

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 54
2025**

Copyright 2025, 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 ideologie

**Editura Alma Mater, Bacău
2025**

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA *FILOLOGIE*

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

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Coordonatori de număr: Florina Florinela, Vasile Spiridon

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

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Luminița Drugă, Florinela Florina, 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

Daniel Cristea-Enache, Universitatea București, România

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

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

Liviu Dospinescu, Université Laval, Québec, Canada

Stelian Dumitrăcel, 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: studiisicercetari3@yahoo.com

Cuprins

<i>Nota editorului</i>	9
<i>Discurs literar și ideologie</i>	11
Marius Mihet <i>Herta Müller: The Performance Art of Poetry and Intra-Familial Exile</i>	13
Alexandra Butnaru <i>Un cal troian în cetatea lui Cezar Petrescu?</i>	23
Ana-Maria Ticu <i>Fănuș Neagu în dosarele Securității</i>	29
Magdalena Chitic <i>Ipostaze ale eului în creația și activitatea păunesciană</i>	41
<i>Discurs literar și canon</i>	55
Daniel Cristea-Enache <i>„Rânduri-rânduri”: Livius Ciocârlie ținând jurnal, citind scrisori (II)</i>	57
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>Influențe lirice în structura compozițională a teatrului eminescian – didascaliile</i>	63
Mihaela-Alina Chiribău-Albu <i>Niebla de Miguel de Unamuno: de la novela la nivola</i>	71
Nicoleta Popa Blanariu <i>Mitul, un invariant transmedial. Studiu de caz</i>	83
<i>Varia</i>	93
Ioan Dănilă <i>Reuniunile culturale „Alecsandriada”</i>	95
Florinela Floria <i>Discursul publicistic – dispozitiv de mediere culturală</i>	99

Recenzii

105

Lucia Borș-Bucuța, *Emanoil Bucuța în memorii*, editor Corina-Mihaela Apostoleanu, Constanța, Ex Ponto, 2025 (**Anastasia Dumitru**) **107**

Marina Cap-Bun, *Literatura clasicilor de la Junimea*, București, Editura Universitară, 2024 (**Anastasia Dumitru**) **110**

Ion Pop, *Gellu Naum: poezia contra literaturii*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2025 (**Vasile Spiridon**) **113**

Irina Petraș, *Moartea la purtător*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2025 (**Vasile Spiridon**) **116**

Content

<i>Foreword</i>	9
<i>Literary discourse and ideology</i>	11
Marius Mihet <i>Herta Müller: The Performance Art of Poetry and Intra-Familial Exile</i>	13
Alexandra Butnaru <i>A Trojan Horse in Cezar Petrescu's Forteress?</i>	23
Ana-Maria Ticu <i>Fănuș Neagu within the Files of "Securitate" Archive</i>	29
Magdalena Chitic <i>Hypostases of the Self in Păunescu's Literary Creation and Activity</i>	41
<i>Literary discourse and canon</i>	55
Daniel Cristea-Enache <i>Row by Row: Livius Ciocârlie Keeping a Journal, Reading Letters (II)</i>	57
Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) <i>Lyrical Influences in the Composition Structure of the Eminescian Theater – Didascalies</i>	63
Mihaela-Alina Chiribău-Albu <i>Niebla by Miguel de Unamuno: from Novela to Nivola</i>	71
Nicoleta Popa-Blanariu <i>Myth, a transmedial invariant. Case study</i>	83
<i>Varia</i>	93
Ioan Dănilă <i>"Alecsandriada" Cultural Reunions</i>	95
Florinela Floria <i>Publicistic discourse – a dispositive of cultural mediation</i>	99

Book Reviews

105

Lucia Borș-Bucuța, *Emanoil Bucuța în memorii*, editor Corina-Mihaela Apostoleanu, Constanța, Ex Ponto, 2025 (**Anastasia Dumitru**) **107**

Marina Cap-Bun, *Literatura clasicilor de la Junimea*, București, Editura Universitară, 2024 (**Anastasia Dumitru**) **110**

Ion Pop, *Gellu Naum: poezia contra literaturii*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2025 (**Vasile Spiridon**) **113**

Irina Petraș, *Moartea la purtător*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2025 (**Vasile Spiridon**) **116**

Nota editorului

Numărul 54 al revistei *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie* continuă direcția tematică a publicației, reprezentată de studierea fenomenelor lingvistice, literare și culturale, între tradiție și modernitate, în context intercultural. Lucrările incluse în acest volum surprind modul în care ideologiile generează forme de expresie literară, evidențiind interferențele dintre cadrul ideologic și condiția scriiturii și a scriitorului în perioada totalitarismului. În egală măsură sunt explorate dimensiuni ale canonului în diferite forme de manifestare la nivelul discursului literar.

Volumul este structurat în două secțiuni tematice, *Discurs literar și ideologie* și *Discurs literar și canon*, urmate de o secțiune *varia* și de o serie de recenzii, care conjugă aceste ipostaze ale cercetării literare de astăzi.

Prima secțiune, *Discurs literar și ideologie*, include studii care se opresc asupra implicațiilor de natură ideologică de la nivelul creației literare. Marius Miheț analizează literatura Hertei Müller ca pe „o formă de artă performativă”. Poeziile și textele-colaj, care au caracterul unui „spectacol lingvistic și tehnic”, proza scurtă sunt expresia disidenței autoarei, a conflictului cu autoritățile comuniste care i-au impus un dublu exil – ostracizare în cadrul comunității șvabe și de către propria familie. Succesul literar va însemna, pentru Herta Müller, depășirea „dezafilierii emoționale și morale”, recuperarea din exilul intrafamiliar prin intermediul unei conștiințe literare a supraviețuirii.

Alexandra Butnaru utilizează alegoria *calului troian* pentru analiza prozei lui Cezar Petrescu într-o epocă a „întunecării”. În zorii instaurării regimului comunist, scriitorul adoptă doctrina comunistă în opera sa, care devine o „fortificație” a unui discurs literar ce cultiva șabloanele propagandei, tematică strecurată insidios în textele sale. Deși în epocă s-a bucurat de prestigiu, proza lui Camil Petrescu nu v-a rezista probei timpului.

Ana-Maria Ticu analizează modul în care Fănuș Neagu este prezentat în dosarele Securității, alături de alți scriitori români contemporani. Sunt prezentate informații din dosarul de urmărire a lui Fănuș Neagu, care arată modul în care se exercita, în epocă, supravegherea de către Securitate, a scriitorilor români.

În articolul său, Magdalena Chitic prezintă creația și activitatea poetului Adrian Păunescu din perspectiva modului în care acesta a fost perceput în epocă. Imaginea sa, „mitul” Păunescu trebuie reinterpretat astăzi, iar imaginea sa are alte nuanțe.

Secțiunea *Discurs literar și canon* explorează discursul literar actual, resorturile sale structurale și tematice. Daniel Cristea-Enache continuă analiza jurnalului lui Livius Ciocârlie, *Viața în paranteză*, în care autorul este prezentat ca „un narator laborios și minuțios al propriilor experiențe”. Profilul creator al lui Livius Ciocârlie este completat cu analiza volumului *Mari corespondențe* (ediția a doua, 2019), care reconstituie, epistolar, figurile unor importante nume ale unor literați români și francezi. Investirea corespondenței cu semnificație este parcursul asumat de Livius Ciocârlie în raport cu „miza literară” a comunicării, cu spirit critic și talent evocator.

Irina-Marina Savinoiu (Chelariu) identifică o serie de *influențe lirice în structura compozițională a teatrului eminescian*. Articolul arată că în piesele lui

Eminescu, didascaliile fie sunt omise în mod deliberat, fie sunt parte integrantă a unui text dramatic în care lirismul este un element esențial.

Mihaela-Alina Chiribău-Albu realizează o analiză a romanului *Niebla* de Miguel de Unamuno, o operă literară complexă care transcende granițele convenționale ale narațiunii. Romanul reprezintă o inovație literară și o reflecție profundă asupra condiției umane. Romanul depășește granițele literaturii tradiționale prin utilizarea termenului de „nivola”, o invenție a autorului care contestă convențiile narative.

Nicoleta Popa Blanariu abordează, în studiul său, *mitul ca invariant transmedial*. Conceptul de *invariant transmedial* este propus ca instrument de analiză pentru lucrări care provin din diferite discipline artistice și domenii ale creativității. Mitul este analizat ca un invariant transmedial. Mitul lui Prometeu este discutat ca invariant transmedial în literatură și artele vizuale.

Secțiunea de recenzii include prezentarea unor lucrări de referință pentru cercetarea literară actuală.

Prin propunerile sale tematice, numărul 54 al revistei *Studii și cercetări științifice. Seria Filologie* se adresează celor interesați de fenomenul literar în complexitatea formelor sale de prezentare, între interstițiul ideologic și regimul canonic.

Discurs literar și ideologie

**HERTA MÜLLER:
THE PERFORMANCE ART OF POETRY
AND INTRA-FAMILIAL EXILE**

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.01>

At first glance, the poetry and short prose written by Herta Müller appear to be the work of two distinct authors. Poetry functions as the expression of a mental state: the collage-texts are meant to convey the imponderability of the whole through the weight concentrated at a spatial extreme. As an expression of plurality, this technique does not combine rigor and lucidity in the manner of conventional art. Only with confessional poetry does the author succeed in creating a linguistic and technical spectacle – a form of performative art. In her short prose, the stage is her native village itself, where a patriarchal community, marginalized by historical stigma, symbolically murders its own daughter simply because she dared to articulate the truth in an atypical, literary process of exorcising consciences through satire and parody. Beyond the writer's debut, all these literary works reveal an invisible struggle of extraordinary ferocity: the dissident's war with the Securitate, a struggle in which everything is permitted for the political police – including the ostracization of the writer by her own family – while the author herself is granted no right other than that of hope, a hope inaugurated only with her debut in Germany. The dissident's success disrupts the mechanisms of the political police, and survival comes to mean, for Herta Müller, the overcoming of her own internal resources of femininity and identity.

Key-words: *domestic exile; Herta Müller; intra-familial exile; political dissidence; feminism; totalitarianism*

Existence Conceived as a Macro-Poetic Collage

Herta Müller's poems fascinate or hypnotize through their associative beauty. At times they seem to say nothing, producing an impression of gratuitousness. The history of poetic experimentalism here revisits the playful strategies of the writers associated with the Timișoara literary circle. Müller's technique records a postmodern neo-Dadaism, in which the spatial disposition of words and images recreates meaning within the reader's imagination, without predetermined rules. The subtle anarchy of the cut-out images is neutralized by fabricated rhymes. The process mimics spontaneity, yet the sensation of underlying signifying structures persists.

The writer acknowledges differences between poetry and prose. Nevertheless, poetry and the experimental books of lyrical collage are compelling through their spatialized correspondences and juxtapositions. An arbitrary arrangement with an often-psychedelic impact, poetry and collage together form an organic system of identity representation. Semantically difficult or constrained in German, the collages take shape naturally in Romanian. Pleasure replaces the incisive writing of prose.

¹ Universitatea „Comenius”, Bratislava, Slovacia; Universitatea din Oradea.

Herta Müller has published several collections of postcard collages and poetry – *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (*The Watchman Takes His Comb*, 1993), *În coc locuiește o damă* (*A Lady Lives in the Bun*, 2000), *Die blassen Herren mit den Mokkatassen* (*The Pale Gentlemen with the Mocha Cups*, 2005), *Vater telefoniert mit den Fliegen* (*Father Talks on the Phone with the Flies*, 2012), and *Este sau nu este Ion* (*Is Ion or Is He Not*, 2005). The latter marks her editorial debut in Romanian, even though – an aspect often overlooked by critics who situate her exclusively within the German language – she actively participates in the Romanian translations of her books, supervises the texts, and intervenes whenever necessary.

In her poetry and collages, readers are granted access to a workshop of the playful processing of language. The writer performs, seemingly in full view. Herta Müller legitimizes meanings as they emerge before the reader, as in a linguistic spectacle enacted in the presence of an audience – an instance of performance art.

Conventional poems follow aphoristic trajectories. Photograms of reality underpin junctions within the elementary given. A staged separation – temporal, visual, and symbolic – transcribes existential circumstances:

“This day is not a day off.
This day is not a working day.
This day is the light falling from the trees.
Through the roots the canal spills over.
I do not look that way. Yet I see it.
Where my body ends, I can no longer be.
I am here, I want to say. No, I do not say it.
And yet I say it.
Here I am no longer what I am.
The fingers of my hands have shriveled.”

The poetics of the gaze intertwine with verdicts marked by a heightened lucidity, for which the order of things coincides with the order of seeing. Confessional poetry mediates visual focalizations and plunges into the interstices of the world:

“I have a desire in my head. And it can be read in my eyes.
My head is blocked. My eyes close.
Now it grows dark. The trees grow and grow, and so do the waters.
And yet there is a hope belonging only to the trees and a hope belonging to the water.
Nearby everything is abundantly green, and beyond, above, there is much fog.
Even so, like the water, the vein of the leaf belongs to the same state of things.
Like me.
I am here, I think. But I do not think so...
And yet that is how I think. Here my head rests in the light falling from the trees.
The canal flows with convulsions, churning.”
(*The Light Falling from the Trees*)

Placed side by side, these urban tableaux contrast, through their verbal texture, an entire system of signs.

The verses display a subtle expressiveness reminiscent of Paul Celan, the writer's supreme model, in our view. On the other hand, when speaking about the literature of Rolf Bossert, the author noted that poetry begins where it ends. Crushed by fear and anxiety, harassed by images and destinies, Herta Müller writes poetry under the imperative of muteness.

More often than not, the poetry written prior to exile functions as an exercise in reconnecting with life. Through extreme relativization, it comes close to the absurd. In order to write directly in Romanian, she cut out words for an entire year from a Romanian magazine, resulting in nearly one hundred collages. In opposition to poetry "with a pencil," the author promotes poetry conceived "with scissors," an object with which, as she herself says, she has a wonderful relationship.

The collage procedure begins as a game and is gradually refined into a method. By cutting out disparate words and images from newspapers and magazines, she searches for the primary rhyme that emancipates nomination. The playful practice that once replaced banal postcards or dull picture cards evolved into a poetics in its own right. Its effect on the reader measures the degree of defamiliarization: the collages initiate the transformation of the banal object or decorative image into something unusual.

The defamiliarization in Herta Müller's poetry also relies on the transfiguration or metamorphosis of the reader, who is compelled to view the outcome of the collages both with the eyes of an artist and of a spectator. The dialogue between the arts thus becomes an oscillating gain. For collages to be ideal, the writer insists, they must "fly."

As the result of a state of mind, collage-texts are meant to communicate the imponderability of the whole through the weight concentrated at a spatial extreme. An expression of plurality, this technique does not combine rigor and lucidity in the manner of conventional art.

Likewise – whether deliberately or inadvertently present – humour releases tension and sharpens contrasts: "Hey, I'll hold on for a week / until they give me sugar, hey. / It'll turn into poultry mess, / since even these beaten-down folks / will buy cigarettes tomorrow."

Everyday scenes, small family tableaux, and tragi-comic lines similarly generate caricatural effects, legible in biographical sketches and sequences with satirical potential. Linguistic humour, elements of jargon and slang, or even profanity invite spontaneous pleasure: "I'd eat your greenish eyes, they're like lame flies fallen into milk and yet-like / the numbers on the backs of trucks, seen from very / far away."

