apud I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. VI.

⁷ I. Slavici, „Scrisoare către Iacob C. Negruzzi”, datată Viena, 18 martie 1872, publicată în *Studii și documente literare*, București, 1932, vol. II, p. 185, apud I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. V.

⁸ ***, *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963, p. 277.

apoi în interlocutor al publicului prin *aparteuri* (mai ales la Vasile Alecsandri), pentru ca mai târziu un astfel de personaj creditat de dramaturg să fie autorul unui profund *monologul interior*.

Evident este că, în materie de artă dramatică, încă ne aflăm în etapa căutărilor, a încercărilor atât în privința subiectelor abordate, cât și a terminologiei, a caracteristicilor textelor ce notează spectacolul, toate acestea limpezindu-se mai târziu, cert rămânând doar faptul că „încă de la începutul secolului al XIX-lea, adică de la întâia licărire a teatrului românesc, a apărut o dramaturgie strâns legată de actualitate”⁹.

În lumina celor enunțate anterior, întrebarea firească ce se formulează este: ce rol are dramaturgul Ioan Slavici într-un astfel de context? Reprezintă textele sale, și implicit didascaliiile, un prag de trecere spre o altă etapă? Marchează comediile și dramele sale un punct distinct pe axa dramaturgiei românești?

Fără doar și poate că răspunsul este unul afirmativ încă de la analiza primei sale piese dramatice, *Fata de birău*, și încă de la prima didascalie: titlu. Tocmai ceea ce i s-a reproșat textului lui Ioan Slavici chiar de la apariția acestuia, și nu doar atât, reprezintă una dintre notele distinctive aduse în dramaturgia vremii, și anume limbajul plin de regionalisme folosit, inclusiv termenul de „birău” din titlu, care nu ar fi putut fi cu ușurință decodat. Astfel, în afara faptului că dramaturgia slaviciană abordează teme importante în comediile și dramele istorice, acesta „marchează un moment în istoria dramaturgiei românești, a limbii noastre literare”¹⁰.

Celelalte titluri ale pieselor sale se remarcă: fie prin ineditul asocierii unor termeni care creează un comic de limbaj încă de la primul contact cu textul: *Toane sau vorba de clacă* sau *Polipul unchiului*; fie prin alegerea devenită clasică a numelui protagonistului – transformat astfel și în unul eponim – în denumirea textelor istorico-dramatice: *Bogdan-vodă* sau *Gaspar Grațiani, domnul Moldovei*. Este neobișnuită și comică asocierea unor termeni pentru că, pe de o parte, sunt „toanele” pe care nu și le pot permite decât exponentele unei categorii sociale privilegiate, pe de altă parte, aceste capricii devin „vorbe de clacă”, se demonetizează, se perimează prin repetare și comentare în medii în care nu se regăsesc. Cât privește „polipul” unchiului, și această îmbinare de termeni într-un titlu este pe cât de neobișnuită, pe atât de sugestivă: denumirea bolii asociată cu gradul de rudenie ar putea sugera o tragedie, dacă boala nu ar fi una neletală, chiar dovedindu-se închipuită, iar unchiul nu și-ar dori o altfel de legătură cu nepoata pe care o are în grijă.

O altă didascalie care marchează o etapă distinctă în dramaturgia românească este și lista personajelor care, în opera lui Ioan Slavici, poartă în continuare, ca în epoca precedentă, denumirea de „persoane”¹¹. Acestea sunt mai puține și mai sumar prezentate în cele trei comedii, însă mai numeroase și ceva mai individualizate în tragedie și în dramă. Comparativ cu textele dramatice ale lui Alecsandri, publicate anterior sau în aceeași perioadă, diferența numerică este notabilă, poate și pentru faptul că Ioan Slavici scrie o comedie de influență realistă, urmărind creionarea unor individualități puține și familiare, definite mai mult prin statutul lor social și printr-o singură trăsătură definitorie. Astfel, în *Fata de birău*,

⁹ Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Volumul I (*De la obârșie până la 1860*), București, Editura pentru Literatură, 1961, p. 129.

¹⁰ I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XLII.

¹¹ Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. 3

„Badea Hârlea, birău din Ciohotești, e tipul omului morocănos, credul, cu foarte greoaie mobilitate a spiritului. Nevasta lui, naica Floarea, e femeia isteată, șireată, cu o mare agerime a minții, iar fiica lor, Anița, ajunsă la vremea măritişului, întruchipează naivitatea fetei îndrăgostite, condiția ei de «marfă»”¹².

„Tănase-a-Popii, care-l precede cu câțiva ani și pe Rică Venturiano al lui Caragiale, e tipul intelectualului demagog”¹³. De altfel, acestei comedii de debut, înșuși Mihai Eminescu – la îndemnul căruia o publică – îi va recunoaște „capacitatea ei de a reda chipuri și psihologii autentice”¹⁴.

Lista „persoanelor” nu va fi foarte amplă nici în *Toane sau vorba de clacă*, însă piesa aceasta, fiind în trei acte – mai mult cu unul decât precedentă –, oferă spațiul temporal suficient evoluției și individualizării mai multor protagoniști: „Luncan; Maria, soția lui; Doamna Plutescu; Sitală; Frecățel, servitor la Luncan; Maranda, fată în casă la Luncan; Mârzac, portar; Casandra, soția lui Mârzac [...]”¹⁵ Se observă acum, după patru ani, o preocupare deosebită în găsirea unor nume simbolice, care să caracterizeze și astfel personajele creionate. Asupra acestui aspect se va opri și I. D. Bălan în studiul său introductiv la ediția de *Teatru* îngrijită, dar și G. Călinescu în *Istoria literaturii române...* unde, deși nu îi recunoaște piesei vreun merit, amintește de „un proiect”¹⁶ a lui Ioan Slavici de a căuta nume proprii potrivite și de a i le împărtăși lui Mihai Eminescu.

Apărute în același an, „scenele comice” reunite sub titlu *Polipul unchiului* enumeră în didascaliala de la început un număr de patru „persoane”: „Vespianu, un bătrân pensionar; Iulian, nepotul lui; Ciocănel, avocat, amicul lui Iulian; Verigă, servitor al lui Vespianu.”¹⁷ Protagonistii sunt caracterizați de la început atât prin numele special căutate, cât și prin statutul lor social precizat deopotrivă aici.

Această preocupare de creionare a personajelor prin nume sugestive, dar și prin statut a existat și până la Ioan Slavici, însă influențele realismului fac ca la acest autor protagoniștii să se dorească a fi oameni simpli, de cele mai multe ori din mediul rural, cu deprinderi și îndeletniciri obișnuite, modeste, iar numele să fie inspirate din mediul casnic, din realitatea imediată.

Odată cu tragedia în cinci acte *Gaspar Grațiani, Domnul Moldovei* sau cu drama *Bogdan-Vodă*, registrul din care își va alege protagoniștii va fi complet modificat, conform evenimentelor și epocilor evocate. De altfel, fiind de inspirație istorică, dorind să individualizeze personalități emblematice ale trecutului poporului, piesele de acum se vor dovedi a fi sub influența romantismului, însă, prin „felul în care sunt conduse personajele”¹⁸ în rezolvarea conflictului, se va reliefa cu prisosință orientarea realistă. Apare în acest fel un alt element specific operei dramatice slaviciene, element însușit și destăinuit de scriitorul însuși, și anume abordarea unor teme istorice dintr-un alt veac în care evoluează personaje emblematice, dar care au în vedere soluționarea unor probleme sociale actuale, contemporane scriitorului:

¹² I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XI.

¹³ *Ibidem*, p. XII.

¹⁴ Mihai Eminescu, *apud* I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XI.

¹⁵ Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. 109.

¹⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și Prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982, p. 514.

¹⁷ Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. 187.

¹⁸ I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, p. XXXIII.

„Sujetul dramei e istoric. Bogdan-vodă, tatăl lui Ștefan cel Mare. Am ales această epocă fiind cea mai asemenea cu a noastră.”¹⁹

Atât în tragedie, cât și în dramă, lista destul de lungă a „persoanelor” – de această dată – înregistrează atât personaje reale – Gaspar Grațiani (1619–1620); Nino, om de credință al lui Grațiani (de fapt Almaro Nani Boilo); vornicul Bucioc; hatmanul Șeptilici; postelnicul Goia; vistiernicul Vasile Lupu; ori Bogdan, hatman și-n urmă domn al Moldovei; Alexandru, domn al Moldovei; Hulpe, mare logofăt ș.a. –, cât și altele neatestatate istoric, dar „vii”, sub raport artistic, și bine conturate²⁰ – Sara, evreica favorită a sultanei Mapeiker; Baruch, unchiul Sarei și altele.

Înceind analiza didascaliei obligatorii, se identifică în continuare la acest nivel, ca și în epoca anterioară, relativ scurte indicații ce asigură demarcarea scenelor sau care delimitează actele, însă mult mai numeroase decât în operele dramatice preslaviciene. Prin urmare, în piesa de debut, în cele două acte a câte șaptisprezece, respectiv douăsprezece scene, există aproape câte o astfel de indicație la începutul fiecăreia dintre aceste subdiviziuni teatrale: „Anița, mai târziu Cimbru” (Actul I, Scena I); „Mitru-Florii Cucului vine din dreapta c-un topor de-a umăr; singur; observă pușca” (Actul I, Scena II); „Popic; cei de mai sus (Popic pune vinarsul pe masă)” (Actul I, Scena VII); „Naica Floarea; cei de mai sus (Naica Floarea intră repede)” (Actul I, Scena IX); „Cei de mai înainte, Anița (Anița stă rușinată în mijlocul odăii și se joacă cu legătura catrinței.) (Cimbru stă și privește lung la ea)”²¹ (Actul II, Scena X).

Explicația este pe cât de simplă, pe atât de importantă: dramaturgul nu lasă la voia întâmplării gesturi și mișcări în scenă, intenționând o redare fidelă și firească a unor acțiuni cotidiene care, prin insignifianța lor, ar putea trece neobservate și ar știrbi astfel credibilitatea și impresia de real a acțiunii. Mai mult decât atât, unele dintre aceste notații surprind gesturi mărunte, dar menite să trădeze stări sufletești profunde care contribuie la conturarea personajului revitalizându-l. Această uzanță este evidentă și în cele trei acte cu mai multe scene ale piesei *Toane sau vorba de clacă*: „Maranda și Frecățel (Maranda vine grabnic din stânga, apoi să oprește în fața lui Frecățel)” (Actul I, Scena VI) sau „Frecățel și cei de mai sus (Frecățel apare în ușă)” (Actul II, Scena V) ori „Maranda și Frecățel (Maranda intră cu sfială, stă la ușă și-și mușcă unghiile. Frecățel își face de lucru, se oprește și iarăși lucrează.)”²² (Actul III, Scena V).

Textul din *Polipul unchiului*, fiind reunit doar sub forma a cinci „scene comice”, nu conține astfel de didascalii de act sau de scenă relevante, însă în teatrul de inspirație istorică acestea vor reveni aproape la fel de numeroase, susținând aceeași explicație a dorinței de surprindere a oricărui gest relevant pentru crearea impresiei de real, de viu, de autentic: „Drăgan, Șeptilici, Goia și cei de sus (Drăgan, Șeptilici și Goia intră din fund, se opresc și stau oarecum surprinși.) (Van Olen se întoarce, apoi înaintează spre boieri.)” (Actul I, Scena II); „Grațiani și Baruch (Baruch se apropie umilit în fața lui Grațiani)”²³ (Actul II, Scena V) sau în *Bogdan-Vodă*: „Cei de mai

¹⁹ Ioan Slavici, „Scrisoare către Iacob Negruzzi”, în *Studii și documente literare*, Vol. II, București, 1932, p. 292.

²⁰ I. D. Bălan, „Prefață” la Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. XXIV.

²¹ Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., pp. 5–97.

²² *Ibidem*, pp. 122–175.

²³ *Ibidem*, pp. 232–262.

sus și Bogdan, însoțit de Andronic (Bogdan intră de la stânga și stă mai în fund de vorbă mai cu unul, mai cu altul.)” (Actul Întâi, Scena III); „Cei de mai sus și Andronic (Afară zgomot de voci.)”²⁴ (Actul al treilea, Scena IV).

Analiza a avut în vedere până în acest punct didascaliile numite „demarcative”, ce se plasează în mod obișnuit „înainte de unitatea pe care ne ajută să o izolăm”²⁵. În rândurile ce urmează se vor urmări, pentru fiecare piesă în parte, pe cât posibil într-o abordare și cronologică, didascaliile opționale, printre care se numără: subtilul (în raport cu titlul); lista personajelor în raport cu totalitatea „prefixelor dialogice”²⁶; indicațiile de loc și timp, în raport cu lista personajelor; indicațiile care se referă la comportamentul nonverbal al personajului vorbitor, al destinatarului sau al martorului, în raport cu didascaliile care numesc personajul vorbitor. Întrucât piesele lui Ioan Slavici nu au beneficiat de subtitluri, iar lista personajelor a fost abordată în strânsă legătură cu denumirile textelor dramatice, ne vom opri asupra decorurilor ca indicații de loc și timp, precum și asupra didascaliilor de replică ce surprind, începând cu textul slavician față de operele anterioare, mai mult trăirile personajelor și mai puțin indicațiile privind gesturile și deplasarea acestora.

Decorul ca didascalie opțională a cunoscut de-a lungul timpului transformări nu doar legate de aspectul practic pe care îl presupune punerea în scenă, ci și schimbări ce țin de rolul lui stilistic, de element ce începe să conteze în individualizarea și caracterizarea personajelor. În perioada de început a teatrului, decorul presupunea un spațiu larg, deschis, în care și personajele se estompa; odată cu influențele literaturii clasice, acesta își restrânge aria și își modifică și rolul.

În textele dramatice ale lui Ioan Slavici, această indicație scenică începe să urmărească – ca și celelalte elemente ale operei – să creeze impresia de real, de veridic, să definească personajele și prin mediul lor de viață. Predomină astfel în materie de decor spațiile închise: „odaie la birău”²⁷ în prima piesă; „salon mobilat cu eleganță, la domnul Luncan”, „în «Otel Burlac»” sau „salon la Luncani, moșia lui Luncan”²⁸ în *Toane sau vorba de clacă* sau „Odaie. Mai multe scaune împregiurul unei mese”²⁹ în *Polipul unchiului*.

În interior se va desfășura și aproape întreaga acțiune din textele dramatice slaviciene de inspirație istorică, deși subiectele presupun și confruntări armate, și intrigi, și uneltiri la curte, însă decorul preponderent restrâns oferă posibilitatea urmării conflictului din perspectiva subiectivă a protagonistului caracterizat și prin mediu de viață simplu – spre acesta îndreptându-se toată atenția cititorului/spectatorului nedistras de ambient –, astfel încât confruntarea se vede dinspre sine, dinspre personaj spre exterior, creându-se o imagine credibilă, realistă, de tip „pâlnie”: „Constantinopol. Casa dragomanului Borisi. Trei intrări” (Actul I); „Constantinopol. Conacul domnesc. Mese, scaune. La dreapta, fereastră. Afară se aud urări și strigăte. Muzica cântă un marș” (Actul II); „Doi ani în urmă. Sală în curtea domnească din Iași.

²⁴ *Ibidem*, pp. 336–378.

²⁵ Sanda Golopenția, *Perspective noi în studiul teatrului*, București, Spandugino, 2019, p. 196.

²⁶ *Ibidem*, p. 195.

²⁷ Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., p. 51.

²⁸ *Ibidem*, pp. 111–167.

²⁹ *Ibidem*, p. 191.

Trei intrări” (Actul III) sau „Constantinopol. Antecameră în serai”³⁰ (Actul IV, din *Gaspar Grațiani, Domnul Moldovei*).

În drama *Bogdan-Vodă* spațiul redat prin decor este relativ mai amplu, însă nu amintește de cel din epoca precedentă, fiind tot unul închis, de interior. Uneori, pentru a restrânge spațiul, dramaturgul apelează fie la estomparea luminilor, fie la încăperi ce trec din una în alta creionând senzația de îngustime a ambientului și de direcționare a privirii: „Sala de tron din curtea domnească de la Suceava.” (Actul întâi); „Sală în curtea domnească. Lumină puțină.” (Actul al treilea) sau „Sală, iar în fund altă sală, în care oșteni și boieri tineri stau la masă și petrec voioși. Muzica cântă încet”³¹ (Actul al cincilea).

Chiar și atunci când decorul surprinde spații deschise, acestea sunt peisaje obișnuite, familiare, un mediu cunoscut, nu locuri sălbatice, necunoscute personajelor: „Peisagiu. O fântână în dreapta și în stânga, pomi” în *Fata de birău*; „Tabără în pădure” sau „Luminiș într-o pădure. Trec țărani cu saci plini în spinare” în drama *Bogdan-Vodă*.

Cât privește didascaliile de replică, acestea sunt mult mai numeroase în operele dramatice ale lui Ioan Slavici decât în piesele predecesorilor săi, iar elementul esențial este că acestea sunt centrate pe surprinderea trăirilor protagoniștilor și mai puțin pe mișcarea lor în scenă. Iar atunci când notează doar gesturi și mișcări, dramaturgul le are în vedere tot pe acelea care trădează evidente stări sufletești, nu direcția de deplasare în scenă.