A human fauna with burlesque undertones inhabits the poems and collages. The poetic apparatus reprises and further develops the symbols of the prose. A fox "freezes in the throat," "well propped, / on one elbow, eating out of me."

Unlike conventional poems, the collages carry comic suspense and generate a spontaneous complicity with the reader. The tone can therefore be colloquial; orality becomes a mode of solidarity: "Well, that girl, Rița, with a moustache and / thin as a broom, had read my fortune in coffee. The sixth / station is another country (no matter which one it is), / oh my, green without a quarter to live is rather late, she said."

Through deconstruction and nonsense arranged in fascinating cleavages, collage emerges as a creative procedure – spectacular in its capacity for staging or for producing results subject to chance – precisely because it attracts through the illusion

of participation. The writer's poetry and prose tend to limit the reader's involvement, whereas collage exploits the autonomization of imagination.

Kin to the neo-Dadaism of the 1960s, Herta Müller's collages can be interpreted through the lens of "accumulations" and montage techniques specific to readymade art or to the associative practices of the *Wiener Gruppe* poets. Distinct from, and far removed from, the popular appeal of an Ion Bârlădeanu, the writer's collages sustain an associative spectacle, even if rereading does not promise immediate gratification.

In Herta Müller's work, the entire being becomes a collage.

Short Prose: Intra-Familial Exile and Moral Disaffiliation

When the writer published *Niederungen* in Berlin, the Securitate was taken by surprise. It was inadmissible for an individual placed on the blacklist of a totalitarian state to acquire prestige in the Western world. The dangers to the system would have been immense: Herta Müller could have escaped the denigrating portrait on which the communist state apparatus had worked so painstakingly. Had she been recognized, as she was in the West, as an important writer, she risked becoming a model for other dissidents. The methods of the political police therefore operated in the opposite direction.

When the Association of Banat Swabians began to slander the writer, the situation became clear. With her success in the West, a process of discrediting Herta Müller was initiated, moving from family and community toward urban society at large. The writer was accused of colluding with the Securitate and of anti-German attitudes. More than that, it was insinuated that her entire debut volume had been written on the orders of the political police. An attempt was made to isolate her in both directions: from the political police toward the community, and from the intimate community toward the macrosociety.

Her condemnation had to be flawless, leaving no remainder for interpretation. Who could still stand by her, once even her own family had exiled her? A few friends – victims themselves of Securitate persecution. An elite microcommunity condemned, for the time being, to an invisible prison, manifested through continuous slander and emotional blackmail.

Paradoxically, the monographic portrayal of her own minority community stigmatized the author twice over: first, through symbolic exclusion from her community – an exclusion that was at once moral and identitarian. Second, she assumed a form of collective over-guilt. I call it this because the German community in Romania had already endured a historical trauma when it aligned itself with the Nazi war effort.

Now, decades later, one of its representatives – the most prominent one – was perceived as producing damage that suddenly seemed to exceed, in symbolic terms, the historical tragedy of the entire collective. No one assumed responsibility for the truth, and the "daughter" of society who revealed clarity and accountability was forced to become a new kind of Antigone. The communist regime did everything in its power to ostracize the opponent.

Intra-familial exile was the most significant victory of the Securitate in the process of defaming the dissident. From every perspective, Herta Müller's entry into literature meant her exit from the intimate family and from the community alike. Advancement in literature compelled her emotional and *moral disaffiliation*.

Only after thirty years was *Niederungen* translated into Romanian. In addition to the final version, three alternative titles had been considered: *Depresiuni* (*Depressions*), *Șesuri* (*Plains*), and *Ținuturile de Jos* (*The Lowlands*). All of them insist on the imaginary of a geographical space in Swabian Banat, where an old and isolated village (Nițchidorf, without doubt) becomes a symbolic “place of time.” The inflamed reactions of the period brought two realities out of anonymity. First, the existence of German-language literature in the Romanian Banat – a field more often discussed as an absence. Through Müller’s volume, the literature of young Swabians asserted a generation that shocked its own community.

Second, the stories reactivated the public opinions of ultraconservative Swabians. What proved particularly irritating was the X-ray of the German enclave, especially in the Swabian Heath. The precariousness of Banat life and the historical and civilizational backwardness in which the Swabian minority lived were mercilessly satirized.

Niederungen has often been described as the work of an author always identical to herself. Nothing could be more inaccurate. The volume is not conceived within a structure of exile. It lacks macro-accusatory sentences and the acidic mode of judging multicultural history. Metaphorical language masked verdicts that were unacceptable in the 1980s. The uncomfortable truth is stratified into sliding nuances.

In the first edition of the book, censorship removed four stories. The manuscript underwent drastic alterations. The Romanian translation restores the complete text; moreover, it was revised and corrected by the author herself. In the context of texts previously published in journals, the nineteen stories in *Niederungen* do not offer entirely new subjects. What unsettles is rather the ambiguity of perspectives. Who truly narrates? The child, the adult seen through the eyes of the adolescent, or a unifying instance ready to clear the distances between voices? The result is a set of hybrid texts that may be read equally as autofictions or as autobiographical fictions.

The discourse is dominated by incompatibilities with the Swabian rural world, by the terror exercised by a father nostalgic for the Nazi past, and by the portraits of a mother devoid of personality, who imposes a life lived in falsehood. Specialized studies explain the presence of lying in society as a mechanism of survival.

Once exposed, premeditation functions as a generational fault line in Herta Müller’s prose. Her literary project systematically investigates the psycho-mechanisms of manipulation, misrecognition, and error. The ethical and moral filtering enacted by the narrating instances expels sentimentality and identifies returns – whether affective or spatial – as figural enactments of intra-familial betrayal. Escape from the native village thus signifies both an act of survival and a Manichean trial of moral positioning.

From her earliest writings to her most recent work, the impossibility of reconciliation remains a structural constant in Müller’s poetics. Particularly noteworthy is the gradual emergence of a symbiotic logic between objects and living beings, as well as the consolidation of semantic overlays that will later become a defining hallmark of her style. In *Niederungen*, the reader’s poetic involvement is restricted to an elementary level, prior to the complex perceptual dislocations characteristic of her later texts.

Psychedelic excess is virtually absent, and any fully articulated “theory of contempt” remains provisional. Radical melancholia is either nonexistent or markedly

fragile, dissolved into a partially fabricated nostalgia. Only in later works does the author articulate the notion of happiness, albeit within a persistently somber tonal register. In *Niederungen*, beauty is subjected to a categorical devaluation – treated as a trivial and even harmful category – through a reflexive rejection that frames it as an unexamined weakness.

The concept of the nation is articulated indirectly, through institutional and disciplinary mechanisms: the enterprise or inspectorate (*Inge*), standardized temporal regimes (*Workday*), repetitive holiday rituals (*Mother, Father, and the Little One; Back Then in May*), or allegorical totalitarian fables (*Opinion*). Romania, as a coherent national entity, is notably absent from *Niederungen*. Beyond minor episodic events, the totalitarian background functions as a generator of disillusionment and sedimented prejudice.

What remains symptomatic are the centrifugal and centripetal forces of the village-as-country: a totalizing microcosm in which Swabians and their histories operate simultaneously as homeland and nation, family and pathology, victors and defeated – yet also as involuntary agents of violence. In the novella that gives the volume its title, the village of the damned bears the visible stigmata of lived History. Its inhabitants are captives of a mythologized past. Excluded from historical temporality, the incompatibility between the autocratic memory of the narrating voice and collective remembrance sustains nostalgia through bacchic euphorias, artificial rituals, and paranoid compulsions. Beneath unacknowledged anxiety, the community projects fragmentary and inconclusive visions of the future.

Eschewing metaphysical ambitions, *Niederungen* foregrounds the absorption and transmutation of materiality. Fascinated by the conversion of matter into psychologically charged states articulated through fantastic or surreal modalities (for instance, rain as glass, reflection, or intimacy), Herta Müller exposes and satirizes the ethical vacuum produced in the disjunction between body and soul.

Always gravitating around fear, the narratives systematically discredit both stigma and the very process of cicatrization. The first literary phase of Herta Müller's oeuvre articulates a profound fear of humanity itself – a world that silently dreams of a lost humanism. The texts are constructed upon such identity deregulations. Even the erotic sequences – censured in 1982 as trivial – are nothing more than faintly poetic transcriptions of a woman whose metamorphosis of beauty is pathologically deferred (*The Window*).

This condition is rooted in the anxieties of a girl held captive within a dysfunctional family, deprived of any possibility of refuge. The Swabian family bathes in the same water (*Swabian Bath*), circulates adulterous legends, and tacitly accepts incest (*My Family, Rotten Pears*). The crepuscular faces of oblivion and indifference herald death (*The German Path and the German Moustache*). For more than just the castrating father, war becomes the “school of life” (*Mr. Wultschmann*). “Whatever the issue may be, it is about failure,” the narrator concludes in *Dark Park*, “and if people do not fight back, what else could possibly happen?”

Herta Müller deploys insurgent formulas against ethnic vegetativity, in a gesture comparable – though not identical – to Ana Blandiana's celebrated 1984 poem *I Believe*. Yet Müller fractures the radiography of the “whole human being,” who emerges as, among other things, “half-mad, half-drunk.” This proves an arduous task for a narrator unable either to destroy the past (*The Man with the Matches*) or to

uncover the truth in a world where “the postwoman knows every letter inside out and therefore even the most hidden thoughts of the villagers” (*Village Chronicle*).

A latent apocalypse takes shape in *Niederungen*. The repertoire of the collective subconscious reveals the erosion of social empathy. Without recourse to judicial pathos, the writer relies instead on the alloy between ethnicity and a self-sufficient world. Metaphorical constructions compensate for the neutral or inaccessible zones of history and family.

The recurrence of prohibitions legitimizes an implicit revelation: the guilt of being born, together with the renunciation of femininity in favor of existential or expressionist symbols (blood, solitude, death). The community’s drama engenders an inability to choose between solitude and – an unknown or forbidden term for the others – *aloneness*. The tableau of degradation in the stories can only be fully grasped by activating the semantic field between these pivotal notions. The sole imagined delight remains the privileged instant of distance, “before people turn malicious.”

On a micro-scale, the aesthetics of distance inaugurate here what later becomes the poetic core of *The Passport*. In the short narratives, distance functions as a protective mechanism, a form of precaution in the face of the fragility of humanity and humanism, both of which may at any moment give way to hatred and violence.

As a collection of dynamic stigmas that recalibrate the dramas of failure and the concealment of error, and as a radiography of betrayal as a structural principle of collectivity, *The Lowlands* advances existential counter-concepts that affirm a paradoxical resistance to truth.

In one form or another, the unified voice of the female protagonists resurfaces throughout the writer’s subsequent works. What is at stake are the inadequacies of a lucid being who settles for little yet receives nothing. Pressured by the dictatorship of fear and aloneness, by the fever of beginnings, Herta Müller assembles in *The Lowlands* fragments of a failed identity through which a psychology of confession announces the vocation of uselessness. Disharmony and dissimulation, concealment and non-confession progressively erode human relationships.

If in Herta Müller’s subsequent works metaphorical mutation reaches full maturity, *The Lowlands* records its process of formation. The prevailing impression is that of a three-color cinematic sequence – black, red, and white – filtered through the gaze of a director obsessively attentive to detail and structurally committed to incompatibility.

This *trichromatic regime* persists in *Oppressive Tango*, where it acquires an additional grotesque inflection. “Wherever there is a house – where there are mothers and fathers and grandparents, children and domestic animals crowded together – there is always fear. Sometimes I feel fear. I feel fear of fear. That is not fear itself,” the narrator observes. In this formulation, phobias and the dissolution of the archetypal family are sutured into a veritable cult of fear. Such anxiety can be conceptualized only through the metaphor of the mirror in which self-recognition is impossible; once shattered, reflection becomes either negation or illusion.

Without attaining the stylistic refinement and poetic density of the later works, these stories nonetheless unlock a past sealed within collective muteness – akin to the opening of a Pandora’s box. In *Oppressive Tango*, narrative focalization becomes more complex. Tone and technique redistribute ethno-rural captivity through dramatized registers. The oneiric dimension is not ambiguous but sharply contoured, resembling the grotesque phantasmagorias of Müller’s earlier prose. The narrating

instance executes deliberate shifts of perspective. In *The Other Eyes* (*Die andern Augen*), the narrator articulates a prophetic displacement of subjectivity: “Dreams have eyes that are not my eyes. They have other eyes. Thus I see myself with other eyes.” Simultaneously, the discourse opens toward urban experience. Dialogues with objects and corporeal fragments delineate an emergent reality. In *Red Milk*, the act of catching flies and the appearance of swallows trigger associative chains in the daughter-narrator. Superstition acquires normative authority within the family: when children kill swallows, the milk turns red, the mother predicts.

Everything functions as a pretext. The fundamental tension between mother and daughter is translated through analogical structures – through the mother’s eyes (or the mother-as-bird), through affective ambivalence and layered planes of perception. These carefully regulated analogies generate affective and grotesque identifications that permeate Müller’s entire oeuvre, reaching maximal intensity in *The Hunger Angel*. Sentence-level dynamics are psychologized through chromatic modulation. Continuity with the previous volume is evident: *the chromatic system* subsumes idyllic, grotesque, and oneiric visions alike, always within the same triadic palette of black, red, and white. The girl’s initiatory experiences are articulated as corporeal hypotheses rather than symbolic certainties.

A Thanatic Narrative Regime

Derisory scenes are ultimately mediated through a fabulatory register governed by thanatic semantics.

As early as the spring of 1985, Nora Iuga the first critic to produce a sustained essay on Herta Müller’s work (*The Unforeseen Faces of the Real*) – identified the mosaic-like discontinuity of the texts, the density of banal events, the destabilizing observational gaze through which the Swabian village is monographically reconstructed, the reflexive and fantastic leaps, the syntactic architecture, the amplification of the child narrators’ idiomatic vitality, the unconventional logic of reality, and the persistent interrogation of nature’s meaning².

Writing on *Oppressive Tango*, Iuga further noted the saturation of narrative space by obsessive motifs – shadow, the sky swallowed by earth, cracking grass, the stranger, water, trees, the black woman – figures that consolidate Müller’s early symbolic economy.

Sensory perception is rendered atypical through its proximity to paralogical structures and to continuous metamorphoses generated by elemental processes of osmosis. As Nora Iuga observes, the stories articulate an indestructible equilibrium between life and death, while bodies display “a form of mimetism that betrays the force of contamination between the world’s modes of existence.” Sensation thus ceases to function mimetically and becomes instead a site of *ontological permeability*.

Markedly more thematically diverse than *The Lowlands*, and operating at a different altitude of grotesque imagination, the stories collected in *Oppressive Tango* capitalize on the dark undercurrents of the South American dance evoked by the title. They transcribe a radically deromanticized world that compromises the bucolic and installs disharmony as a governing principle. Among Romanian writers of the 1980s, Herta Müller is arguably the closest to the atmosphere of Stephen King’s horror prose,

² Nora Iuga, „Nebănuitele fețe ale realului”, în *România literară*, 13, 1985, p. 10.

not in terms of genre imitation, but through the cultivation of pervasive dread and the psychologization of terror.