Este aproape surprinzătoare multitudinea acestor indicații încă de la prima pagină a *Fetei de birău*, unde întâia replică a Aniței este fragmentată de didascalii aproape după fiecare enunț: „Vezi așa! (Privește-n dreapta.) Nu se vede, nu s-aude. Oare unde să poată fi? (Șede-ndemânatec pe doaga fântânei și începe a cânta, după ce a lăsat olul pe funie-n jos) [...] (Privește-n soare) [...] (Cântă, plecându-se cu funia și privind în dreapta)”³². Se observă că sunt notate amănunțit gesturi mărunte, aparent banale, dar care se vor dovedi foarte importante pentru construcția textului și pentru creionarea impresiei de real, de viață trăită sub ochii cititorului/spectatorului. Surprinderea privirilor repetate ale Aniței spre dreapta, asupra cărora insistă dramaturgul, se va explica mai târziu prin descoperirea faptului că din acea direcție va veni Cimbru, cel atât de mult căutat. Se creează astfel și un univers de așteptare pentru publicul cititor sau pentru cel prezent în sală, o ușoară tensiune care îl determină să ia cu adevărat parte la cele ce se desfășoară sub ochii lui.

Aceste indicații își vor păstra fecvența pe tot parcursul piesei notând nu numai gesturi mărunte ce trădează trăiri intense, ci și stări sufletești decodate de public din toate reacțiile personajului, transformându-l astfel în unul viu, veridic: „Anița (tulburată) [...]”; „Anița (încurcată) Iaca! (Se face că varsă mai nainte jos și după aceea îi dă olul.)”; „Cimbru (tandru)”; „Cimbru (vesel) [...] (Lasă creanga și privește-n fund, ca și când ar căuta ceva.)”³³. Pentru a înțelege preocuparea lui Ioan Slavici pentru didascaliile de replică se poate constata că doar la cele patruzeci și opt de dialoguri din prima scenă a actului întâi există treizeci și trei de astfel de indicații.

³⁰ *Ibidem*, pp. 231–295.

³¹ Ioan Slavici, *Teatru, ed. cit.*, pp. 329–409.

³² *Ibidem*, p. 5.

³³ *Ibidem*, pp. 6–8.

Această practică cu privire la tehnica didascaliiilor o va păstra dramaturgul și în piesele ce-i vor urma celei de debut. În *Toane și vorba de clacă*, spre exemplu, există o sută patruzeci de replici doar în cele paisprezece scene ale actului I, iar acestora le revin nu mai puțin de cincizeci și opt de astfel de indicații de replică. Surprinzător este faptul că în această piesă cele mai multe sunt aparteuiri, la fel ca în *Chirițele* lui Vasile Alecsandri. În actul al II-lea, cele două sute cincizeci de replici sunt însoțite de nouăzeci și șapte de astfel de didascalii opționale scurte, cu același rol de individualizare și de redare – pe cât posibil – fidelă a trăirilor personajelor, vitalizându-le. Aceleași observații se pot face și în legătură cu ultimul act al aceleiași piese: „Frecățel (intră frecându-se cu mâna stângă la palma dreaptă) Mă mănâncă palma. (O mușcă cu dinții.)” sau „Luncan (aparte) Îmi pierd mintea! (Merge la Maria și-i sărută mâna, apoi o duce în fața scenei. Stau în tăcere.)” ori „Maria (plânge) Costică! (Își ascunde fața la pieptul lui Luncan.) (Luncan o îmbrățișează.)”³⁴

Poate și mai dese sunt didascaliiile de replică în *Polipul unchiului*, scenele comice presupunând prezența mai multor indicații precise, aici în special cu funcția de a realiza comicul de situație: „Verigă: Nu. (Arătând spre frunte.) Aici pare-mi-se că i-a crăpat vreo doagă” sau „Ciocănel și Vespianu (Vespiani intră spărios și se închină mereu. E în halat și cu fes pe cap.)” ori „Ciocănel (ii pipăie stomacul și pieptul, apoi începe să-l ghiontească giur împregiur)” sau „Ciocănel (se suflecă, își potrivește ochelarii, pune un jeț în mijlocul scenei, apoi îl ia pe Vespianu și-l așează în jeț)”³⁵.

La fel de numeroase se vor dovedi didascaliiile de scenă și în tragedie și dramă, însă acestea nu mai notează în principal stări sufletești și trăiri ale personajelor, ci mai degrabă mișcarea lor în scenă. Explicația este cât se poate de firească: epocile surprinse fiind îndepărtate în timp față de perioada contemporană a receptorilor pieselor (1620, respectiv 1455), personajele pot și trebuie să fie estompate de patina timpului, nu se mai poate crea iluzia de personaj viu, real.

Sintetizând, funcția didascaliiilor în textele dramatice ale lui Ioan Slavici este aceea de a încerca o proiectare a unei atmosfere și, mai ales, a unor personaje autentice, credibile, aproape de realitate, în contextul unei reprezentări scenice. Ele vor marca o treaptă distinctă în transformarea acestor indicații în timp prin conținutul ușor modificat față de textele dramatice precedente, în ideea deplasării privirii cu precădere spre interior, dar și prin numărul crescut al acestor indicații ce vizează individualizarea prin gesturi și stări emoționale ale protagoniștilor, prin prezența aparteurilor deopotrivă cu a monologului aproape inexistent până acum, toate aceste elemente dovedind astfel că textele lui Ioan Slavici – deși puțin cunoscute – se încadrează în perioada de formare a dramaturgiei române moderne.

BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și Prefață de Al. Piru, București, Minerva, 1982
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române: dramaturgia*, Ediția a II-a, București, Tracus Arte, 2008
- Golopenția, Sanda, *Perspective noi în studiul teatrului*, București, Spandugino, 2019
- Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române contemporane*, I, București, Minerva, 1986

³⁴ *Ibidem*, pp. 167–185.

³⁵ Ioan Slavici, *Teatru*, ed. cit., pp. 195–212.

- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2008
- Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Volumul I (*De la obârșie până la 1860*), București, Editura pentru Literatură, 1961
- Slavici, Ioan, *Teatru*, ediție și prefață de I. D. Bălan, București, Editura pentru Literatură, 1963
- ***, *Începuturile teatrului românesc*, Antologie, prefață și note de Tiberiu Avramescu, București, Editura Tineretului, 1963

Miscellanea

FAȚA COVORULUI

The Face of the Woven Carpet

The fourth, revised edition of Nicolae Manolescu's most recent anthume book, *Teme* (*Themes*), allows us to observe, starting from the essays contained within it, the way in which the "symbol from the woven carpet" of the destiny that the most important critic and literary historian of the post-war period forged for himself took shape. Re-reading these "themes" allows us to sketch a profession of faith of the great literary critic, as well as the data of a spiritual autobiography, because the essays in the book also carry a confessional memorialistic note. His existence did not unfold by the mere virtue of some random and insignificant causalities, because Nicolae Manolescu had the strength to transform his life into destiny.

Key-words: *literary criticism, "the symbol from the woven carpet", interpretation, reading, system*

Ediția a patra, revăzută, a ultimei cărți antume a lui Nicolae Manolescu, *Teme*, ne permite să observăm, plecând de la eseurile aflate în cuprinsul ei, cum s-a conturat „desenul din covor” al destinului pe care și l-a făurit cel mai important critic și istoric literar român din perioada postbelică. Re-lectura *temelor* ne îngăduie să schițăm o profesiune de credință a marelui literat, precum și datele unei autobiografii spirituale, deoarece eseurile din carte comportă și o confesivă notă memorialistică. Existența nu i s-a desfășurat eseistului în virtutea unor cauzalități cu totul întâmplătoare și ne semnificative, pentru că Nicolae Manolescu a avut forța să-și transforme viața în destin.

Este oarecum surprinzător să aflăm, dintr-un pasaj al cărții, de la un critic atât de experimentat și de sigur în acordarea verdictelor axiologice, că autoritatea critică nu se poate dobândi dacă nu se simte în scrisul cuiva cum roade un vierme al îndoielii:

„Recunosc că nu se poate crea din îndoieli, că ezitarea transformă critica în nisip. Iată, îmi pun pe obraz masca pe care o port totdeauna când tai și spânzur. Cât de bine îmi ascunde ea, masca mea impasibilă, care nu mă trădează, teama, ezitățile, scrupulele! Pot s-o și scot când nu mă vede nimeni, ca să-mi dezmoțesc puțin spiritul. Dar pe cealaltă, haina înveninată a îndoielii pe care o port mereu pe dedesubt, blestemat să ard de viu în ea, pe aceea când o voi lepăda, când o voi lepăda?”²

Ar exista un secret pentru a fi și un mare poet, în ciuda faptului că un anumit cod literar nu este o creație individuală a unui poet, ci ține de o condiționare istorică și estetică:

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Nicolae Manolescu, *Despre îndoială*, în *Teme*, București, Cartea Românească, ediția a patra, revăzută, 2024, p. 42.

„Pe scurt, poezii nu ascund cu adevărat mesajul (mă refer la poezia enigmatică, de asociere aparent arbitrară), ci doar se prefac a-l ascunde, ca oamenii de la țară care pun cheia casei într-un loc anumit. N-o ascund de hoți (căci e un secret al lui Polichinelle): ascunderea aceasta seamănă cu un ritual. Emoția în poezia enigmatică provine din căutarea mesajului când cunoaștem codul, nicidecum din căutarea codului însuși. Din când în când, se naște un poet care[,] în loc să pună cheia în cui, deasupra porții, ca toată lumea, o pune sub o piatră, alături: acesta e avangardistul, «revoluționarul» artistic. El e, de obicei, un ferment, nu un mare creator. Marele creator ascunde cheia doar *de ochii lumii* (s.a.), în ambele sensuri ale expresiei: ca să n-o vadă de îndată ochii lumii (facilitatea ucide emoția) și fără să ia în serios ascunderea (și dificultatea poate ucide emoția).”³

Orice fel de interpretare presupune un dialog cu opera și nu se poate dispensa de rigoarea unei metode, de un cod interpretativ, de o suită de reguli critice fixe. Este motivul pentru care Nicolae Manolescu nu agreea caracterul ilustrativ al structuralismului, în aplicațiile căruia textele particulare deveneau variații ale Textului unic. Aceasta nu înseamnă că autorul *Lecturilor infidele* respingea achizițiile structuralismului ori ale semioticii literare – sub rezerva că nu emiteau judecăți de valoare sau că nu se adresau cititorului de literatură, ci analistului –, dar el nu se putea lipsi de lectura axată pe simțul pentru frumos și emoție, în numele complicatelor descifrări avansate de astfel de specialiști. Prin asemenea metode se concretiza o grilă interpretativă, funcționa doar un principiu teoretic, textul fiind considerat mai important decât opera, genul decât individul, mecanismul decât sensul. Ceea ce îl deranja pe Nicolae Manolescu la structuraliști era faptul că ei nu se limitau la a înregistra regulile de organizare a discursului narativ (ceea ce ar fi fost acceptabil), ci că erau convinși că s-ar putea fundamenta fără rest o știință precum Naratologia. Or, ridicarea la rang de lege teoretică a unui procedeu practic implică riscul de a crede că ordonarea unei simple materii poate ține loc de interpretare, chiar și în absența unui sens.

Autorul eseurilor se simțea atras de textele care exprimau întotdeauna ceva aflat dincolo de mecanismul de funcționare pe care îl ghicea în ele și prefera metoda hermeneutică, întrucât ea îl ajuta la descifrarea sensurilor:

„La un capăt, critica-știință constată un obiect care există, pur și simplu, în afara conștiinței; la altul, vechiul impresionism vrea să încarneze un subiect care nu există decât în conștiința criticului; hermeneutica se situează între ele, căci pentru ea opera *există* întrucât *apare*, și *apare* întrucât *există* (s.a.): e un real subiectivizat și o subiectivitate realizată. Cercul acesta leagă o teorie de o ființă concretă, permite unei opere să se constituie în limbajul critic. Când am scris eseul despre Odobescu, am cochetat cu o tehnică structuralistă: pe care însă nu numai că am inventat-o *ad-hoc*, dar am și subminat-o dinăuntru printr-o viziune hermeneutică. Am încercat, cu alte cuvinte, să obțin suprapunerea tezei critice peste operă sau (căci cercul e vicios) să obțin suprapunerea operei peste teza critică. Critica nu e niciun geam transparent prin care vedem un peisaj, nici unul opac pe care imaginăm unul, ca reflex al propriului nostru chip de a privi: este limita dintre Eu și Altul, podul de pe Elba, unde își dau întâlnire două lumi.”⁴

³ *Paradoxuri aparente, Ibidem*, p. 191.

⁴ *Tăietorul de lemne, Ibidem*, p. 177.

Eseistul nu era refractar la principiile noii critici, de exemplu, dar manifesta interes pentru soarta unei specii care, bucurându-se de continue schimbări, rămâne inevitabil mult mai legată de forma ei tradițională decât alte specii ale literaturii.

Pentru ca un lucru să-l fi atras pe Nicolae Manolescu, trebuia să-i fi găsit o asemănare cu un altul, ca să poată apoi specula asupra relației dintre ele. Iar aceasta, deoarece pe autorul eseului *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* îl fascinau analogiile, raporturile, categoriile, tipurile și schemele. La asemenea relaționări și cauzalități trimite și cunoscuta metaforă a desenului din covor:

„Am fost de când mă știu obsedat de posibilitatea ca între lucrurile care mi se întâmplă zilnic și cărora eu nu le acord (pe bună dreptate) nici cea mai mică atenție să se strecoare și unul sau două al căror rol să se dovedească mai târziu hotărâtor. De fiecare dată când a survenit un accident teribil (de exemplu, cutremurul din 1977 sau moartea cuiva apropiat), am fost ispitit (și oare numai eu?) să încerc a citi de-a-ndoaselea evenimentele, ca și cum accidentul ar fi fost însuși scopul, necunoscut, al derulării lor: am aflat, în aceste ocazii, cât de numeroase erau semnele care jalonaseră acest parcurs și ce ușor ar fi fost să le fi văzut înainte. Ca și cum am fi loviți de o cecitate dictată de rațiuni supraomenești, noi nu vedem însă niciodată aceste semne, atât de superficiale, totuși, atât de la suprafață, vreau să spun, încât ar fi destul să întindem mâna și să le culegem. Ce ne împiedică de fiecare dată (*absolut* de fiecare dată!) s-o facem? De ce, oricât ne-am strădui, nu ne putem concentra îndeajuns atenția ca să le discernem necesitatea din mulțimea lucrurilor fortuite?”⁵

Este posibil ca obsesia acestei metafore a desenului din covor să-și fi făcut prezența odată cu descoperirea tabelului lui Mendeleev, pe când copilul Nicolae învăța la chimie lecția respectivă. Înțelegerea canonicului tabel i-a produs elevului o revelație, în sensul în care el și-a dat seama că omul poate ști proprietățile tuturor elementelor, chiar și pe ale celor nedescoperite încă, potrivit locului pe care îl ocupă deja în tabel („E ca și cum ar fi în posesia principiului creației, a proiectului demiurgic, a modelului secret al lumii”⁶). De atunci, limbajele logice, semiotica și tot ce presupune sistemul abstract al științelor a constituit un punct de atracție inexplicabil pentru cititorul de literatură și viitorul critic din el. O însușire caracteristică felului său de a învăța era încercarea de a descoperi unele relații sau legi generale în dauna particularului. Îi venea mai la îndemână să observe și să memoreze relațiile, legăturile, raporturile dintre două lucruri decât lucrurile înseși (care nu-i spuneau nimic înainte de a reuși să le fi inclus într-o clasă generală, într-un sistem).

În fond, critica este o știință a relației: pentru a vedea copacii reali, un critic trebuie să-și poată închipui mai întâi pădurea, chiar dacă trebuie să fie atent la amănunte:

„Critica e ca o plimbare nesilită prin pădure, pe poteci bătute de mii de ori, cu condiția să privești în jur și să îndrăznești să spui ce ai văzut. Cercetătorul prea serios este intimidat uneori de mulțimea atlaselor botanice și se teme că n-ar putea descoperi el ceea ce generații de botaniști au ignorat. Și totuși! Forma petalelor sau mireasma unei flori constituie un limbaj veșnic nou și reformulabil.”⁷

⁵ *Desenul din covor, Ibidem*, p. 533.

⁶ *Copacii și pădurea, Ibidem*, p. 201.

⁷ *Eseul ca provocare, Ibidem*, pp. 348-349.

Ficțiunea rămâne mereu „serioasă” și neliniștitoare, în lipsa ei spiritul simțindu-se mai liber și mai ușor.

Din aceste motive s-a ivit pentru Nicolae Manolescu și miracolul celei de a doua lecturi a unui roman (sau a oricărei alte specii), care permite accesul la un univers cu legi speciale, unde se poate ști dinainte ce se va întâmpla cu personajele. La recitirea unui roman, emoția estetică încercată își schimbă complet natura, suspensul cedând locul unei ciudate satisfacții a recunoașterii sau a confirmării unor intuiții de lectură. Știind ce va urma, criticul aștepta altcumva acțiunea, grație unei ordini în care timpul era reversibil și viitorul devenea previzibil. Relectura îi îngăduia un nou decupaj al romanului, reconstruit mental sub forma unui model, în funcție de o idee critică. Sigur că noul model nu se îndepărta de acela inițial, dar era structurat pe alt plan și de aici începea în fond plănuirea actului critic.