On the human level, the writer already inhabits a symbolic and psychological prison following the publication of her short prose. Imagination itself becomes inseparable from trauma, anxiety, depression, and radical solitude. The psychological-thriller inflections of her prose respond to a fundamental certainty: social persecution functions as a mechanism that produces social death. The most significant phase begins precisely where her social legitimacy ends. Without fashioning herself into a martyr, Herta Müller nevertheless assumes a form of gendered stigmatization: in communist Romania, her guilt was structurally overdetermined by the fact of being a woman – culpable even for her words. The Securitate sought to multiply her civic engagements into collective incriminations, making public ostracism a necessary outcome.

Within her inner forum, the writer introduces into her short prose a subtle symbolic separation from the mother. By extension, this gesture entails a rupture from the female community itself, perceived as incapable of living according to principles of dignity and revolt against history and patriarchy. These women, in turn, initiate a parallel process of isolation directed at the writer who dared to transgress communal order, to articulate an opinion, and to oppose not only family and community, but an entire system. The first phase of Herta Müller's literary production thus narrates exclusion and identity alienation, while simultaneously marking the emergence of a surviving consciousness – one that ultimately prevails through the force of major literature.

BIBLIOGRAPHY

- 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.
- Miheș, Marius, „Înainte de poezie”, in *România literară*, 11, 2013, p. 14.
- Miheș, Marius, „Resturi de fericire”, in *România literară*, 21, 2015, p. 11.
- Miheș, Marius, „Herta Müller și colajele memorialistice”, in *România literară*, 8, 2017, p. 12.
- Marius Miheș (ed.), *Transcultural Mirrors. Vol. I. Literary and Cultural Perspectives*, Univerzita Komenského v Bratislave (Editura Universității „Comenius” Bratislava, Republica Slovacă), 2024.
- 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, 1997; Iași, Polirom, 2006; București, Humanitas, 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 sâm bure 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”, in *Ateneu*, 638, 2022, p. 20.
- Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române azi*, Pitești, Paralela 45, 2006.
- .

UN CAL TROIAN ÎN CETATEA LUI CEZAR PETRESCU?

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.02>

A Trojan Horse in Cezar Petrescu's Fortress?

The passage from the *Aeneid* dedicated to the Trojan horse has become so well-known that it has been transposed into many other domains, becoming a symbol of deceit and traps.

Cezar Petrescu adopts the model of the epic structure and incorporates it into his work. On one hand, he introduces the very symbol of internal ruin, explicitly highlighting it at the beginning, only to later conceal it under the veil of symbolism, making it even more dangerous. On the other hand, he retains the figure of an important character from the sequence, the father Laocoön. Transformed into the monk Filaret in his prose, he is endowed with the same powers of foreseeing the evil hidden behind a so-called good.

As for his life, the Trojan horse seems to be represented by time. His preoccupation was to sketch an era that would serve as a testament to readers, but in the end, he finds himself in a race against time.

Key-words: *Trojan horse, trap, infiltration, ruin, anticipation*

Semnificațiile legendei calului troian sunt atât de puternice, încât au reușit să spargă zidurile literaturii și să-și găsească noi concretizări în diverse domenii. Mult simplificată, alegoria ilustrează simbolul unei înșelătorii, o capcană prin care obstacolele sunt combătute din interior. Este, pe de o parte, o dovadă a ingeniozității – care demonstrează că mintea este cea mai puternică armă –, dar, pe de altă parte, a credulității:

„Dacă voită-ar fi zcii și-aveam și noi minte mai multă,
Grabnici cu fierul să scoatem din cal pe-argivii pîndăreți,
Troia, tu azi ai trăi și-ai fi tu cetate regească!”²

Ce legătură există între legenda lui Virgiliu și autorul nostru? Ascuns în perena cetate a succesului, Cezar Petrescu nu vede semnalele *întunecării*. Critica vremii, întocmai precum preotul Laocoon din poemul epic, a încercat să-l avertizeze că direcția aleasă nu poate fi statornică, dar, când premii importante ale vremii au început să apară, autorul a sfârșit ceea ce construise și a deschis porțile obscurității. Spre deosebire de troieni, care au descoperit rapid semnificația vicleșugului, autorul a trăit cu iluzia victoriei până la sfârșitul vieții sale.

Vreme de decenii a consolidat pilonii faimei, s-a baricadat în spatele romanelor cu tematică de război, a creat un univers al decăzuților și un spațiu utopic al iubitorilor de glie. În plină expansiune a modernismului, a psihologismului, autorul rămâne închis în spatele fortificației sale. Calul troian se ivește în jurul anului 1944, moment denumit de confidentul și apropiatul Mihai Gafița drept *eliberare*. Își

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Vergilius, *Eneida*, București, Editura Univers, 1980, p. 61.

schimbă perspectiva, dar nu va învinge șablonarea. Se vor adevăra astfel bănuielele istoricilor și ale criticilor literari, iar opera lui Cezar Petrescu va pierde lupta cu durabilitatea.

Nu l-am amintit întâmplător pe Mihai Gafița. Este cunoscută prietenia sa cu autorul și chiar rolul pe care l-a avut în pornirea sa pe un nou drum trasat de normele realismului socialist. Sigur, nu criticul literar a fost calul troian în parcursul lui Cezar Petrescu, dar poate fi asociat totuși cu Sinon, pe care Virgiliu îl conturează drept catalizator al stratagemei:

„Astfel orbiți de nemernicul Sinon, la vorbe mișele
Dăm crezământ; și prin oarbe minciuni și prin silnice lacrimi
Noi ne vindurăm.”³

Expert al doctrinei promovate de partidul comunist, l-a convins să aleagă calea deschisă de el. Evident, nu poate fi considerat singurul răspunzător de schimbarea perspectivei din opera și viața autorului. Este suficient să privim la soarta surorilor sale pentru a pune la îndoială rezistența lui în fața presiunilor regimului. În schimb, îl putem socoti drept responsabil pentru înlesnirea *întunecării* operei apărute după 1944.

Prezența unui inamic infiltrat, care așteaptă semnalul declanșării luptei de ruinare, nu este sesizată doar în parcursul vieții lui Cezar Petrescu, ci și în creația sa. Autorul însuși confirmă existența unui cal troian în cetatea sa, unul pe care el îl va echivala, în mod evident, cu lupta țăranilor autentici pentru a-și păstra relevanța în contextul reorganizării puterilor.

Iordache Cumpătă, unul dintre cele mai iubite personaje și reprezentant al răsculaților din 1907, este considerat de Laurențiu Saranda: „Calul Troian în perrroană!... De aia merge la catastroafă marrea propprietate!...”⁴ Având propriile convingeri, încearcă să pătrundă în guvern, pentru a proteja interesele țăranilor, dar fără izbândă. Dacă și troienii ar fi fost la fel de statornici precum oamenii politici ai Regatului României în fața concesiilor, cu siguranță nu ar mai fi fost o legendă a calului troian.

Într-un context asemănător reapare calul troian în *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine*. Lupta este aceeași: între tradiție și evoluție. Iordan Hagi-Iordan și Emil Sava sunt personaje responsabile cu dezvoltarea Piscului Voevodesei prin investițiile în exploatarea petrolului. Această întreprindere, numită Voevoda, Roumanian Company, devine exponentul inamicului infiltrat mișelește în mijlocul satului, care nu va mai putea fi protectorul țăranului:

„Prin forța lucrurilor se va crea o colonie de altfel de oameni, activi: ingineri, maiștri, muncitori înaintați, specialiști, adevărați pionieri ai progresului... Mai știi? Nu-i exclus ca jupânii Iordan Hagi-Iordan și Emil Sava să introducă ei singuri astfel și calul troian aici... Adică inamicii neînduplecați care să-i dărâme și să le rupă capul...”⁵

Calul troian, acest rău care se răspândește din interior, devine și mai periculos în proza lui Cezar Petrescu, odată ce se voalează. Legenda schițează două forțe care luptă continuu: una se menține aprigă, pe când cealaltă continuă ofensiva fizică, până

³*Ibidem*, p. 66.

⁴ Cezar Petrescu, *1907*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957, p. 89.

⁵ Cezar Petrescu, *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine*, București, Editura Tineretului, 1955, p. 113.

când apelează la o înșelăciune pentru a răzbi. Capcana este totuși sub ochii inamicului, este evidentă și lasă o portiță deschisă înlăturării. Troienii au posibilitatea să împiedice stratagema. Autorul nostru, în schimb, nu mai lasă această oportunitate personajelor sale. El va infiltra fiorul răului fără introducerea vreunei opțiuni.

Personaje precum Radu Comșa sau Vladim păstrează în adâncul lor un cal troian. Ei recunosc existența unei forțe rivale în sânul lor și, la fel ca troienii, o acceptă ca pe un dar. Vorbele lui Radu Comșa s-au păstrat în memoria lui Bogdan Cernegură: „răul nu e în afară... e în noi”⁶. Convingerea că puterea răului se amplifică pe măsură ce pătrunde în adâncul sufletului personajului ne este întărită în cazul lui Vladim. Dovada ne este oferită de companionul Alexandru Stoican:

„Nu tu erai calul troian, cum ți-o închipuiai sincer, intrat în cetate s-o năruiești și s-o treci prin pârjol. Ci în tine intrase încă de pe atunci viermele viclean al surpărilor de mai târziu, așteptând cu ațipită răbdare împlinirea metamorfozelor până la ultimul ciclu.”⁷

Similitudinile cu secvența din epopeea lui Virgiliu nu se opresc la nivelul infiltrării unui simbol al ruinării din interior, ci ating, în plan secund, și intervenția unui personaj cu o atribuție profetică. În poemul epic *Eneida*, acest rol îi este atribuit preotului Laocoon. În timp ce toți ceilalți privesc superficial și gândesc naiv, el analizează așa-zisul cadoul al grecilor pe care îl vede drept o amenințare. Poziționându-se contra mulțimii, va fi socotit un smintit care s-a pus împotriva sorții:

„A spășit – ei strigă – Laocoon vina,
Vrednic de dînsa, căci el pîngărit-a sfințita clădire,
Calul zeiței izbindu-l în piept cu nevrednice sulii.”⁸

Din proza lui Cezar Petrescu reținem un proroc, care va apărea tot în momente cheie, în care încearcă să-i convingă pe ceilalți de puterea lui de anticipare. O fi totuși relevant un singur personaj pentru întreaga lui operă? Dacă acesta apare în mai multe texte, cu siguranță. Preotul Filaret, căci despre el este vorba, tot cutreieră prin romane și pare să fie expresia preotului troian.

Îl vom vedea la început în *Ochii strigoiului* și nu îi vom acorda foarte mare importanță. Sigur, aduce cu sine o atmosferă tensionată și dă senzația că știe mai multe:

„Astfel, încă odată dovedea că ochii săi știau să vadă, chiar când păreau că privesc numai în pământ.”⁹

Dă senzația că trăiește într-o altă lume, cu toții îl consideră smintit și cu toate acestea într-un final se adevărește cuvântul lui:

„– Avea dreptate călugărul Filaret.”¹⁰

Următoarea apariție este în *Carlton*. De data aceasta începe să atragă atenția asupra sa, poate pentru că îl întâlniserăm deja în romanul menționat, dar mai ales pentru că este mult mai implicat. Capacitatea lui de anticipare se remarcă în acest

⁶ Cezar Petrescu, *Ochii strigoiului*, vol. II, București, Editura Cugetarea-Georgescu Delafras, 1942, p. 23.

⁷ Cezar Petrescu, *Vladim sau drumul pierdut*, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 50.

⁸ Vergilius, *Eneida*, ed. cit., p. 67.

⁹ Cezar Petrescu, *Ochii strigoiului*, ed. cit., p. 50.

¹⁰ *Ibidem*, p. 293.

roman prin comportament – de trei ori a încercat fără succes să doarmă în holul blocului, iar a patra oară refuză cu desăvârșire, închinându-se continuu – și prin limbaj:

„– Mărețe îți par zidirile acestea pe care le ai în pază? Piatră pre piatră nu va rămâne din ele, care să nu fie una cu pământul!...”¹¹

În dimineața următoare, blocul devenise într-adevăr, după cum sugerase, un morman de pietre. A crezut cineva în prevestirea lui? Trupurile sfărâmate sub pereții fostului edificiu sunt dovada că răspunsul este negativ.

Un ultim popas îl reprezintă romanul *Adăpostul Sobolia*. Îl întâlnim pe același Filaret, cu aceeași vestimentație și cu aceleași obiceiuri. Mai mult, repetăm întocmai pentru a susține ideea, are aceeași reputație de cunoscător al unor semne, pe care numai el le poate identifica:

„– Să știți că se’ntâmplă una lată, fetelor, dacă a ajuns nebunul de Filaret aci!...
Asta e piaza-rea a Bucureștiului!”¹²

Soarta lui este ușor de creionat. Fiind asociat cu bombardamente sau cutremure, a fost închis pentru ceea ce spunea, fiind considerat nu apărător al păcii care avertizează asupra a ceea ce urmează, ci răspunzător de învrăjbire.

Recurența preotului așa-zis nebun poate avea două motivări. Pe de o parte, romanele apar la interval destul de scurt, iar din biografia sa știm chiar că lucrează simultan la mai multe romane. Pe de altă parte, suntem în jurul anului 1944, când știm că drumul lui Cezar Petrescu se schimbă și identificăm o nouă perspectivă, care ar putea cuprinde și această preferință pentru reprezentarea lui Laocoon ca apărător al dreptății, care sfârșește într-un mod cutremurător.

Dacă pentru proză au fost mai ușor de identificat factorii care determină ruina din interior, rămâne totuși întrebarea: *Care este calul troian în viața lui Cezar Petrescu?* Răspunsul potrivit îl găsim în sonetul lui Mihai Beniuc:

„Am introdus eu singur în cetate,
Fără să știu ori cu știință, poate,
Cu oastea morții-n el, Calul Troian?

Așa o fi. Dar, timpule, tu, frate,
Să știi că fără milă ne vom bate-
Voi bate-n bătrânețea-mi ca-n dușman!”¹³

Așadar, este vorba despre timp. El este cel mai puternic inamic al scriitorului nostru. Pornind de la faptul că nu acorda suficientă vreme scrierii și recitării romanelor, continuând cu această obsesie a conturării unei epoci prin personaje care pornesc la drum cu veacul și concluzionând cu această uitare, de care s-a temut odată cu scurgerea anilor, putem întări convingerea că timpul s-a infiltrat în sufletul său de unde a așteptat, în latență, semnalul ofensivei. Precum Filaret, și-a anticipat, fără să vrea, sfârșitul:

¹¹ Cezar Petrescu, *Carlton*, București, Editura Gramar, 1994, p. 476.

¹² Cezar Petrescu, *Adăpostul Sobolia*, București, Editura Militară, 1989, p. 66.

¹³ Mihai Beniuc, *Mărul de lângă drum*, București, Editura Tineretului, 1962, p. 101.

„S-a așternut uitarea peste ele. Nimeni nu le mai deschide, nimeni nu le mai cercetează. Iar scriitorii mor parcă de-a doua oară. De astă dată, îngropați pe vecie.”¹⁴

Această uitare este consecința introducerii calului troian în cetatea sa. A ars din interior pilonii operei sale și a căzut pradă capcanei succesului. A văzut în scrisul său un document al epocii în care a trăit, dar vremea l-a luat cu asalt, pierzând din vedere mișcările reale ce se produceau în România Mare, fiind mereu cu un pas în urmă. Nu s-a pliat nici epocii sale, iar acum, cu atât mai mult, este unul din „numerele din marele număr”¹⁵.

BIBLIOGRAFIE

- Beniuc, Mihai, *Mărul de lângă drum*, București, Editura Tineretului, 1962.
Gafița, Mihai, *Cezar Petrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1963.
Ionițoiu, Cicerone, *Victimele terorii comuniste. Dicționar. P-Q*, București, Mașina de scris, 2006, pp. 198, 205.
Petrescu, Cezar, *Adăpostul Sobolia*, București, Editura Militară, 1989.
Petrescu, Cezar, *Carlton*, București, Editura Gramar, 1994.
Petrescu, Cezar, *Evocări și aspecte literare*, Timișoara, Editura Facla, 1974.
Petrescu, Cezar, *Însemnări de călător. Reflecții de scriitor*, București, Editura Cartea Rusă, 1958.
Petrescu, Cezar, *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine*, București, Editura Tineretului, 1955.
Petrescu, Cezar, *Ochii strigoiului*, București, Cugetarea-Georgescu Delafras, 1942
Petrescu, Cezar, *Vladim sau drumul pierdut*, București, Editura pentru Literatură, 1962.
Petrescu, Cezar, *1907*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.
Vergilius, *Eneida*, București, Editura Univers, 1980.

¹⁴ Cezar Petrescu, *Însemnări de călător. Reflecții de scriitor*, București, Editura Cartea Rusă, 1958, p. 258.

¹⁵ Cezar Petrescu, *Vladim sau drumul pierdut*, ed. cit., p. 408.

FĂNUȘ NEAGU ÎN DOSARELE SECURITĂȚII

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.03>

Fănuș Neagu within the Files of "Securitate" Archive

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 Romanian writers. We will name some of those who have 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 has chosen 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: *Communist Security, Fănuș Neagu, informative notes, literature, politics*

Generația literară '60 cuprinde scriitori care au încercat să abordeze o varietate de teme care să surprindă oscilația între obediența ideologică impusă de regimul comunist și opoziția împotriva acestuia. Opera lui Fănuș Neagu este uneori o mască, alteori o oglindă a realității sociale și politice. Receptăm în scrierile brăileanului un realism în favoarea căruia putem aduce fapte istorice, dar mare parte din operă camuflează și transfigurează literar contextul comunismului. Pot fi stabilite unele mărci și a unele teorii ale realului și ale imaginarului, care pot arăta felul în care literatura a reușit nu doar să reziste în comunism, ci să și devină un transmițător de mesaje pentru cititorul inițiat, interesat de (non)conformism și de (non)comunism. Autorul romanului *Îngerul a strigat* este un reprezentant al scriitorilor care încercau să supraviețuiască literar în vremea acestui regim opresiv, uneori revoltându-se, alteori acceptând tacit mici compromisuri. Este vorba despre sacrificii, dar, în primul rând, este vorba despre rezistența prin cultură. Scrierile trebuiau să descrie degingolada generală, dar să o și camufleze de ochii cenzurii pentru a putea fi publicate. Este paradoxul tuturor prozelor scurte și al romanelor cu mesaj apărute în acea perioadă, acest aspect fiind valabil și în cazul scrierilor lui Fănuș Neagu.

Folosind metoda investigației documentelor, propunem spre analiză o serie de înscrisuri desecretizate din dosarul de Securitate al lui Fănuș Neagu, pentru a ilustra o altă față a operei și a vieții sale, cea percepută de agenții informatori și de ofițerii de la Securitate. Notele informative prezentate sunt extrase din cele cinci volume ce alcătuiesc dosarul de urmărire a „obiectivului” (Dosarul de Urmărire Informativă, înregistrat în Arhiva CNSAS cu nr.161937) și din arhivele Serviciului Român de Informații. Primele trei volume ale dosarului 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 volumele dosarului, sunt:

¹ Prof. dr., Colegiul Tehnic „Ion Creangă”, Târgu Neamț.

„Negoiu”, „Grădișteanu Vasile”, „Brăileanul” și „Fane”. Evident, informatorii au, la rândul lor, nume de cod care sunt, pe alocuri, ușor deconspirabile, prin natura informațiilor oferite.

Este drept, au apărut multe opinii ale contemporanilor scriitorului (și nu numai), care îl criticau de colaborare directă sau voalată cu regimul. Celebra lui revoltă verbală, aciditatea exprimării, nu au fost, după părerea acelorași voci, decât artificii ale unei detașări comode. Pe de altă parte, așezarea lui Fănuș Neagu alături de Marin Preda sau Adrian Păunescu, în contextul unei deserviri a partidului, poate fi combătută cu mărturisiri din interviuri și jurnale, din articole manifest sau chiar cu fragmente din textele sale literare.

Ne-am acreditat pentru cercetare în cadrul Consiliului Național pentru Studiul Arhivelor Securității (C.N.S.A.S.) și am studiat cele cinci volume ale dosarului care îl vizează pe Fănuș Neagu, existente în fondul documentar al instituției. Studiind DUI al lui Fănuș Neagu, am constatat, cu uimire și curiozitate și mai apoi cu tristețe, faptul că viața unui individ, fie ea profesională sau personală, nu-i aparținea întru totul, orice vorbă fiind interpretată tendențios, orice fapt, cotidian, putând căpăta, în ochi „albaștri”, semnificații nebănuite, care să-i atragă sancțiuni diverse. Cu atât mai greu era să faci literatură și, mai ales, literatură de calitate. Se pare că Fănuș Neagu ar putea fi, pentru mulți, „un caz” interesant din aceste puncte de vedere.

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. Pentru o lectură mai coerentă și mai facilă, am îmbunătățit sensibil unele fraze prin așezarea unor semne de punctuație sau realizarea acordurilor. Alte erori le-am transcris ca atare, pentru a demonstra calitatea celor care notau aceste informații. 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 îl acuză pe Fănuș Neagu de răzvrătire împotriva sistemului, dar sunt și note care ar putea fi interpretate ca simple înscrisuri ce justifică împlinirea unei datorii față de partid.

În fapt, reiterând metodele aplicate de poliția secretă sovietică, organizațiile poststaliniste, indiferent ce nume au purtat în timp și în ce zonă est-europeană au activat, au depășit tehnicile și rezultatele celorlalte organizații de poliție politică europene și nu numai. Urmărirea și fabricarea dosarelor anumitor persoane erau mijloace și nu finalități. Cercetătoarea Cristina Vățulescu, profesor asociat la Departamentul de Literatură Comparată al Universității din New York, publică în 2010 o lucrare tradusă la Polirom, în 2017, cu titlul *Cultură și poliție secretă în comunism*, care analizează arhivele desecretizate ale polițiilor secrete din blocul comunist, în contextul relației dintrecultură și politică. Astfel, ea notează:

„Noile tehnologii de supraveghere erau cât se poate de potrivite pentru perioada poststalinistă, lăsând în urmă arestul și pedeapsa, orientându-se, în schimb, spre prevenție. Redefinind sarcinile care îi reveneau, Securitatea a emis în 1972 un document complet despre prevenție și a indicat principalele măsuri ce trebuiau să fie luate împotriva subiecților DUI: manipulare, discreditare, dispersare și intimidare sau avertisment.”²

² Cristina Vățulescu, *Cultură și poliție secretă în comunism*, Iași, Polirom, 2017, p. 65.

Este drept, nu toate aceste etape au fost parcurse în cazul urmăririi scriitorilor români și implicit și în urmărirea lui Fănuș Neagu, dar documentele din dosarul său pot elucidă poziționarea politică/politicului.

Pentru o mai clară lectură și interpretare a documentelor pe care le prezentăm, se impun câteva precizări terminologice și explicative asupra structurilor angrenate sub numele generic de Securitate:

„La 11.07.1956, prin HCM nr. 1361, se stabilește structura M.A.I. pe 2 departamente:

Departamentul Securității, cuprinzând:

a. Securitatea Statului alcătuită din:

- *Direcția I informații externe*
- *Direcția a II-a contraspionaj*
- *Direcția a III-a informații interne*
- *Direcția a IV-a contrasabotaj*
- *Direcția a V-a contrainformații*
- *Direcția a VI-a transporturi*
- *Direcția a VII-a filaj și investigații*
- *Direcția a VIII-a anchete*
- *Direcția a IX-a pază demnitari*
- *Direcția cadre*
- *Direcția administrativă*
- *Direcția secretariat*
- *Serviciul „K” contrainformații penitenciare și miliție*
- *Serviciul „D” internări deținuți*
- *Serviciul inspecții*
- *Serviciul „B” contrainformații radio*
- *Serviciul „F” control corespondență*
- *Serviciul „T” tehnic-operativ*
- *Serviciul „C” evidența operativă*
- *Serviciul „H” cifru*
- *Casa de cultură*
- *Școala nr. 1 (ofițeri operativi)*
- *Școala nr. 3 (limbi străine)*
- *Serviciul Închisori central*
- *Serviciul poștal special central*

b. trupele de securitate

c. trupele de grăniceri

d. trupele de pază.

Departamentul internelor, cuprinzând:

a. miliția

b. penitenciarele și coloniile de muncă

c. trupele de pază contra incendiilor

d. apărarea locală antiaeriană

e. arhivele”³

Într-un *Studiu introductiv* la lucrarea sa *Literatura română și cenzura comunistă*, Marin Radu Mocanu punctează câteva elemente ale lumii literare din perioada comunistă. Astfel, referindu-se la anul 1964, acesta constată aservirea politică a scriitorilor, printre care și Fănuș Neagu:

³ www.cnsas.ro.

„Ca și alte categorii de făuritori de bunuri spirituale, scriitorii, văzându-și deja desagii 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 Andrișoiu etc.)”⁴.

Probabil că documentele cercetate de autor din Arhiva C.C. a P.C.R., Secția Propagandă și Agitație făceau aceste precizări despre orientările tematice ale anumitor scrieri, dar nu putem extrapola afirmația pentru toată opera lui Fănuș Neagu. Scriitorul însuși va recunoaște, după cum vom arăta mai departe, că nu a scris întotdeauna ce și cum ar fi vrut să scrie. Cu toate acestea, Marin Radu Mocanu recunoaște valoarea romanului *Îngerul a strigat*, apărut în 1968, catalogându-l, asemeni lui Mihai Ungheanu, drept „apariție de mare densitate” a perioadei, alături de *Animale bolnave*, al lui Nicolae Breban și *Duminica nunților*, al lui Constantin Țoiu.

Referindu-ne la dosarul de urmărire a lui Fănuș Neagu, prezentăm informația pe care am găsit-o în Nota primită de lt. maj. Pașcan I., de la sursa „Vlad”, în data de 14 ianuarie 1966, orele 8.00, în casa „Brutus”. Observăm (în situația în care informația inițială nu ar fi suferit transformări) faptul că Fănuș Neagu recunoaște o influență tematică socialistă. Abordarea acestei tematici poate veni fie din dorința de a fi publicat, fie din dorința de a trece de cenzură, compensând tematica prin mesaj, personaje, simbolistică. Astfel, ne punem întrebarea dacă nu am fi avut o altă față a literaturii lui Fănuș Neagu, dacă acesta ar fi avut libertate totală de exprimare:

„Din toată discuția rezultă că nemulțumirea lui Fănuș Neagu rezidă din faptul că trebuie să scrie lucrările cu o tematică bogată inspirată din realitatea noastră socialistă și nu poate să scrie pe bunul lui plac, așa cum au scris autori ca: Faulkner, Saroyan, Sallinger, pe care îi apreciază foarte mult și care au scris aparent după bunul lor plac.”⁵

Constatăm, în primul rând, imposibilitatea scriitorului de a publica ceea ce a scris după bunul său plac, refuzând promovarea fățișă a realismul socialist. De aici și caracterul proteic al unor texte literare de-ale sale, proteism pe care singur l-a mărturisit adesea. Referitor la marile nume ale literaturii universale menționate, nu întâmplător am făcut și noi, pe parcursul lucrării, trimitere la stilurile celor cu care însuși scriitorul s-ar identifica din anumite puncte de vedere. Amintim doar câmpia dunărenă și bălțile Brăilei, care sunt conturate la Fănuș Neagu asemeni ținutului Yoknapatawpha, al lui Faulkner. Acest lucru a fost constatat de mulți dintre cei care au analizat opera scriitorului șaizecist, un argument în plus în favoarea imaginarului din opera sa.

Un exemplu de acordare a unui nume de cod care poate fi ușor devoalat prin precizările din Nota de informare este cel al documentului datat 29.IV.1967, ora 11. Acest document este scris de lt. maj. Pașcan Ion, conținând informații primite de la

⁴ Marin Radu Mocanu, „Studiu introductiv” la *Literatura română și cenzura comunistă (1960–1971)*, București, Albatros, 2003, 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. În ceea ce-l privește pe Fănuș Neagu, nu am găsit note care să-i analizeze scrierile, ci doar precizarea că, în numărul 17/1963 al revistei *Luceafărul*, un articol critic al lui Cornel Regman îi acuza pe Fănuș Neagu și pe D. R. Popescu de „manierism” și „ciudățenii” în creațiile lor. Se precizează și faptul că articolul a fost modificat pentru publicare (p. 143).

⁵ ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937, vol. 2, fila 21.

sursa „Vlad”, într-un loc edificator – „cabinetul agentului”. Evident, informatorul este medicul care îl trata pe scriitor, mai ales datorită precizării că acesta venise la cabinet într-o stare de rău, „provocată de alcool”. Discuțiile fac referire și la lumea literară, arătând o serie de preocupări tematice ale scriitorului, care vrea să-și demonstreze independența ideologică:

„După ce a fost scos din starea de rău, Fănuș Neagu propune sursei să-i arate o năvelă scrisă de un scriitor grec, conținând aproximativ 10 pagini dactilografiate, în care, după spusele acestuia, erau «caracteristicile reale ale socialismului, așa cum îl știm noi și nu cum se citește în cărți».”⁶

În virtutea încrederii pe care o manifesta în mod vizibil Fănuș Neagu în medicul său curant, constatăm din document că, fiind de față și Ion Băieșu, considerat un „alt nemulțumit” din cauza respingerii scrierilor sale, se poartă discuții despre lumea literară, despre unele conflicte dintre colegi și despre Plenara CC al PCR. Aceste discuții sunt abordate în mod considerat „neprincipial”, așa cum notează ofițerul. Ceea ce intrigă este și adnotarea de la finalul notei:

„N.B.: Agentul are ca sarcină de a căuta să-l contacteze pe Fănuș Neagu, cu care ocazie să readucă discuția cu privire la năvela scrisă de un scriitor grec, cerându-i-o totodată să o vadă și să o citească, prilej cu care să ne-o dea nouă spre consultare.”⁷

Erau penibile și efectiv inutile aceste acțiuni de controlare a tuturor pașilor pe care îi face un „obiectiv”. Este bine știut faptul că, cel puțin în cazul oamenilor de cultură, unele tendințe de acestea frizează ridicolul tocmai prin incapacitatea intelectuală a securiștilor. Distorsionarea mesajelor prin notele informative, interpretarea eronată a unor vorbe și fraze, grefate de multe ori pe lipsa unei educații temeinice a informatorilor și a securiștilor, au fost adesea greu resimțite de cel urmărit.