Nicolae Manolescu a fost toată viața bolnav de dorința de a învăța și a citit cât a putut de mult nu din teama că ar fi fost descoperit că este neștiutor în legătură cu un anumit subiect, ci că s-ar fi putut întâmpla ca tocmai acel subiect care i-a scăpat să fi fost foarte interesant pentru satisfacerea nesățioasei curiozități. Cât a iubit el cărțile, putem afla din pasajul următor:

„Iubesc cărțile citite, de mine sau de alții, pe filele cărora s-a așternut[,] odată cu praful și cu umezeala din aer, care le îngălbenește, o inefabilă prezență umană. [...] O carte imaculată e la fel de tristă ca un colț din natură pe care ochiul omului nu l-a privit. O carte, ca și un om, e vie, dacă anii, suferința, stângăcia cititorilor au lăsat urme pe obrazul ei. Ridurile unei cărți sunt expresia sufletului ei imaterial. Ce uimitoare și impresionante sunt paginile roase, cărțile cu hârtia uzată! Nu e vorba numai de o proastă conservare, ci și de o formă nobilă de consum. Cât de fără suflet mi se par cărțile virgine! Revelarea sufletului unei cărți este totdeauna o pângărire.”⁸

Cel care va scrie *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* ar fi vrut să știe totul și era conștient la 45 de ani (aproximativ *nel mezzo del cammin di nostra vita*) că puterile intelectuale îi erau mai scăzute decât în adolescență și de aceea suferea foarte mult. Totuși este surprinzător că la acea vârstă se considera destul de bătrân, deoarece știm că el brava, într-un fel al său (dând pe mama sa exemplu de longevitate), spunând că va ajunge să fie centenar:

„Dacă s-ar putea, aș vrea să fiu ca doctorul care mă consultă și-mi pune un diagnostic sau ca muzicianul care, dintr-o privire, citește o partitură la care eu mă uit ca mâța în calendar. Îmi dau seama că e prea târziu să recuperez. Pe de altă parte, sunt destul de bătrân [!] ca să mă mai îmbăt cu iluzia că voi reuși să pătrund complet sensul fie și numai al unuia singur dintre aceste lucruri la care râvnesc.”⁹

Este adevărat ce spune Nicolae Manolescu că, odată culese în volume, cronicile literare foarte reușite au mai puțin succes decât au avut la momentul apariției în paginile publicațiilor. Iar aceasta nu pentru că ele ar fi tot mai datate de la un an la altul, ci fiindcă același cititor care cumpără săptămânal sau lunar revista pentru cronicile din ea ocolește cartea de cronici din librărie, ca și cum numele autorului nu i-ar mai spune, în cel din urmă caz, nimic. Extinzând această reflecție și asupra

⁸ *Cărțile au suflet, Ibidem*, p. 335.

⁹ *Ibidem*.

temelor, pot spune că ele nu au căpătat patina timpului și că îl exprimă pe autor mult mai mult decât s-ar crede. Specia eseului a fost înțeleasă ca o piedică pusă în calea rutinei, iar constanța scrierii *temelor* se constituia într-o provocare adresată, în primul rând, celui care era preocupat de ele:

„De rutina mea mi-e frică, de pagina bătrânicioasă și ternă care-mi poate ieși de sub condei, de extenuarea materiei mele cenușii. Mai ales că știu că plăcerea (nu doar a lecturii) nu e eternă și că, la capătul ei, mă așteaptă, *dacă voi trăi destul* (s.a.), lunga iarnă a răspunsurilor la întrebări pe care nu voi mai fi în stare să mi le pun.”¹⁰

În prezenta ediție, este adăugată următoarea notă de subsol: „După aproape 39 de ani, nu mi se pare că *am trăit destul* (s.a.)”¹¹

Eseistul a tot scris *teme* timp de trei decenii și nu a trăit atât cât și-ar fi dorit pentru a găsi răspunsuri la întrebările pe care nu a fost în stare să și le pună toată viața. Ultima *temă* cuprinsă în această a patra ediție datează din 1999 și dovedește faptul că autorul cărții s-a tot gândit la felurite *teme* în ultimul sfert de secol, deoarece a lucrat la o ediție revăzută. Este și ultima carte antumă dintre numeroasele pe care le-a publicat Nicolae Manolescu în impresionanta lui carieră de critic, istoric literar, eseist și profesor care a scris *teme* nu numai pentru acasă, ci toată viața. Atâta vreme cât a trăit, viața i s-a asemănat cu rețeaua de noduri dispusă pe spatele covorului și nu doar moartea, care i-a transformat viața într-un destin de excepție în literatura română, ne-a scos în evidență nouă, contemporanilor lui, desenul de pe fața covorului. Firele și nodurile covorului s-au văzut pe față într-un desen coerent de foarte mult timp, încă din urmă cu șase decenii, din anii debutului. Viața nu i s-a desfășurat în virtutea unor cauzalități întâmplătoare și ne semnificative, pentru că Nicolae Manolescu, chiar dacă a lucrat de zor în spatele covorului, s-a mai uitat din când în când și la fața lui, ca să vadă dacă iese, în încă nedesăvârșirea ei, eboșa de destin potrivit desenului pe care îl avea în minte, potrivit tabelului lui Mendeleev. Iar desenul i-a ieșit.

BIBLIOGRAFIE

Manolescu, Nicolae, *Teme*, ediția a patra, revăzută, București, Cartea Românească, 2024

¹⁰ *Eseul ca provocare, Ibidem*, p. 349.

¹¹ *Ibidem*.

Recenzi

Mihail Constantineanu, *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări*, București, Oscar Print, 2021, 196 p.

Mihail Constantineanu (1927–2017) a fost un cunoscut cardiolog român, apreciat pentru ilustrarea unor portrete literare inedite, având o pasiune deosebită pentru literatură și artă. Pe lângă cariera sa medicală, a fost recunoscut pentru implicarea sa în activități culturale și artistice, publicând cea mai mare parte a scrierilor sale în revista *România literară*.

Volumul său *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări*¹, lansat pentru prima dată în anul 2000, la Editura Anastasia, reprezintă lucrarea semnificativă a doctorului Mihail Constantineanu, oferind cititorilor o imagine asupra relațiilor sale cu personalitățile culturale pe care le-a îngrijit. După cum spunea bunul său prieten, scriitorul și criticul Alexandru Paleologu, în *Prefața* primei ediții, cartea *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări* reprezintă nu doar o operă sau o simplă culegere de texte, ci ilustrează „o operă unitară (și, cum sper că se va vedea în continuare, o operă ciclică), de o compoziție remarcabil de inspirată și ingenios alcătuită”².

În anul 2021, fiul autorului, Mihai Constantineanu, scrie *Prefața* la a doua ediție a cărții³, motivația acestui demers fiind aceea de a nu lăsa uitării o lucrare în care sunt înfățișate, din perspectiva medicului, portretele unor mari personalități ale culturii noastre. Noua ediție este urmarea succesului primei ediții a lucrării, dovedit de numărul mare de aprecieri, fapt ce a dus la epuizarea rapidă a tirajului. Considerat un proiect personal, fiul autorului decide să reediteze, foarte puțin revizuită în privința conținutului și într-o nouă concepție grafică, cartea *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări*, adăugând, totodată, corecturile realizate de către tatăl său la prima ediție a operei”⁴.

În lucrarea sa, autorul nu insistă asupra ilustrării relației dintre medic și pacient, ci dezvăluie povești fascinante și momente inedite din viața unor figuri importante din cultura noastră. În *Notă la ediția a doua*, fiul autorului clarifică confuziile apărute în jurul titlului lucrării despre care s-a crezut că reflectă legătura dintre medic și pacientul său, însă o mare parte din portretele extraordinare fie reprezintă oameni pe care i-a admirat toată viața fără să-i cunoască în mod direct, fie figuri culturale care l-au fascinat prin originalitatea sau personalitatea lor⁵.

¹ Mihail Constantineanu, *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări*, ediția întâi, București, Anastasia, 2000.

² *Ibidem*, p. 17.

³ Mihail Constantineanu, *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări*, ediția a II-a, București, Oscar Print, 2021.

⁴ Mihai Constantineanu, „Prefață” la Mihail Constantineanu, *Doctor la oameni de seamă...*, ediția a II-a, *ed. cit.*, p. 6.

⁵ Mihai Constantineanu, „Notă la ediția a doua” la Mihail Constantineanu, *Doctor la oameni de seamă...*, ediția a II-a, *ed. cit.*, p. 7.

La invitația fiului autorului, un discipol al medicului Mihail Constantineanu, prof. univ. dr. Gheorghe Andrei Dan, realizează profilul profesional al acestuia, afirmând, totodată, că opera sa „este o carte despre locuri și vremuri”⁶, în care se regăsesc observațiile atente ale unui profund analist în relație cu oamenii celebri ai epocii. Contribuția sa literară îl situează într-o categorie rară de medici care reușesc să îmbine excelența profesională cu abilitățile de scriitor.