Volumul al doilea al dosarului aflat în Arhivele CNSAS are ca nume de cod pentru Fănuș Neagu „Grădișteanu Vasile”. La începutul acestui volum, datată 22 august 1967, găsim o scurtă notă biografică, apoi, sub titlul „Conținutul pe scurt al materialelor compromițătoare”, apar mai multe referiri la opera scriitorului, care dezvăluie perspectivele de urmărire și de formulare a așa-ziselor acuzații ce i se aduceau. Informațiile acestea apar în notele furnizate de agenții „A. Bantaș”, „Vlad”, „Filipescu”:

„Fiind întrebat de ce scrie despre sport, el a răspuns: «Eu scriu despre fotbal, dar toată lumea înțelege că este vorba de cu totul altceva».”⁸

Acuzația de creare a unei diversiuni cu caracter de fabulă este cunoscută, articolele sportive și chiar ieșirile în străinătate ale lui Fănuș Neagu au fost considerate modalități de manifestare a spiritului său reactiv, a luptei sale cu regimul care îl incomoda. Orice „ieșire din rând” este urmărită, notată, taxată și chiar augmentată. Chiar banalele promovări ale volumelor sale sunt percepute drept mercantile și egoiste:

⁶ *Ibidem*, fila 10.

⁷ *Ibidem*, fila 10.

⁸ ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937, vol. 2, fila 3.

„Recent a prezentat spre publicare un volum de nuvele, printre care nuvela *Joc cu dropii și despărțiri*, cu un conținut profund dușmănos și care a fost oprită de la publicare.”⁹

Un document foarte interesant, poate cu greutatea cea mai mare, din punctul de vedere al semnatarilor, este o Notă raport, din 14 iulie 1970, în care este vorba, exclusiv, despre Fănuș Neagu – scriitorul. Cei care oferă informațiile și semnează sunt „Șeful serviciului, lt. col. Năstase Gh.” și „lt. maj. de securitate, Dobre Alexandru”. Este vorba despre publicarea piesei de teatru *Echipa de zgomote*, care, pe drept cuvânt, a stârnit valuri de alertă și indignare din partea celor „fragili”. Vom reproduce o mare parte a notei, sărind peste partea în care se relatează detaliat subiectul piesei (o relatare neutră):

„În revista «România literară» din 9 aprilie 1970 a fost publicată prima parte a piesei de teatru *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu. (...)

Piesa este construită cu ajutorul unor simboluri care o caracterizează deosebit de dăunătoare. Astfel, simbolul bizonului (zimbrului), numele familiei Râmniceanu (...de la Râm ne tragem), disputa puternică în cadrul unei familii îndreaptă atenția spre o comparație cu poporul român, vizând o tragedie politică a acestuia.

Alte imagini ca munca în noroi, bălăcirea, belciugele în nas, mărăcinii găsiți de Nil în țară la întoarcere, supravegherea continuă a magnetofonului sunt menite să trezească și mai mult repulsia și revolta cititorului, căruia i se arată, prin toată această construcție literară, decăderea dintr-o situație jalnică.

Piesa a fost înaintată Secției Presă – Edituri a CC al PCR cu propunerea de a se aviza negativ publicarea, însă tov. D. Ghișe din cadrul secției menționate a dispus publicarea piesei.

Întrucât Fănuș Neagu intenționează să publice și cea de-a doua parte, iar piesa în întregime urmează a fi pusă în scenă, propunem ca prezenta notă să fie înaintată spre informare conducerii.”¹⁰

Dacă am întâlnit în al doilea volum referiri la faptul că Fănuș Neagu ar fi dorit o libertate de exprimare ca în străinătate, aceeași idee o găsim și în volumul al treilea al dosarului, într-o informare oficială a CSS (Consiliul Securității Statului) de la Inspectoratul de Securitate al județului Bacău, din 9 aprilie 1971, „Către CSS Direcția I-a București”. Se relatează contextul vizitei academicianului Zaharia Stancu, însoțit de un grup de scriitori, la manifestări culturale organizate de revista „Ateneu”. Notațiile din acest document le vom reproduce, în mare parte, la subcapitolul următor, unde vom expune informațiile ce fac trimitere la legăturile lui Fănuș Neagu cu lumea literară. Am găsit notate aici câteva chestiuni interesante și despre problema occidentală, care se referă la tematica scrierilor sale:

„Din semnalările făcute de rețeaua informativă, rezultă că Fănuș Neagu s-a plâns că i se impune ce să scrie, făcând cu această ocazie elogii cu privire la arta occidentală. De asemeni, mai rezultă că a fost văzut în permanență în anturajul unor elemente ca Sachter Mihai, Bibire Ovidiu și alții semnalăți cu manifestări dușmănoase și urmărite de către noi prin dosar de urmărire informativă.”¹¹

Semnatarii documentului sunt adj. inspector-șef, lt. col. Lazăr Ioan și șef birou, maior Palade C. Se pare că „rețeaua” aceasta avea tentacule întinse în miezul tuturor

⁹ *Ibidem*, fila 3.

¹⁰ ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937, vol. 3, filele 72–75.

¹¹ *Ibidem*, fila 38.

evenimentelor și organizațiilor, înregistrând, fără ezitare, orice „manifestare dușmănoasă”.

Volumele 4 și 5 ale dosarului cuprind, așa cum spuneam, note informative obținute prin TO (tehnică operativă). Aceasta înseamnă că regăsim transcrieri ale convorbirilor telefonice înregistrate din „casele” urmărite: domiciliul „obiectivului”, Uniunea Scriitorilor, sediul revistei „Luceafărul”, unde Fănuș Neagu a fost redactor-șef adjunct. Notațiile sunt banale, în genere, conversații uzuale pe teme literare și administrative, fără prea multe informații deosebite, poate și pentru că se evitau discuțiile mai delicate, știute fiind practicile de ascultare a telefoanelor. Vom propune spre analiză doar câteva trimiteri la opera scriitorului și la modalitatea de publicare sau receptare a acesteia. Modalitatea de scriere a acestor note e diferită față de celelalte volume, mult mai criptată, locurile de unde se culeg informațiile fiind numite „posturi” și fiind, de asemenea, înregistrate numeric. Ele pot fi, în general, identificate prin conținutul convorbirilor transcrise.

Un astfel de document este cel redactat de „cpt. U. L.”, în 1972, transcrierea unei convorbiri cu trimitere la felul de a scrie și de a reacționa al brăileanului. Suprimarea unei rubrici din revista „Luceafărul” îi stârnește indignarea, dându-i prilejul unor afirmații acuzatoare la adresa cenzorilor și posibilitatea de a face, sub imperiul nervilor, promisiunea (absurdă) că nu va mai scrie nimic:

„Postul 13/2
Nr. file: 6
28.11.72

LUCEAFĂRUL
Ora 12.00: telefon

Fănuș vorbește cu dl. Angelescu în legătură cu o rubrică («Poșta redacției») de la *Luceafărul*, care i-a fost suprimată. (...)

F: Dar nu pot s-o iau așa, că n-auzi dta că piese mi se opresc, filme mi se opresc, toate mi se opresc. Acuma mi se oprește și un cartuș la «Poșta redacției», uite domnule, nu vreau să mai scriu! Scrieți voi de la Cenzură de-acolo! Fiți voi mari! Fiți voi deștepți, cenzurați-vă singuri și fiți dumnezei! (...)

F: Scrieți voi, mă! Faceți voi toate revistele. De ce nu le împărțiți. Și, pe cuvântul meu că este prins. Ia, scrieți voi toate ziarele într-o zi și toate revistele! Lăsați-ne dracului, pe noi în pace să șomăm! (...)

F: Eu cu Cenzura ce să mai fac? Singura mea lovitură împotriva Cenzurii e să nu mai scriu. Îi și doare în cur pe toți cei de la Cenzură că nu mai scriu. (...)

Dl. A: Ei, uite, eu vă spun promisiunea asta. Păi, ce, toate astea la «Sport», la *România literară*?

F: Da, da, da! Ei, ce, cum nu?

Dl. A: Ei, pe naiba!

F: Pe cuvântul meu că da.

Dl. A: Ei, nu-i adevărat!

F: Mi s-au scos întregi articole.

Dl. A: Din *România literară*?

F: Da, sigur! (...)

Fănuș îi propune lui A. să mai cenzureze și altădată, dar «Poșta redacției el nu va mai scrie. El a renunțat, că este sătul. Trebuie să-l mai taie împrejur și «l-au făcut bucăți».

Datat 12 mai 1977, se găsește în Arhiva S.R.I., Fond „D”, dosar nr.10966, vol. 3, filele 202–204, un document ce cuprinde preocupările scriitorilor în ceea ce privește desființarea Fondului Literar, modificările statutului scriitorilor și alte probleme administrative și materiale cu care se confruntă aceștia. Cei ale căror păreri sunt consemnate sunt N. Stănescu, Dumitru M. Ion, Adrian Beldeanu, Nina Cassian, Constantin Abăluță, Edgar Papu și Fănuș Neagu. Acesta din urmă critica implicarea politicului în viața scriitorilor, atrăgând consecințe negative asupra vieții lor:

„(...) scriitorul Fănuș Neagu și-a manifestat nemulțumirea față de măsurile ce s-ar întreprinde în sectorul literar, afirmând următoarele: A venit orânduirea asta frumoasă să lichideze statutul de scriitor, să ne desființeze, oricâte osanale i se cântă în toate împrejurările. Se ruginesc miliarde de lei pe câmpuri și în halele fabricilor și vor să facă economie luând banii de la scriitori. Ei nu știu că lozincile tot noi le scriem, când e nevoie? Ar fi cazul – este de părere el – să mai punem și noi condiții privind drepturile de autor, nu numai ei. În nici o țară nu se dau atât de puțini bani scriitorilor pentru o coală de autor, iar impozitele sunt foarte ridicate. Pe ultimul volum mi-au dat banii pe care-i ia un ștab în două luni și eu am lucrat la el 5 ani. Desființarea Fondului Literar – mai spune el – e o altă imixtiune în treburile scriitorilor.”¹³

De altfel, nici încadrarea lui Fănuș Neagu într-o anumită categorie nu este specialitatea celor care făceau consemnările în documentele secrete. Astfel, într-o notă din 6 iunie 1981, arhivată de S.R.I (Fond „D”, dosar nr. 10962, vol. 5, filele 229 – 230), pe fondul alegerilor de la Asociația Scriitorilor din București, apar reacții ale unor membri, asociați sub numele de „proletcultiști”, printre care, evident, se află și Fănuș Neagu:

„Criticul literar Nicolae Manolescu și-a manifestat deschis bucuria că a blocat propunerea Comitetului Municipal de Partid de a fi reales ca secretar al Asociației scriitorul Constantin Chiriță, cerând «respectarea democrației până la capăt» și propunând pe Constantin Țoiu, care a fost votat de majoritatea membrilor noului comitet. Mircea Micu, Ion Gheorghe, Fănuș Neagu și alți scriitori, din tabăra așa-zisă a «proletcultiștilor», au acuzat falsificarea numărului voturilor de la secțiile de poezie și proză, solicitând conducerii Uniunii renumărarea mandatelor”¹⁴.

Destul de interesantă această încadrare a lui Fănuș Neagu în proletcultism, mai ales punând-o în legătură cu ceea ce afirma brăileanul însuși, într-un interviu acordat Angelei Baciș și apărut pe site-ul literar www.agentiadecarte.ro, pe 5 aprilie 2017. Printre altele, Fănuș Neagu mărturisea:

„Era foarte greu să publici. În primul rând, pentru că trebuia să fii, într-o oarecare măsură, proletcultist. În volumul meu de debut sunt doar două povestiri bune, restul sunt niște chestii ratate, dar simțeam că zestrea primită de la părinți, de la

¹² ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937, vol. 4, T.O., filele 26–28.

¹³ Serviciul Român de Informații, *Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice 1969–1989*, București, Presa Românească, 1996, p. 111.

¹⁴ Serviciul Român de Informații, în *op. cit.*, p. 208.

strămoși, trebuia dezvoltată. Am muncit din răspuțeri să scap de toate mizeriile proletcultismului.”¹⁵

Putem să considerăm aceasta o confesiune, o recunoaștere a orientării tematice pe care a fost silit să o adopte, la un moment dat, scriitorul. Este problema întregii generații literare, fiecare scriitor încercând, prin stil, instrumente și mesaj, să reconstruiască ceea ce tăvălugul comunist a distrus în literatură, în cultură și în toate aspectele vieții. Proletcultismul este și o umbrelă sub care se adăpostesc acești scriitori, dar care nu face decât să le îngreueze parcursul literar.

Vom reproduce integral o altă notă din arhivele SRI, din care transpare atitudinea față de regim a scriitorului Fănuș Neagu, atitudine pe care și-o exprimă, adesea, în contexte oficiale. Faptul că scriitorul se află sub influența băuturilor alcoolice nu știrbește din veridicitatea celor expuse, ci mai mult confirmă unele adevăruri, pe care nu le rostesc cei lipsiți de curaj.

„Strict secret
1 martie 1986

Notă

În ziua de 27 februarie 1986, la sediul Uniunii Scriitorilor a avut loc o conferință având ca temă politica externă a partidului și statului nostru, la care au participat circa 35 de persoane, oameni ai muncii și scriitori ce fac parte din organizația de bază a acestei instituții, acțiune la care a fost invitat profesor dr. Popescu Ion, consilier la Ministerul Afacerilor Externe.

Când expunerea se apropia de sfârșit, a intrat în sală Fănuș Neagu, care, aflat sub influența băuturilor alcoolice, l-a întrerupt pe Popescu Ion, spunând următoarele: *...Am plecat de dimineață de acasă cu gândul de a ajunge la ședință, dar nu am putut, pentru că, în drum, am intrat la cofetăria de pe bd. 1 Mai nr. 42, unde, trecând peste faptul că era deosebit de frig, nu am putut bea un pepsi, deoarece pe un afiș scria: Servim pepsi numai pentru donatorii de sânge. După o oră și jumătate de așteptare în stație, am luat un mijloc de transport și am coborât la Universitate, unde am intrat în restaurantul Trocadero, pentru a servi o ciorbă de burtă. Surpriza a fost că, pe lângă ciorbă, mi s-a servit obligatoriu o porție de pește oceanic. Refuzând peștele, mi s-a luat și ciorba de burtă. Acum, eu vă întreb pe dumneavoastră, cum se explică toate acestea, cum se împacă cu cele ce ați spus dumneavoastră până acum? Cum se împacă cu faptul că eu, având un copil, nu găsesc un kg de brânză, salam, un kg de carne? Eu toate acestea nu le spun pentru lector, ci le spun ca să se audă mai departe. Eu nu am nimic cu lectorul sau cu cei de aici. Am fost în șapte alimentare să iau 500 grame de salam. Asta vreau să se audă. Mie să-mi spuneți ce-i cu pepsiul, ce-i cu brânza, ce-i cu carnea. Astea cu ideologia le știu. De treizeci de ani suntem eroi și murim de foame. N-am gaze. În casă n-am foc de 8 zile. Nu pot să fac un ceai. N-am lumină. Sunt chior de acum. N-am lumină să scriu și îmi cereți să scriu. Ce să scriu? Pe întuneric? N-avem ce mânca, n-avem cu ce ne încălzi. Păi ce, nu trebuie să spunem asta? Eu să scriu romane pentru... și partidul nu-mi dă mie apă caldă să mă spăl, nu-mi dă brânză, cu ce să cresc copiii? Dumneata să transmiți aceste chestiuni din partea mea. Nu mai pot să îi suport, nu mai pot să*

¹⁵ *In memoriam – Interviu cu scriitorul Fănuș Neagu, realizat de Angela Baci, publicat pe www.agentiadekarte.ro, la 5.04.2017, disponibil la adresa <http://www.agentiadekarte.ro/2017/04/in-memoriu-interviu-cu-scriitorul-fanu%C8%99-neagu-realizat-de-angela-baci/>.*

suport acest tratament, care ni-l dau de doi ani de zile. Ei stau la șase grade în casă cum stau eu... ?