Scopul lucrării este de a oferi cititorilor o nouă viziune asupra figurilor marcante ale literaturii române, iar, prin intermediul unor episoade fascinante, doctorul Mihail Constantineanu reușește să creioneze o dimensiune umană marilor personalități culturale. În esență, cartea evidențiază că, în ciuda talentului scriitoricesc sau a puterii lor, toți oamenii de seamă sunt expuși vulnerabilității în fața bolii și a suferinței. Printre personajele menționate se numără scriitori, artiști, fiecare având propria sa poveste de viață. Autorul folosește un limbaj accesibil, expresiv, iar narațiunea este plină de empatie față de personajele prezentate și de respect pentru activitatea acestora.

În ceea ce privește structura volumului, acesta nu reprezintă doar o simplă culegere de texte, fiind alcătuită din bucăți diferite, publicate între 1994-1999, în revista *România literară*, ci, în viziunea eseistului Alexandru Paleologu, constituie o operă unitară⁷. Astfel, cele două capitole *La Bacic, cu Cella Serghi și „cei șapte Balși”* și *La taclale cu omul neoletic* constituie „cele două elemente de vârf din punct de vedere tematic, în antiteză simetrică, ale compoziției acestei cărți”⁸.

Capitolele memorabile sunt și *Sângele aprins și zâmbetul veciei, Neverosimila vacanță, Fericita fire a lui Nicolae Steinhardt*. În capitolul *Sângele aprins și zâmbetul veciei*, autorul conturează portretul poetului Vasile Voiculescu cu o sensibilitate profundă și o admirație sinceră, evidențiind complexitatea personalității acestuia. V. Voiculescu, recunoscut pentru contribuțiile sale literare și pentru preocupările sale spirituale și filozofice, este prezentat ca o persoană cu o finețe sufletească remarcabilă și o inteligență distinctă. În descrierile sale, Mihail Constantineanu pune accent pe trăsăturile fizice ale poetului, care reflectă esența sa interioară: un chip luminos, o privire pătrunzătoare și senină, precum și o modestie naturală ce transpare din comportamentul și ținuta sa. De asemenea, subliniază atitudinea contemplativă, dar plină de vitalitate a lui Vasile Voiculescu, ilustrând armonia dintre bogata sa viață interioară și modul în care interacționa cu lumea din jur.

Capitolul *Neverosimila vacanță* prezintă întâlnirea dintre doctorul Mihail Constantineanu și scriitorul Mihail Sadoveanu, aceasta reprezentând un moment deosebit, care subliniază legătura dintre un medic ce are un profund respect pentru cultura română și unul dintre cei mai importanți prozatori ai

⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁸ *Ibidem*.

literaturii române. Autorul reușește să surprindă, în descrierea întâlnirii cu Mihail Sadoveanu, personalitatea scriitorului în ultimul an de viață. Prin ochii medicului, marele romancier se prezintă ca o figură impunătoare, calmă și plină de înțelepciune: „Mușenia lui actuală îmi amintea de proverbiala, aproape legendara taciturnitate care îl caracterizase toată viața, de natură să îi nedumerească și intimideze pe interlocutori (...). Mușenia aceasta mai adăuga, de altfel, un element în plus la impresia puternic resimțită de oricine în apropierea lui, căci era, la vârsta de 80 de ani, tot falnic, majestuos, măreț, impunător. Avea în toate un fel de gravitate nobilă, fără să fie posomorât sau ursuz. Dar mai ales îl regăseam cu precădere frumos.”⁹ În viziunea sa, marele prozator nu este doar un pacient, ci se transformă într-o sursă de inspirație revelatorie. Deși este scrisă de un doctor, lucrarea nu insistă pe aspecte medicale, ci pune în prim-plan relevarea unor portrete literare inedite pline de sensibilitate artistică. Autorul reînsuflește figurile celebre pe care le analizează. Dincolo de strălucirea lor ca mari creatori, el scoate în evidență aspecte mai puțin cunoscute: durerile fizice, neliniștile interioare, slăbiciunile și interacțiunile lor cu mediul înconjurător. Această perspectivă face ca personalitățile prezentate să devină mai apropiate de cititor, arătându-le ca indivizi desăvârșiți, atât cu lumini, cât și cu umbre.

Așadar, *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări* de Mihail Constantineanu ne provoacă să medităm asupra condiției umane, fiind recomandată tuturor celor pasionați de povești bine scrise și care doresc să exploreze conexiuni originale între trecut, artă și știință. Mihail Constantineanu își folosește talentul literar pentru a contura portrete vibrante ale unor personalități de marcă din cultura română. Deși este scrisă de un medic, lucrarea nu prezintă simple detalii clinice, ci devine o operă literară unitară plină de sensibilitate artistică.

Bibliografie

Constantineanu, Mihail *Doctor la oameni de seamă. Portrete. Amintiri. Evocări*, ediția întâi, București, Anastasia, 2000

Constantineanu, Mihail, *Doctor la oameni de seamă, Portrete. Amintiri. Evocări*, București, Oscar Print, 2021

Aura Lovin (Comorașu)¹⁰

*

⁹ Mihail Constantineanu, *Doctor la oameni ...*, ed. cit., pp. 53-54.

¹⁰ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Cătălina Băliușteanu-Furdu, *Das problematische weib in Heinrich Manns frühwerk*, Hartung-Gorre Verlag, Konstanz/ Germany, 2021, 220 p.

The book can be regarded a valuable contribution to the surveys focusing on the semiotics of bodies since the author shows the readers how women's bodies 'talk' to men in Heinrich Mann's works and it also employs some animal metaphors to further depict the female characters. The semiotics of bodies is a field which seems to interest Cătălina Băliușteanu-Furdu as she has already published other papers and book chapters dealing with this topic (we mention here "Female Bodies in Interaction: From Figures in Children's Literature to their Animated Representation" at Cambridge Scholars Publishers or "Sprechende Körper – eine Semiotik der Körper" at Hartung-Gorre Verlag) in which the author discusses how the woman's body becomes a potential vehicle for different semiotic signs. Focusing on Sebeok's and Chandler's theories on semiotic signs, Cătălina Băliușteanu-Furdu analyses how the women's body parts develop their own language if or when the female characters are silenced or suppressed by male authors.

The women's bodies in Heinrich Mann's *fin de siècle* literature are carefully examined and their bodies 'mirror' the social and cultural values of the German society at the end of the 19th century, they manage to 'talk' about the power of a gender over the other, thus the women's hair, face, legs, arms or shoulders become semiotic signs (indices, symbols, icons). The women's social identity is constructed through their gestures and even through proxemics to other characters which illustrate their social roles based on gender stereotypes. The women's social status, their education or cultural background are mirrored in their clothes and in the hygiene of their body. Moreover, Cătălina Băliușteanu-Furdu emphasizes how the characters' attitude and posture transmit the difference in status, or authority between men and women. Other semiotic indices for the women's social status can be their hairstyle and make-up, as women used them to express themselves if they could not use their voices in front of men. The analysis of Heinrich Mann's new 'language' becomes a topic of interest for Băliușteanu-Furdu because she is aware that women have always been defined as the Other and patriarchy has always intended to marginalize and ostracize them, as Simone de Beauvoir clearly demonstrates in her book *The Second Sex*. Power, strength and reason have always been considered the men's attributes, whereas women have always been dependent on men, hence their obvious categorization as the Other and their objectification and marginalization. So, the author of this book suggests that this new language consists of any attempt of making women transgress boundaries and overcome their enclosure in traditional gender roles.

"Die Sprache der Körper", one of the chapters of *Das problematische Weib* shows how Heinrich Mann's women in their struggle for a better social position 'speak' to the men in their lives through their corporeality: they flaunt their legs, arms and breasts defying social norms and the hypocrite morality; they let their colourful stockings and attractive petticoats to 'express' their sexuality; they uncover their arms and shoulders to deride other virtuous ladies; they dye their hair red which 'speaks' their need to be perceived more sexualized, more sensual. Starting with Claudia Bork's theory on *femme fatale*, Cătălina Băliușteanu-Furdu demonstrates how Rosa Fröhlich – Heinrich Mann's female protagonist from *Blue Angel* – can be fatal to any men in the novel, illustrating her tendency to be decadent, to seduce, revealing her wish to satisfy her sexual needs and to demean men with their corporeality. Rosa is

compared to Salome, the ultimate femme fatale because her dance moves grant her a superior position to all men – seduced by her curves. Consequently, Rosa's dance becomes the woman's language in her ways of interacting with men. Heinrich Mann uses certain animal metaphors to compare women to various felines, thus the female characters gaining both grace and aggressivity. Using Carl Schorske's theory on *femme tentaculaire* (1998: 212), the author further highlights the women's beautiful hair which lures and seduces men, submitting them; so, the hair 'speaks' what Heinrich Mann intended to express through his female characters: the language of seduction.

"Degeneration der Körper", another chapter in *Das problematische Weib* shows how women's clothes and make-up, through Heinrich Mann's use of metaphors and epithets, 'talk' to men and to the readers – voices/words are replaced by the women's nightgowns, petticoats, dresses. Cătălina Bălinișteanu-Furdu uses Charles Baudelaire's, Stefan Fuchs' and Walter Benjamin's theories which make the woman's body resemble a corpse and her face to a mortuary mask because *fin de siècle* fashion favours the artificiality of the make-up and rejects the natural freshness of a young woman's body. The author emphasizes how the mask, by framing the woman's face, helps the woman's body "speak" a different language than it used to before 1900's: a living body reflects sensuality, whereas the decadent make-up (specific to *fin de siècle*) transmits dread, disgust, sometimes horror. The women's old age or tiredness is often concealed through make-up, however, according to Bălinișteanu-Furdu, Heinrich Mann's female characters use make-up only when they intend to cheat on their husbands/ partners – consequently, the women's sexualized body again 'speaks'/ transmits their desperate wish to ignore the traditional moral values.

Cătălina Bălinișteanu-Furdu's book about Heinrich Mann's female characters can be considered an attempt at highlighting the new language employed by silenced women at fin de siècle who manage to express their sensuality by flaunting their bodies and by allowing certain body parts 'talk' for them. Through his use of the women's corporeality, the German writer points out the importance of the human body as a signifying system at the end of the 19th century.

References

- Bălinișteanu, C., "Female Bodies in Interaction: From Figures in Children's Literature to their Animated Representation", in E. Bonta (Ed.). *Perspectives on Interaction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishers, 2013, pp. 93-109.
- Bălinișteanu-Furdu, C., *Das problematische Weib in Heinrich Manns Frühwerk*, Konstanz, Hartung-Gorre Verlag, 2021.
- De Beauvoir, S., *Al doilea sex*, București, Univers, 1998.
- Bork, C., *Femme fatale and Don Juan*. Hamburg, Bockel Verlag, 1992.
- Nordau, M., *Degeneration*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1993.
- Schorske, E. C., *Viena fin de siècle. Politică și cultură*, Iași, Polirom, 1998.
- Sebeok, T., *Semnele: o introducere în semiotică*, București, Humanitas, 2002.

Dragoș Carasevici¹¹

¹¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

Tiphaine Rolland, *Le « Vieux Magasin » de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2020, 576 p.

Studiul realizat de Tiphaine Rolland asupra fabulelor și povestirilor lui Jean de La Fontaine, *Le « Vieux Magasin » de La Fontaine. Les Fables, les Contes et la tradition européenne du récit plaisant*, publicat în 2020 la Editura Droz, își propune – și reușește fără îndoială – să demonstreze importanța literaturii facețioase pentru opera autorului francez. Compilațiile acestei literaturi devin surse esențiale pentru numeroase texte publicate de La Fontaine. Astfel, este adusă în prim-plan o latură mai puțin explorată a scriitorului, acesta fiind prezentat și ca autor „facețios” (p. 22). Analiza propusă de Rolland constituie o contribuție fundamentală în înțelegerea operei lui La Fontaine, abordând o perspectivă care până acum a fost insuficient tratată.

Deși legătura dintre povestirile sale și nuvela italiană sau faceția (*facétie*) franceză este bine cunoscută, așa cum subliniază Rolland, asocierea fabulelor cu această literatură de divertisment (*littérature plaisante*) se dovedește o abordare inedită, dar relativ fructuoasă. Chiar dacă multe dintre fabule sunt rescrieri după „apologurile lui Esop, ale lui Fedru și ale altor fabuliști moderni” (p. 14), tehnicile de scriere ale acestuia sunt similare celor aplicate în cazul povestirilor. Literatura recreativă își pune astfel amprenta asupra lui La Fontaine în ambele sale ipostaze artistice, de povestitor și de fabulist.

Metafora „vechiului magazin”, inclusă în titlu, se dovedește revelatoare, fiind preluată chiar din scrierile fabulistului. Aceasta desemnează numeroasele surse consultate de La Fontaine, printre care *Decameronul* lui Boccaccio, compilația anonimă *Cent Nouvelles nouvelles* și *Heptameronul* Margheritei de Navarre. Rafturile „magazinului” poetului francez sunt însă încărcate și cu compilații facețioase, care însumează sute, chiar mii de texte – un exemplu în acest sens fiind opera lui Louis Garon *Chasse-ennuy*, o sursă ce integrează nu mai puțin de o mie de texte.

În prima parte a studiului său, Tiphaine Rolland adoptă o perspectivă „arheologică”, investigând posibilele surse facețioase la care La Fontaine ar fi avut acces. Rolland pune în oglindă culegerile de texte ale literaturii de divertisment, cu miile lor de texte circulând neconținut în perioada Renașterii, și versurile lui La Fontaine, analizat atât în ipostaza de fabulist (*Fables*), cât și de povestitor (*Contes*). Importanța acestei literaturi, adesea trecută cu vederea din cauza temelor și limbajului considerate non-literare, se dovedește a fi crucială pentru opera lui La Fontaine, care își caută constant inspirația în compilațiile facețioase între anii 1660 și 1690.

Cea de-a doua parte a studiului este dedicată secolului al XVII-lea, având ca obiectiv urmărirea transformărilor literare dictate de epoca galanteriei. Compilațiile facețioase renașcentiste dobândesc noi valențe, astfel încât La Fontaine, deși se inspiră din acestea, trebuie să țină cont de gusturile publicului clasic. Autorul devine, astfel, „un scriitor deosebit de atent la dorințele, capriciile și reticențele publicului său” (p. 193), integrând firele narative recurente din literatura recreativă, dar și din alte surse, pentru a construi un repertoriu versificat care să răspundă așteptărilor epocii.

Cea de-a treia parte a studiului își propune să contrasteze cele două mari direcții literare abordate de La Fontaine – povestirile și fabulele – din perspectiva influențelor provenite din culegerile facețioase consultate de autor. Aproape paradoxal, La Fontaine scrie simultan fabule și povestiri: primele sunt caracterizate de „moralități înțelepte” (p. 293), devenind chiar subiecte de studiu în sălile de clasă,

în timp ce povestirile sunt destinate „mai degrabă deliciilor adulților inițiați” (p. 293). Rolland urmărește să confrunte modelul textual al nuvelor și facețiilor din literatura recreativă cu cel abordat de La Fontaine, pentru a evidenția atât elementele comune, recuperate de autor din această literatură, cât și inovațiile ce decurg din măiestria artistică a poetului.

Studiul realizat de Tiphaine Rolland evidențiază în mod convingător rețeaua complexă de împrumuturi care definește literatura recreativă a Renașterii, sursă de inspirație esențială pentru La Fontaine. Numeroase trame narative au circulat timp de secole înainte de a fi adoptate de autorul francez, în forme mai mult sau mai puțin similare, preluate de la un compilator la altul. Totuși, La Fontaine se distinge de majoritatea compilatorilor epocii, prin faptul că nu se limitează la simple adaptări, ci rescrie minuțios textele împrumutate transformându-le în capodopere care continuă să fascineze criticii de mai bine de patru secole. Genul fabulei, în mod special, scoate în evidență geniul inovator al lui La Fontaine care, influențat de literatura recreativă, reînvie genul esopic, dându-i un suflu proaspăt și original.

Tiphaine Rolland reușește să ofere o perspectivă inovatoare asupra operei poetului francez, realizând o lucrare de referință atât pentru critica lafonteniană, cât și pentru înțelegerea transferurilor literare ce definesc culegerile de nuvele și faceții ale epocii.

Cătălin Bărbunță¹²

*

Ioan Milică, *Fabrica de fraze: Eminescu în lumea presei*, București, Editura Universității din București, 2023, 262 p.

Că despre Eminescu s-a scris enorm e un lucru îndeobște cunoscut și perfect explicabil dat fiind statutul de scriitor supracanonic pe care îl ocupă în catalogul general al literaturii române, unde și-a câștigat o poziție incontestabilă. Paradoxal, abundența bibliografică și diversitatea punctelor de vedere propuse de exegeza eminesciană au dus la o anumită osificare a figurii lui Eminescu, exercitând un efect inhibant asupra eminescologiei, pusă în situația dificilă de a încerca să găsească unghiuri inedite din care opera eminesciană poate fi (re)citată.