Atât lectorul, cât și alte persoane din sală au încercat să-l pondereze, să-l întrerupă, însă Fănuș Neagu a continuat, până și-a epuizat ideile, pe care le avea scrise pe o hârtie, după care a părăsit sala. La acțiune au participat Crăciunescu Doina, instructor la Comitetul de partid al Sectorului 1, și Mecu Ilie, activist al Comitetului Sindical al Sectorului 1.

A.S.R.I., Fond „D”, dosar nr. 10966, vol. 12, f. 60¹⁶.

Este clară intenția lui Fănuș Neagu și aceasta ar trebui să ne facă să ne definivăm părerea despre raporturile sale cu partidul. Curajul său de a expune public aceste probleme cu care se confruntau toți, dar nu îndrăzneau să le rostească, justifică spiritul său revoltat și, bineînțeles, consecințele acestei tirade îndrăznețe.

Amintim un document din volumul al treilea, datat 1.IV.1971, primit de la Inspectoratul de Securitate al Județului Bacău. Este o adresă pe care am citat-o și în secțiunea anterioară, dedicată scrierilor lui Fănuș Neagu. Această adresă, relatând diverse lucruri petrecute cu prilejul unei vizite la Bacău a lui Zaharia Stancu, amintește câteva personalități reprezentative ale lumii culturale băcăuane, antrenate în jurul revistei „Ateneu”:

„În perioada 23–26 martie a.c. municipiul Bacău a fost gazda unei ample manifestări culturale prilejuite de vizita unui grup de scriitori, în frunte cu academicianul Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor din România, manifestare organizată de redacția revistei *Ateneu*. (...)

Radu Cârnci și Călin Constantin, ambii de la revista *Ateneu* din Bacău, l-au elogiat pe Fănuș Neagu și în general pe cei care nu se lasă intimidați de control, făcând aluzie la cenzură. «Fănuș Neagu este un poet de mare valoare, scrie fără cortină și nu admite să i se dicteze în creație și când totuși i se impune ceva se dedă la injurii... »

Cei de mai sus susțin că de mai multe ori l-au auzit pe Fănuș Neagu aducând injurii academicianului Zaharia Stancu și nu i s-ar fi întâmplat nimic. Probleme «curajoase» susține (sic!) Radu Cârnci și Călin Constantin ar fi ridicat sus-numitul și cu ocazia unei întâlniri la București la care ar fi participat cineva din conducerea partidului¹⁷.

Această adresă va primi, câteva luni mai târziu, un răspuns de la Direcția I a CSS, care confirmă primirea informațiilor și dă indicații de investigare „discretă” a celor menționați în informarea trimisă:

„(...) De asemenea, vă rugăm să luați măsuri pentru a se trece la audierea discretă a persoanelor care au cunoștință de manifestările dușmănoase ale lui Neagu Fănuș cu ocazia deplasării lui la Bacău în primăvara acestui an.

Printre persoanele indicate de «Enciulescu» că au fost de față la aprecierile denigratoare făcute de Neagu Fănuș la adresa conducerii de partid și de stat, se numără Radu Cârnci, Călin Constantin și Ene Florian, toți redactori la revista *Ateneu*.

Adjunct șef Direcție
col. D. Tăbăcaru¹⁸

¹⁶ *Ibidem*, p. 343.

¹⁷ ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937, vol. 3, fila 37.

¹⁸ *Ibidem*, fila 36.

Potrivit sursei, Fănuș Neagu a fost văzut la acel eveniment cultural în stare de ebrietate, criticând partidul și politica lui. Simpla prezență la acel eveniment a unui intelectual poate constitui, după cum observăm, „șansa” de a se afla în vizorul Securității. Orice discuție, orice aluzie, orice contact poate părea dubios, mai ales când era vorba de persoane cu legături în străinătate.

Am prezentat doar câteva din documentele cuprinse în cele 5 volume ale dosarului scriitorului brăilean, dar notele, informările și transcrierile sunt numeroase și variate. De la detalii personale, uneori chiar intime, la informații literare sau ce prezintă relațiile cu alte persoane, se conturează atât un profil al urmăritului, cât și profilurile celor ce țeseau acea urzeală infamă.

BIBLIOGRAFIE

ACNSAS, FOND INFORMATIV, Dosar nr. 161937, vol. 1-5.

Baciu, Angela, *In memoriam – Interviu cu scriitorul Fănuș Neagu*, publicat pe www.agentiadecarte.ro, la 5.04.2017.

Mocanu, Marin Radu, „Studiu introductiv” la *Literatura română și cenzura comunistă (1960–1971)*, București, Albatros, 2003.

Muhlorth, Herbert Werner, „Crohmălniceanu 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.

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

Vățulescu, Cristina, *Cultură și poliție secretă în comunism*, Iași, Polirom, 2017.

www.cnsas.ro.

IPOSTAZE ALE EULUI ÎN CREAȚIA ȘI ACTIVITATEA PĂUNESCIANĂ

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.04>

Hypostases of the Self in Păunescu's Literary Creation and Activity

This article offers a new perspective on the literary creation and activities of the poet Adrian Păunescu, particularly in identifying the various facets of his personality. Given the sheer number of his poetry volumes, as well as his activity during a historical period when trust was scarce and betrayal was ever-present, his multifaceted persona seems to have deliberately deceived the system. The superstar, the manipulator, the propagandist, the actor, and the patriot are just some of the aspects explored in this article. It also considers the views of other notable figures contemporary with the poet, as well as their perceptions of the different facets of his personality as they knew him. One conclusion might be that, in the poet's case, had it not been for certain mechanisms that facilitated his rise to prominence, nowadays he might be an unknown or forgotten name today.

Key-words: *Adrian Păunescu, poetry, patriotism, communism, democracy, actor, superstar, influencer*

Introducere

Creația păunesciană poate fi corelată cu o serie de ipostaze definitorii pentru personalitatea și imaginea poetului, pentru modul în care acesta a fost perceput în epocă. Ultimele sale cuvinte, transcrise de pe patul de spital, sunt semnificative pentru „mitul” Păunescu, al poetului iubit de popor, al artistului care a luptat pentru popor:

„De-aici, dintr-un pat de spital din Secția de Reanimare a inimii, de la Spitalul de Urgență, mi se limpezește privirea către crâncenele noastre bătălii de fiecare zi, către fronturile noastre fără învingători, către uitarea de sine, care domină cu trufie lumea dată, o face imposibil de cuplat cu alte lumi, ne fugărește de dimineața până seara pe noi toți, să nu cumva să ne găsim unii cu alții și să conlucrăm la salvarea omului. Din centrul inimii mele aduc salutul meu tuturor acestor electronici ascultătoare, menite să ne avertizeze și să ne ajute. Și sper să nu fie nevoie și de o operație pe inimă. Oricum, cărțile mele devin – prin suferința mea – tot mai valoroase și mai căutate. Editorii au suficiente motive extraestetice să potențeze textele. Iar eu sunt liniștit că mi-am văzut poporul sărind de partea mea și iubindu-mă mai mult ca niciodată.”²

Evenimentele din viața lui Adrian Păunescu și conjuncturile în care a fost implicat suscită, astăzi, interpretări diferite, iar imaginea sa trebuie nuanțată. Inevitabil consecințele sunt clare: propaganda din perioada comunismului și-a pus amprenta asupra întregii creații a autorului, chiar dacă Securitatea l-a urmărit

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Adrian Păunescu, „Scrisoare din urgența inimii”, text dictat de pe patul de spital și publicat în *Jurnalul Național* din 29 octombrie 2010, <https://jurnalul.ro/special-jurnalul/scrisoare-din-urgenta-inimii-561307.html>, accesare din 24.12.2024.

îndeaproape. Odată instalată lipsa de încredere, discreditarea unei personalități crește din ce în ce mai mult, pentru a contura o imagine dorită de oficialități. Nu este oare posibil ca în spatele cortinei să existe niște țeluri ascunse, despre care omul de rând nu știe nimic și ale căror amănunturi sunt cunoscute? Dacă ar fi analizate faptele, opiniile și acțiunile cuiva, oare imaginea construită ar mai fi aceeași?

Polemicile create în jurul imaginii lui Adrian Păunescu persistă. Dincolo de popularitatea sa, poetul reprezintă un prototip al succesului efemer, care dispare în același timp cu ideologia ce stă la baza creației sale și cu oamenii din spate, o pavază în fața posibilelor furtuni amenințătoare și distrugătoare. Un exemplu relevant în acest sens care destramă pânza de păianjen al fenomenului Adrian Păunescu poate fi optzecistul Mircea Cărtărescu, care, oricând avea ocazia, făcea referire la diferite acțiuni ale poetului neconforme cu imaginea idealizată ce se dorea a fi impusă publicului:

„La sfârșitul anilor '70, dacă puneai în priză fierul de călcat, Păunescu vorbea și acolo, aproape la fel de mult ca și Ceaușescu însuși. Căci destinul acestor doi oameni atât de asemănători se împletește inextricabil. Fără comunism și Ceaușescu, Păunescu n-ar fi existat, așa cum paraziții sunt foarte specifici în alegerea gazdei”³.

În acest articol ne dorim să conturăm câteva ipostaze ale imaginii poetului Adrian Păunescu care nu doresc nici să-i minimalizeze din importanță, nici să incrimineze o personalitate marcantă a culturii române, care și-a pus amprenta într-un mod puternic atât asupra istoriei recente, cât și a literaturii. Am putea spune mai degrabă că este o încercare antibiografică ce dorește deconspirarea unor idealuri ascunse ale poetului, deduse din creația sa literară.

1. Adrian Păunescu, superstarul. O perspectivă a succesului

Una dintre cele mai evidente ipostaze ale imaginii poetului este cea de superstar⁴, prin care Păunescu inițiază o lume în care dorește să intre și pentru aceasta se folosește de toate instrumentele necesare în vederea îndeplinirii acestui țel. Politizată propagandistic, imaginea idilică a poetului a condus automat la un punct în care întrebarea centrală este dacă nu cumva Adrian Păunescu dorea să fie un superstar al literaturii și culturii române. Scrie mult, iar din acest motiv Eugen Barbu este de părere că el nu seamănă cu nimeni altcineva decât cu marii ambițioși din literatura universală, care doreau să acceadă la putere, chiar dacă a lor condiție materială și umană mai ales nu le permitea acest lucru. Prin urmare, Păunescu este comparat cu Rastignac, personaj balzacian al romanului *Moș Goriot* care se amestecă într-o lume în care nu-i este locul, dar se ambiționează să rămână în ea, indiferent de riscurile care îl pândesc de după colț⁵.

Extrovertitul personaj iese în evidență atât prin aparițiile sale publice, cât și prin curajul dat de cele mai înalte cabinete pe care le frecventează. De asemenea, sangvinicul Păunescu are conexiuni cu mari nume contemporaneși legături care să îi

³ Mircea Cărtărescu, „Păunescu: un odios propagandist”, *Ziare.com*, 19 noiembrie 2010, <https://ziare.com/adrian-paunescu/cenaclul-flacara/mircea-cartarascu-paunescu-un-odios-propagandist-1056680>, accesare din 24.12.2024.

⁴ Cf. Paul Cernat, „Adrian Păunescu sub semnul întrebării” (I), în *Observator Cultural*, nr. 555, 17.12.2010.

⁵ Adrian Păunescu, *Poezii de până azi*, București, Editura Minerva, 1978, p. 17.

permite mascarea adevăratei identități. Acest aspect îi dă aripi și un curaj nebănuț, ce îl ajută să se victimizeze și să fie un pretins deconspirator al urmăritorilor săi:

„A.P.: Sunteți trimiși ilegal. Îmi puteți arăta mandatul?

Milițianul: Păi, n-avem mandat, nu e nevoie de așa ceva.

A.P.: Ba e nevoie, numai că v-ați obișnuit să călcați Constituția cu seninătate.

Milițianul: Tovarășul Păunescu, nu ne puneți în situații, care, înțelegeți dumneavoastră ce poate să ni se întâmple la toți nouă tuturor.

A.P. (deja foarte iritat): Ar fi bine ca, înainte să ieșiți în stradă, să puneți mâna pe o carte de gramatică.”⁶

Adrian Păunescu avea o avidă dorință de putere, a fost un stâlp al cultului personalității proprii, care a jucat, într-un bal mascat al perioadei comuniste, rolul iubitorului de țară, înveșmântat în haine de sărbătoare, un pilon important al partidului care insera în mentalul colectiv iubirea față de conducător și, mai ales, față de țară, față de regim. Păunescu era conștient că fără Nicolae Ceaușescu nu ar fi putut avea parte de imaginea cu care a fost asociat în acea epocă. Cu toate că nu își dădeau seama, poate, și el, și Ceaușescu nu erau decât doi pioni ai istoriei ce trebuiau să aprindă la un moment dat fitilul revoluției prin deciziile luate și prin manifestațiile publice. Nu a fost niciodată parte a represiunii și nici a atrocităților înfăptuite de regim, precum Gulagurile, execuțiile, nu a fost informator sau manifestant al xenofobiei, ca alți partizani ai regimului.

Păunescu și-a urmărit scopul într-un mod evident, acela de a urca treptele unei ierarhii prin a se impune ca un poet de curte⁷ al puterii comuniste și a dispus de toate mijloacele de acces la mase de care avea nevoie⁸. Acesta a reușit să se impună și ca preaiubit părinte al mișcării pop/folk/rock din România, mișcare care și-a propus încurajarea masivă a tineretului de a participa la cultura de masă. Faptele menționate îi aduc un fals titlu de erou național, deoarece este adevărat că mereu a știut să exprime durerile națiunii și a știut să amplifice atât temele deranjante, cât și frumusețea vieții, încât să suscite interesul din partea publicului. O reevaluare critică a poetului este necesară, am putea spune, întrucât dorința de a avea succes a umbrat calitatea literară a întregii sale creații. Tonalitatea, ritmul și construcția frastică apoemelor, a romanelor și a jurnalelor sale indică un singur drum: acela de a cuceri publicul prin arta sa.

Dominația poetului pe scena Cenaclului „Flacăra” a deranjat mai mult decât a putut ajuta, așa cum era de părere Păunescu. Afirmând că promovează talente și viitoare personalități artistice, în fapt se promova pe sine, prin stilul autoritar impus în cadrul festivalurilor. Astfel se poate considera că Adrian Păunescu poate fi considerat și un DJ, un „artist de agora”⁹, prin puterea pe care o avea, de a coordona toate recitalurile din cadrul cenaclului.

Dorința de celebritate l-a făcut pe Adrian Păunescu să aplice strategii subtile pentru propria promovare și să dezvolte un sistem întreg care să facă acest lucru

⁶ Andrei Păunescu, *Supraviețuirea lui Adrian Păunescu, Volumul I al romanului-jurnal cu personaje și întâmplări reale – Calendarul unui vulcan*, București, Editura Păunescu și Fundația Iubirea, 1997, p. 60.

⁷ Cf. Paul Cernat, *art. cit.*

⁸ Documentarul „Cenaclul Flacăra – Te salut, generație-n blugi!”, realizator Cornel Diaconu – disponibil pe <https://www.youtube.com/watch?v=pIJrn54Oh0&t=1000s>, accesare din 24.12.2024.

⁹ Cf. Paul Cernat, *art. cit.*

posibil la nivel național. Rezultatele au dat roade, numele lui fiind astăzi nedespărțit de perioada comunistă și de Generația '60.

2. Adrian Păunescu, propagandistul

O altă ipostază a poetului Adrian Păunescu este cea de propagandist, care reiese din diverse volume publicate de-a lungul timpului. Aceasta se reflectă cel mai bine în poemele sale, unde nenumărate ode închinat politicii partidului și cultului personalității își fac apariția.

O serie de poeme programatice din creația păunesciană arată cum textele din perioada național-ceaușistă erau folosite pentru (re)educarea subtilă prin cultură. Teme precum agricultura, statul, importanța ideologiei dominau peisajul literar românesc și mai ales, programa școlară din acei ani. Poezii precum „Vis cu grâu” direcționează întocmai politica partidului, arătând că altă cale nu există decât industrializarea țării:

„Un bob de grâu cât Dacia străveche,/ Cu vechile provincii scrise-n el,/ Un bob de grâu, tranșee și drapel,/ Un bob de grâu năprasnic, nepereche./ [...] Și paiul unduia greoi și moale, Nepăsător aproape de nimic,/ Pământul însuși sta în acel spic,/ Ca-n foisorul regăsirii sale.”¹⁰

Apelul către țărani, prin manipulare sentimentală este un alt pilon al propagandei, deoarece fără ei nu ar fi putut exista baza regimului comunist, revoluția. Ca țărani, împărțiți în două categorii, cei înstăriți și pălmașii, erau vânați în permanență de regim pentru toate „fărădelegile” lor. Păunescu a profitat de aceste lucruri tot în avantajul său, pentru a se afirma, prin diferite mijloace, în fața publicului, atât la Cenaclul „Flacăra”, cât și în publicațiile sale, mai ales prin poezie, unde avea cea mai mare notorietate:

„A venit și vremea furtunoasă/ Să ne dăm naturii înapoi./ Hai, țărani, întoarceți-vă acasă,/ Că i-e dor pământului de voi./ Și luați și fabricile-n sate,/ Fiți și muncitori, dar și țărani,/ Prea sunt urbe suprapopulate,/ Prea sunt bălării pe bolovani.”¹¹

Eroismul, armă indubitabilă și indestructibilă a oricărui veac, este glorificat și transformat conform nevoilor conducătorilor, chiar dacă acesta ar fi reprezentat sadismul întruchipat: „Drumurile trec printre monumente,/ în care sunt glorificați, pe bună dreptate,/ eroii războaielor.”¹²

Din poemele sale și din aparițiile de la tribuna Cenaclului „Flacăra” rezultă, în egală măsură, și o direcție civică a poetului, solidaritatea cu cei aflați în nevoie în perioada respectivă. Poezii precum „Discurs de retragere” indică adevărata situație din România acelor ani, pe care discursul oficial al propagandei o trecea sub tăcere: „Agricultura este muribundă,/ Substituirile de om abundă,/ Și-acum, nu de la Nistru pân' la Tisa,/ Românul, cum se zice, plânsu-mi-s-a”¹³.

¹⁰ Adrian Păunescu, *Rezervația de zimbri*, București, Eminescu, 1982, p. 102.

¹¹ *Ibidem*, pp. 134–135.

¹² *Ibidem*, p. 165.

¹³ Adrian Păunescu, *Poezii cenzurate*, București, Editura Păunescu, 1990, pp. 63–66.

3. Adrian Păunescu, actorul

La o primă vedere, ipostaza de actor poate să pară inedită, însă aceasta interpretare își are fundamentul în întreaga activitatea poetului. Maniera teatrală în care Păunescu se prezenta pe scenă demonstrează această interpretare. Stilul actoricesc reflectat din tonalitatea vocii și din gesticulație indică și falsitatea lui, adoptată ca stil de viață și ca o caracteristică esențială a acestuia. Există și în poezie un anumit stil teatral, encomiastic prin care iubirea de patrie este înălțată și divinizată.

Un exemplu în acest sens pot fi ieșirile publice ale lui Păunescu în diferite orașe, mai ales cele din cadrul Cenaclului „Flacăra” sau de la tribuna unor congrese de partid. Așadar, chiar și îndiscursurile laudative adresate lui Nicolae Ceaușescu, stilul actoricesc își face simțită prezența. La Congresul PCR din 1979, îl susține pe Ceaușescu cu patosul caracteristic¹⁴. Astfel că nu estesurprinzător că, peste timp, Adrian Păunescu a devenit el însuși personaj pe scena IUmor, interpretat de actorul Radu Pietreanu¹⁵. Stilul umoristic al interpretării lui Radu Pietreanu arată situația țării din acei ani, fiind este legat direct de contemporaneitate și satirizează caracterul poetului, în împrejurări inedite.

Personalitatea lui Adrian Păunescu este puternic impregnată de spirit actoricesc, prezentându-se ca un fals tratat desinceritate.

4. Adrian Păunescu, manipulatorul și oportunistul

Prin puterea dată de Ceaușescu, Adrian Păunescu putea să rămână supus până la căderea regimului comunist și să acționeze în slujba partidului pentru a manipula publicul în funcție de directivele primite. Păunescu știa să fie atâto portavoce a regimului, cât și a libertății. Dualitatea acestei personalități a creat o serie de polemici din care nu se poate deduce care este adevărata direcție a activității poetului.

În același timp, oportunistul Păunescu se joacă cu un foc pe care nu îl va putea stinge: furia poporului. La Revoluția din 1989, deși toată lumea îl cunoștea activitatea din perioada comunistă, acesta luptă *aprig* pentru cauza libertății. Încercând să cânte ceva împreună cu fiul său, Andrei Păunescu, pe o baricadă, constată că nu mai sunt primiți cu entuziasmul de altădată. Este brusc, chiar și huiduit și mulțimea strigă: „Să fie judecat!”¹⁶. Cu toate acestea, poetul va fi perceput drept un zeu ce vorbea deasupra mulțimilor și care se va folosi de necazurile sale. Având drept scop menținerea propriului soclu, pândind fiecare eveniment istoric pe care și-l va alege conjunctural. Oportunismul său venea din felul cum știa să pună în practică dorințele și nevoile fiecărei părți. Până și la plecarea din această lume a generat zgomote diferite, urale, emoții, dar și o mulțime de contestări.

În ceea ce a întreprins Păunescu, se întrevede, din zări îndepărtate, kitch-ul. Bunul gust nu este o necesitate, întrucât totul se face cu zgomot și cu osanale. Poporul intuiește multiplele fețe ale poetului și, încet, încet, îl părăsește până în clipa în care

¹⁴ Intervenția lui Adrian Păunescu la Congresul PCR din 1979 : <https://www.youtube.com/shorts/ZsfKBpluZV4> , accesare din 25.12.2024.

¹⁵ Adrian Păunescu interpretat de Radu Pietreanu la emisiunea IUmor:

<https://www.youtube.com/watch?v=1KHCMtQd4Bk&t=25s>, accesare din 25.10.2025.

¹⁶ Laurențiu Ungureanu, Radu Eremia, „Apostolii Epocii de Aur, episodul #27. Adrian Păunescu, iluzionistul: «Aș fi fost curios să știu, totuși, ce iarbă va răsări, în timp, pe mormântul meu»”, *Adevărul*, 25.06.2016, <https://adevarul.ro/politica/apostolii-epocii-de-aur-episodul-27-adrian-1718056.html>, accesat 25.05.2025.

Păunescu își revine în mod miraculos și își reconstruiește identitatea, în locul de frunte, în funcție de context. Schimbarea de paradigmă ce i se impunea poetului după Revoluția din 1989 era clară: oferirea de explicații, cât și oportunitatea de a-și cere scuze în mod public, de a-și repara imaginea.

Într-un articol al său, Gabriel Liiceanu critică prezența lui Păunescu în spațiul public postdecembrist. Din acest comentariu critic, se pot deduce mulți factori care au deranjat profund oamenii de valoare ai culturii române și care, fără a avea vreo susținere în spate, au fost nevoiți să își ducă existența sub anonim:

„Și care societate n-are nevoie de porci? Mai ales de porci talentați, de porci, la nevoie, gingași, care știu să cînte, să plîngă, să facă versuri, porci cu voce de piept care trec ușor de la versul de iubire, înfiorat și fosnitor, la cel care răscolește, viril, măruntaiele pămîntului strămoșesc și fără de care noi am uita ce-i aia iubire de țară (noroc cu porcii că ne învață patriotismul), pentru a ajunge în cele din urmă la versul cu adevărat porcesc, cel care aduce bani, putere și privilegii, versul acela închinat stăpînirii, care atunci cînd ești capabil să-1 faci te face temut, pentru că în schimbul lui stăpînirea te ocrotește, te răsfăță și te lasă, ca porc de serviciu, să trăiești la curtea ei.”¹⁷

Nostalgia își face tot mai mult simțită prezența și în cazul lui Păunescu, ca și în cazul personalităților controversate. Tocmai acest soi de oportunism și de manipulare l-a discreditat și l-a dat jos de pe pedestalul pe care se afla în ochii opiniei publice.

5. Adrian Păunescu, patriotul, omul politic și făuritorul de iluzii

Alte ipostaze legate între ele tematic sunt cele ale patriotului sau ale falsului patriot, ale omului politic aflat în centrul atenției, însă și ale făuritorului de iluzii care stârnește speranța aproape moartă a unui popor manipulat de regimul comunist. Aceste caracteristici derivă din cele deja menționate – oportunismul și manipulatorul – fără de care nu pot exista cele derivate din ele însele. Analizând multitudinea de texte, se pot deduce o serie de trăsături ale poetului, care să realizeze un prototip al aceste personalități din literatura română.

Țara în poezia lui Adrian Păunescu ocupă un loc central: istoria și nevoia de pretinsul adevăr, limba română și cauza națională, credința, identitatea, toleranța, problema socială, munca, educația, politica, cultura și moștenirea acesteia pentru viitor¹⁸ etc. De asemenea, teme precum părinți și copiii, dezrădăcinarea, jocurile, instantaneele vieții, credința, sărbătorile și tradițiile¹⁹ sunt alte teme ce doresc să acapareze și să sensibilizeze atenția cititorului. În aceste tematici se întrevede adevărata față a poetului, și anume redirectionarea subiectelor în direcție de momentul istoric care-i stătea în față. Cu alte cuvinte, avem de a face cu un fals patriotism, folosit în funcție de vremuri și în funcție de nevoi. Iubirea de țară poate fi folosită pentru a manipula și pentru a îndârji populația împotriva unui factor amenințător în funcție de context, dar și pentru a indica parametrii în care oamenii trebuiau să își exprime sentimentele patriotice.

¹⁷ Gabriel Liiceanu, *Apel către lichele*, București, Humanitas, 1996, pp. 87.

¹⁸ Cf. Andrei Păunescu, *Țara în poezia lui Adrian Păunescu*, Craiova, Sitech, Fundația Constantin, 2019, pp. 7–10.

¹⁹ Cf. Andrei Păunescu, *Părinții și copiii în poezia lui Adrian Păunescu*, Craiova, Sitech, Fundația Constantin, 2019, pp. 7–10.

Exemplele de poezii sunt nenumărate, iar de aici se conturează ușor și imaginea omului politic, ca făuritor de iluzii și inventator de minciuni și promisiuni, precum oamenii politici din toate timpurile. Păunescu este omul politic prin excelență, am putea spune chiar un arhetip al politicianului cu un discurs influențat de ideea patriotică, pe care o modelează în funcție de oportunitatea ivită. În poezii precum „Țara lui Impozit Vodă”: „Noi suntem țara lui Impozit Vodă,/ La noi, toți percepatorii sunt la modă,/ Ne zbatem în impozite și-n lanțuri,/ Sub grele ministere și finanțuri.”²⁰. În contextul apariției volumului „*Deromânizarea României*”, anul 1998, se intuiește faptul că temele centrale sunt aruncate de această dată ca o săgeată otrăvită spre sistem, spre guvern și administrația sa. În alte vremuri, existau poeme laudative la adresa conducerii și a grandiosului efort depus în guvernarea României.

Catastrofa națională pare să fie punctul sensibil al poetului, temă unde își exprimă compasiunea față de popor, mila și sacrificiul său de a cânta durerile patriei. Din tonalitatea poemelor reiese adevărata ipocrizie care deconspiră o serie întreagă de afirmații critice. Dacă versuri precum „Nefericit popor, iată oasele miniștrilor tăi de externe,/ pe aeroport,/ cu lacrimi în ochi le primește mulțimea abrutizată,/ sarabanda prețurilor,/ în fiecare etapă istorică, trebuie făcută o mare rectificare,/ mereu și mereu trebuie schimbare”²¹. Mimarea nefericirii reprezintă starea de asediu a conștiinței poetului, care consideră că acțiunile sale patriotice vor fi atât făuritoare ale dreptății, cât și generatoare de furie a populației. Păunescu reușește să își atragă asupra sa oamenii, însă, cu timpul, oportunismul și falsul patriotism sunt deconsiprate și aruncate la coșul de gunoi al istoriei.

Iluziile create de însuși poetul referitoare la patriotism oferă cititorului șansa de a-l percepe ca pendulând între două personalități distincte: cea de iubitor de țară și cea de oportunism. Iubitorul de țară nu dorește să lase urme de îndoială privitoare la sinceritatea mesajului transmis în poeme, și totuși oportunismul reiese atât din discursurile ținute cu diverse ocazii, cât și din structura poemelor.

6. Adrian Păunescu, familistul. Reprezentări ale vieții private

Familia este o temă care se regăsește frecvent în poetica păunesciană și care sensibilizează, pe bună dreptate publicul cititor și ascultător al Cenaclului „Flacăra”. De asemenea, este și o ipostază marcantă a vieții poetului. Totodată, familistul și reprezentări din viața privată arată multiplele fațete ale personalității poetului, nedezmășite de aporizații săi.

Dacă divinizarea adusă tatălui de preaiubitul său fiu, Andrei Păunescu este arhicunoscută, nu s-ar putea spune acest lucru despre toți cei care au avut contact cu el în interiorul familiei, unde diferite scene din care reiese comportamentul său pot arăta contrariul. Poate fi doar o răzbunare din partea acestora, însă anumite detalii notate în jurnale²² și de cei care au avut o relație cu el neștiută de presă arată că egoismul și nesinceritatea caracteristice și-au pus amprenta și aici, în sânul familiei. Inconsecvența Păunescu nu are sentimente statornice, acesta jonglează cu viața și își permite să aibă un impact hotărâtor în creația sa atunci când este deschis subiectul relațiilor. Starea de fluctuație se poate observa de la o legătură la alta, astfel încât

²⁰ Adrian Păunescu, *Deromânizarea României*, București, Editura Păunescu, Fundația Constantin, 1998, pp. 11–12.