Volumul lui Ioan Milică *Fabrica de fraze. Eminescu în lumea presei* (Colecția Eseuri, Editura Universității din București, 2023, 262 p.) este rodul unei asemenea provocări, căreia eseistul ieșean caută să îi răspundă printr-o abordare interdisciplinară, în care se întâlnesc instrumente din sfera lingvisticii, pragmaticii, analizei discursului, teatrologiei, sursologiei, istoriei și criticii literare și, în sens larg, din sfera filosofiei culturii. De aici derivă aspectul mozaicat al cărții, fragmentarismul fiind el însuși a marcă a (post)postmodernității și al tendințelor din cercetarea filologică actuală, care caută să-și redefiniească metodologia și discursul pentru a-și accesibiliza și eficientiza mesajul. Milică revizitează publicistica eminesciană încercând să-i explice articularea, mecanismele de funcționare, strategiile folosite și impactul. În acest sens, autorul pune în mișcare un angrenaj teoretic actualizat, îmbinând surse clasice cu apariții recente, atât din câmpul cultural autohton, cât și din cercetarea

¹² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

internațională, pentru a oferi cititorului o analiză convingătoare. Din fericire, cartea nu se păstrează în zona aridă a discursului academic, ci propune paranteze culturale și deschideri comparative necesare pentru o mai bună contextualizare a gazetăriei eminesciene. Ni se prezintă un scurt istoric al căilor ferate, al telegrafului sau al tiparului, prin intermediul cărora articolele lui Eminescu capătă un alt relief.

Fabrica de fraze ne oferă nu doar o radiografie a publicisticii eminesciene, ci și un chip din cerneală al poetului care și-a „descoperit vocația în activitatea gazetărească”. Ioan Milică îl surprinde pe Eminescu într-un moment de cotitură, pus în situația de a alege între literatură și gazetărie, opțiune automutilantă, care avea să-i aducă nopți nedormite, inamicității și multă suferință. Cele două domenii nu sunt, de altminteri, incompatibile, ci complementare, eseistul insistând asupra faptului că „Peisajul variat și vast al publicisticii este, ca și opera literară, o oglindă a creativității eminesciene.” Ideea nu e deloc nouă. Au formulat-o, cu nuanțe și accente felurite, exegeți clasici ca Nicolae Iorga, G. Călinescu, Perpessicius sau Al. Oprea, dar și specialiști contemporani, de la Monica Spiridon la Iulian Costache. Ceea ce reușește Milică este să scoată analiza publicisticii eminesciene din patul procustian al lingvisticii și stilisticii și să contureze un profil convingător al unui gazetar care nu doar a scris, ci a și trăit ceea ce a scris, dedicându-se total, cu o vocație sacrificială unui demers relativ nou pentru cultura română: acela al jurnalismului cultural. Din acest unghi, Eminescu este un întemeietor, la o altă vârstă și într-o altă epocă, un ziarist modern, care a recurs la procedee din domeniul teatrului, pentru a pune în scenă un spectacol de idei și de limbaj unice în peisajul cultural al veacului său.

Adrian Jicu¹³

*

Cătălin Negoită (coord.), *Presa românească în comunism*, Galați, Galati University Press, 2022, 499 p.

Volumul coordonat de Cătălin Negoită include o selecție a lucrărilor prezentate la cea de-a XIV-a ediție a Congresului Internațional de Istorie a Presei, organizat de Asociația Română de Istorie a Presei la Galați, în anul 2021, manifestare care a avut ca tematică problematica presei românești în perioada comunistă. Înființată în 2007, Asociația Română de Istoria Presei desfășoară o activitate susținută în cercetarea de istorie a presei, reunind cadre universitare, istorici, bibliotecari, jurnaliști interesați de acest domeniu. Congresele anuale organizate de ARIP încă de la înființarea sa abordează, dintr-o perspectivă diacronică, diferite aspecte ale sistemului mediatic din România, Republica Moldova, presa comunităților românești din Serbia, Ungaria și Ucraina, devenind unele dintre cele mai prestigioase manifestări dedicate presei din comunitatea științifică românească.

La mai bine de 30 de ani de la căderea comunismului, studiile media acordă o mare importanță presei din epoca respectivă. Volumul coordonat de Cătălin Negoită aduce o contribuție semnificativă în planul cunoașterii și înțelegerii sistemului mediatic românesc din perioada recentă, alăturându-se altor apariții editoriale care

¹³ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

analizează „colosul cu picioarele de lut” sau „rădăcinile culturale ale sistemului mass-media românesc”, după cum le numește, în lucrările sale, Peter Gross.

Pentru înțelegerea funcționării sistemului mediatic românesc din perioada comunistă este necesară o incursiune în „laboratorul” acestuia. Studiile incluse în volum abordează, monografic și analitic, presa centrală (Gheorghe-Ilie Fârte, *Reflectarea destrămării regimurilor comuniste din Blocul Estic în paginile ziarului „Scânteia”*), presa locală și regională (Livia Ciupercă, *Bereștiul în epoca „socialismului biruitor”, așa cum se reflectă în presa gălățeană*; Mariana Cernicova-Bucă, *Presa timișoreană și marile manifestații antiregim: 1956, 1989 ș.a.*), presa culturală (Alexandra Codău, *Cultul personalității în presa literară din perioada comunistă. Studiu de caz: „România literară”*), presa cultelor (Nicolae Dascălu, *Structura editorială a publicațiilor bisericești*), presa studentescă din perioada comunistă (Angela Precup, *Revista studentescă bilingvă „Thália” (Târgu Mureș, 1969-1973)*). Este abordată, de asemenea, presa minorităților din România (Ghiulșea Ismail, *Presa minorității tătare în anii comunismului (1945-1989)*, Carmen Ungur-Brehoi, *Ziarele maghiare în 1965 și cenzura comunistă. Studiu de caz „Előre”* etc.) și a comunităților istorice românești din afara granițelor actuale ale României – presa din Ucraina, Serbia, Ungaria (de exemplu, Eva-Iova-Șimon, redactor-șef al revistei *Foaia românească*, cea mai veche revistă a românilor din Ungaria, consemnează *Circumstanțe și încurcături la apariția primei reviste românești din Ungaria, de după 1945*). Presa din R.S.S. Moldovenească este analizată de Ion Domenco, *Regimul totalitar și „libertatea de gândire” în presa din R.S.S. Moldovenească, după 1944*.

Funcționarea presei comuniste este influențată de ideologia marxist-comunistă (Peter Gross, *Rădăcinile marxiste ale mass-media și cenzurii ceaușiste*), dar și de ideologia locală, de relația cu instituțiile statului (analizată de Răduț Bîlbîie în *Relația cu presa a instituțiilor din România în perioada 1974-1989*), de existența cenzurii (Laurențiu Șoitu, *Forme ale cenzurii. Cenzura e despre oameni*, Ilie Rad, *Despre autocenzură*), de scopul propagandistic (Mariana Bafană, *Reconstrucția realității în presa scrisă comunistă, prin limbaj de lemn și propagandă. Studiu de caz: ziarul „Contemporanul”*), de „limba de lemn” folosită în presa epocii (Ștefania Bejan, *Victoria perversă a limbii de lemn – „Eul” exclus*), de dezinformare și mistificare a realității, construind o „lume paralelă” (Oana-Andreea Nae, *„Fardarea minciunii” în presa românească din perioada comunistă*). Aceste dimensiuni structurale se regăsesc în toate formele de media, atât în presa scrisă, cât și la nivelul audiovizualului (Gabriela Nedelcu-Păsărin, *Memoriile și jurnalele – spațiu al confesiunilor radiofoniștilor*).

În perioada funcționării regimului comunist în România, activitatea jurnaliștilor, presa în ansamblul ei erau subordonate directivelor și intereselor propagandistice ale Partidului. Discursul mediatic de după celebrele teze din iulie 1971 aborda aceleași teme: „vizitele prezidențiale, discursurile și activitatea lui Ceaușescu, cuceririle revoluționare ale oamenilor muncii, performanțele care depășeau, întotdeauna, recordurile mondiale în agricultură, munca «eroică» a clasei muncitoare și, mai rar, articole privind etica și echitatea socialistă. Limbajul era standardizat. Toate articolele trebuiau să primească avizul cenzurii”¹⁴.

¹⁴ Gabriel Klimowicz, „Codul deontologic al jurnalistului comunist”, în Cătălin Negoită (coord.), *Presa românească în comunism*, Galați, Galați University Press, 2022, p. 318.

Ampla lucrare coordonată de Cătălin Negoită consemnează fiziologia acestei mistificări. Lecția trecutului totalitar se dovedește, astfel, extrem de importantă într-o perioadă în care rolul presei de mandatar al libertății de expresie este amenințat de ingerințe politice, de explozia informațională datorată noilor tehnologii de comunicare, de fenomene fake news care conduc la diminuarea considerației cu care a fost creditată, mult timp, cea de-a patra putere în societate. Demersurile de tip istorie a presei se constituie ca o necesară punere în perspectivă a fenomenelor media actuale, pentru înțelegerea critică a evoluțiilor și tendințelor acestora.

Florinela Floria¹⁵

¹⁵ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.