²¹ Adrian Păunescu, *Româniada*, București, Editura Păunescu, 1993–1994, pp. 119–133.

²² Constanța Buzea, *Creștetul ghețarului. Jurnal 1969-1971*, București, Humanitas, 2009.

tiparul poetului inițiat în viața boemă i se potrivește de minune. În relația cu poeta Constanța Buzea reiese, de asemenea, din cele două valențe ale personalității poetului, partea toxică a masculinității care rănește și care distruge totul în cale, până și cea mai mică urmă de demnitate feminină:

„În rugăciunile mele, cer liniște și puterea de a îndura pustiu, uscăciunea, dezgustul și setea mea, separată, acută, reală, de viață. Nu mă pot hrăni cu rămășițe veștede. Un autoabandon, o renunțare zămbitoare. La casa-n care locuim nu mai adaug nici un vis. în spațiul pur pe care îl gândeam s-a tăvălit și l-a distrus. De dragul lui am săvârșit minuni, mi-am sărit peste umbră. Mă supără acum și că mă iscălesc cu numele lui. Rămân cu fapta mea cea mai frumoasă – acest copil pe care îl iubesc cu o ardoare inflamată de-un plâns interior de neoprit...”²³

Prin ipostaza sa de familist, Păunescu se dedublează și astfel reiese natura duplicitară a personalității, care se accentuează în poezia acestuia: „Femeie, tragica mea țință,/ Femeie, singurul meu dor,/ Apari în noaptea suferindă,/ Dispari în ziua tuturor./ Asupra ta le-arunc pe toate/ Când nu mai pot să le suport,/ Între curaj și lașitate/ Ajung la tine ca-ntr-un port.” („Femeia”)²⁴

7. Adrian Păunescu, feministul

Atracția poetului pentru reprezentantele genului feminin s-a revărsat și în poezie. În creația sa, Păunescu abordează și această problemă, arătând că este interesat de femei, dar și de cauza feminină.

O admirație a feminității a existat întotdeauna din partea poetului, iar acest lucru s-a răsfrânt și asupra creației lirice, unde indubitabila speranță că într-o zi totul se va schimba în bine, în plan social, și pentru femei, își face simțită prezența:

„V-am tot iertat, v-am tot acoperit,/ Și, să mai amânăm, nu-i înțelept,/ Ar fi, să recunoaștem, în sfârșit,/ Femeia, n-are, totuși, nici un drept./ Muncim, ca niște sclave, zi de zi,/ Frumoase-am fost, pe cel dintâi traseu,/ Și condamnarea de-a ne urâți,/ Chiar voi, ce ne iubiți, ne-o dați, mereu.” („Durerea femeiască”)²⁵

Stările interioare ale sufletului feminin sunt transpuse în diferite ipostaze, reușind astfel să atingă un subiect ce începea să prindă amploare – condiția femeii. Dacă tovarășa Elena dorea ca femeile să fie valorizate în societate, atunci Păunescu vine să completeze mesajul propagandei cu un puternic accent feminist. Tema sacrificiului redobândește o importanță deosebită în poeziile extrasedin creația poetului, iar nota subtilă reverberează adevărul izbitor că, de fapt, lucrurile nu s-au schimbat prea mult nici în perioada contemporană lui: „Așa e mama și a fost bunica,/ Așa suntem, femei lângă femei,/ Părem nimic și nu-nsemnăm nimica/ Doar niște «ele» ce slujesc pe «ei»./ Ei neglijenți, iar ele foarte calme,/ Ei încurcând ce ele limpezesc./ Ei numai tălpi și ele numai palme./ Acesta e destinul femeiesc.” („Cântec femeiesc”)

Nișa găsită de poet, universul femeii anonime din fiecare familie și comunitate, este un pretext de divinizare și de adulare a sufletului dispus la sacrificiu. În acest caz, poetul contestă ideea de sacrificiu a lui Manole, condiția sa de artist și de făuritor din legenda „Monastirea Argeșului” și o ridică pe drept pe pedestal pe soția

²³ *Ibidem*, p. 36.

²⁴ Adrian Păunescu, *Cele mai frumoase poezii de dragoste*, București, Curtea Veche, 2011, p. 202.

²⁵ *Ibidem*, p. 111.

sa, Ana, care fiind conștientă de destin, îl înfruntă și îl acceptă, neputincioasă, de dragul iubirii și al creației soțului său care a ales să sacrifice decât să fie sacrificat²⁶: „De când m-am născut sub soare,/ Sunt furnica truditore,/ Doamne, ține-mă-n picioare,/ Sunt femeie, sunt datoare.” („Soartă de femeie”). În același timp, reprezentările feminine pot sugera și politica Partidului Comunist Român din acea perioadă de a atrage femeile în jocul industrializării și al egalitarismului social.

8. Adrian Păunescu, influencerul

Adrian Păunescu poate fi considerat, din mai multe motive, un colonizator al rețelelor sociale contemporane, un influencer care și-a recăpătat peste timp, ca prin minune, priza pe care o avea la public în anii comunismului și, în special, cât timp a existat Cenuclul „Flacăra”.

Sensibilitatea tinerilor la poezie a fost utilizată prin priceperea poetului, la vremea respectivă, în scopuri propagandistice, însă Cenuclul „Flacăra” a fost considerat, în egală măsură, și o formă de rezistență prin cultură. Literatura a fost unul dintre factorii care au făcut posibilă supraviețuirea ideii de libertate în cadrul regimului comunist. Păunescu a devenit astăzi instagramabil, poemele lui au contribuit la crearea de mesaje prin care valori precum moralitatea, curajul, iubirea față de popor devin un adevăr general valabil pentru lumea aflată în derivă. Păunescu are astăzi cont pe Facebook, cu 39k de urmăritori²⁷, Instagram, unde popularitatea este mai mică, dar influența este mai mare²⁸, dar și multe alte versuri răspândite pe celelalte canale destinate socializării. Acest fapt nu certifică decât că, după moartea lui, poetul a devenit un mare influencer care sporește nostalgia românilor dezamăgiți și nostalgici.

Se confirmă faptul că nici astăzi sensibilitatea tinerilor la poezie nu a murit, ba dimpotrivă, chiar dacă poezia contemporană arată total diferit. Prin recuperarea lui Păunescu, se poate demonstra faptul că multiplele forme ale poeziei sale au imitatori: poezie cu rimă, versul alb, forma lungă sau scurtă a acesteia s-a pliat pe tiparul poeziei contemporane. Mai ales în spațiul virtual, citatele din cărți au devenit o modă, fragmente din poemele din Păunescu fiind destul de folosite în diferite contexte în acest fel.

Influencerul Păunescu nu se lasă mai prejos nici când vine vorba de noua modă a videoclipurilor scurte, de pe platformele Instagram²⁹ sau TikTok³⁰, unde scurtele discursuri despre patriotism sau cele despre Nicolae Ceaușescu răscolesc memoria națiunii. Nevoia de a distribui sau de a încerca să creeze conținut de calitate pe rețelele de socializare determină vloggerii să selecteze diferite nume de creatori de conținut, printre care se numără și Adrian Păunescu și textele sale.

²⁶ Cf. Andrei Păunescu, *Părinții și copiii în poezia lui Adrian Păunescu*, Craiova, Editura „Sitech”, Fundația Constantin, 2019, pp. 53–59.

²⁷ <https://www.facebook.com/adrianpaunescupoet>, accesare din 24.12.2024.

²⁸ <https://www.instagram.com/adrianpaunescu.poezii/>, accesare din 24.12.2024.

²⁹ <https://www.instagram.com/p/CKZ-wKTsE96/>, accesare din 26.12.2024.

³⁰ https://www.tiktok.com/@identitatea_romaneasca, accesare din 26.12.2024.

9. Adrian Păunescu, prin ochii contemporanilor

Cum era de așteptat, mari nume ale literaturii și culturii române, contemporani ai lui Adrian Păunescu l-au văzut din unghiuri diferite, astfel că fiecare și-a putut forma o opinie despre marele poet și despre conducătorul Cenuclului „Flacăra”, completând percepția sa în epocă.

a. Mircea Eliade

Relația lui Adrian Păunescu cu Mircea Eliade a fost foarte discutată în perioada comunistă. S-a vorbit mult, existând polemici în lumea intelectuală a vremii și ajungându-se, nu de puține ori la inadvertențe privitoare la veridicitatea afirmațiilor din interviuri, din pricina cenzurii. În interviul acordat de Eliade lui Păunescu, interven anumite afirmații din relația lor apropiată, care nu avea de a face nicidecum cu viața publică, ci doar cu aspecte ce țin de viața privată.

Atitudinea de respingere a poporului față de Adrian Păunescu contamina tot ce se apropia de el, discreditându-i imaginea creată în lumea intelectualilor. Eliade a fost victima colaterală a contactului cu poetul, chiar dacă intențiile celor doi erau diferite³¹. Chiar dacă Securitatea ajunge la decizia că Eliade trebuie promovat, acest fapt nu are succesul așteptat din cauza lipsei de încredere generalizate privitoare la ideile pornite din interiorul sistemului.

Supărarea lui Eliade consta, de fapt, în cenzurarea afirmațiilor sale și în lipsa de verticalitate a lui Păunescu care, conștient de limitele impuse de aparatul de stat, a fost nevoit să retușeze aspecte ale discuției stârnind indignarea din partea scriitorilor exilului. Acest fapt denotă că oportunismul era cheia succesului, chiar dacă intra în joc discreditarea unei personalități marcante:

„Mi-am adus aminte că vara trecută, la București, se vorbea despre interviul acordat de tine lui A.P. Și se spunea că în acel interviu figurau cuvinte de elogiu la adresa lui Ceaușescu. Cunoscându-le terțipurile, mi-am imaginat că trebuie să fie o șmecherie la mijloc. Deunăzi am primit un telefon de la Roma, de la Mircea P[opescu] și de la [Horia] Roman. A doua zi am stat de vorbă cu Ieruncii și am aflat de existența bandei de magnetofon. Procedul lui A. Păunescu este din păcate conform obiceiurilor de acolo – în felul acesta ei speră să anexeze pe cel mai mare scriitor și învățat român, care se întâmplă să fie tot atât de mare pe plan internațional. Iartă-mă, dragă Mircea, că îți scriu în felul acesta, dar ești un steag prea important pentru ca să nu sărim când se arată o asemenea primejdie.”³²

Încercarea de a ajuta din partea lui Păunescu este de nedeazămănit, însă actele prin care aceasta se face lasă de gândit, deoarece el beneficia de o libertate „controlată” de partid și astfel dialogul și-a pierdut din autenticitate și s-au creat polemicele rămase astăzi drept mărturie.

³¹ Cf. Liviu Bordaș, „Mircea Eliade și contemporanii săi. Adrian Păunescu” (II), în *Viața românească*, CXVIII, nr. 10, octombrie 2024, p. 14.

³² Liviu Bordaș, „Mircea Eliade și contemporanii săi. Adrian Păunescu (III), în *Viața Românească* (București), nr. 11-12, noiembrie-decembrie 2024, pp. 24-49; Mircea Handoca (ed.), *Mircea Eliade și corespondenții săi*, IV, București, Criterion, 2006, pp. 490-491 (21 martie 1972).

b. Ioan Alexandru și Nichita Stănescu

Ioan Alexandru și Nichita Stănescu, nume sonorele generației șaizeciste, a avut parte și de un studiu consistent din partea lui Păunescu, și anume, teza sa de doctorat intitulată *Generația '60*³³. Meditând asupra unuia sau a unora dintre elementele care ar putea să-i țină laolaltă pe cei doi autori, inevitabilă este relația acestora cu Adrian Păunescu și întâmplările din viața privată inserate în teza sa de doctorat.

Pe lângă actul critic și comentariile poetului la creația celor doi, intervine un aspect esențial: poetul îi cunoștea pe cei doi și avusese nenumărate contacte cu aceștia. Pe lângă acest fapt, se pot adăuga și interviurile³⁴. Cu alte cuvinte, când Nichita Stănescu a împlinit 50 de ani, Păunescu a fost cel care i-a organizat sărbătorirea, pe 27 martie 1983 la Sala Polivalentă din București. Frenezia cu care a fost primit de public a fost remarcată și de presa vremii. Chiar dacă a fost ultima lui aniversare, este de remarcat faptul că, în ciuda imaginii pe care Adrian Păunescu o avea, se dovedește totuși că dorința de a promova adevăratele valori este certă.

Având în vedere că nume importante ale literaturii române – și în special, din generația șaizecistă – au avut contact direct cu poetul, se poate înțelege că intenția acestuia nu a fost alta decât să le aducă locul binemeritat în cultură, dar să le promoveze și personalitatea.

10. Adrian Păunescu, sangvinicul și colericul

În sfera psihologiei, tipurile de personalitate reprezintă o componentă importantă a studiului caracterului uman și al integrării acestuia într-o anumită tipologie.

În cazul poetului Adrian Păunescu, propunem încadrarea în două tipuri de personalitate: colericul, ce are drept trăsături puterea, agresivitatea, duritatea, independența și impulsivitatea, dar și sangvinicul: veselie, optimismul, puterea, încrederea în forțele proprii. Se întrevăd o serie de caracteristici și din celelalte două tipuri de personalitate: flegmaticul: diplomația și flexibilitatea, dar și melancolicul: creativitatea și puterea de a gândi într-un mod profund³⁵.

Raportat la întreaga sa activitate, Păunescu este un coleric dominant, avea un tipar agresiv în întreprinderile sale, ce se poate observa și în poezie, nepăsându-i de consecințe sau doar mimând nepăsarea. Impulsivitatea se întrevea la orice pas, mai ales atunci când reacționează neașteptat referitor la acțiunile în care se implică și nu este apreciat așa cum și-ar dori. Veselia și băile de mulțime sunt o altă caracteristică esențială a poetului, mai ales ovațiile și spectacolele cu sute de participanți din cadrul Cenaclului „Flacăra”. Pe deasupra, puterea și încrederea în forțele proprii își fac simțită prezența în orice împrejurare care necesită ambiție, curaj și determinare.

Conchid prin a susține că Adrian Păunescu este o personalitate complexă care, prin ipostazele sale și prin diversele apariții publice, este greu de încadrat într-o

³³ Adrian Păunescu, *Generația '60. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru*, București, Editura Păunescu, Fundația Iubirea, Fundația Constantin, 2007.

³⁴ Adrian Păunescu în dialog cu Ioan Alexandru, <https://ioansalexandru.wordpress.com/adrian-paunescu-in-dialog-cu-ioan-alexandru/>, accesare din 27.12.2024.

³⁵ Len Sperry, *Tulburările de personalitate din DSM-5*, București, Trei, 2018.

anumită categorie. Astfel, am propus o prezentarea unor dominante ale imaginii sale, așa cum s-au putut desprinde din opera sa literară și activitatea de animator cultural.

BIBLIOGRAFIE

Corpus de texte

- Păunescu, Adrian, *Cele mai frumoase poezii de dragoste*, București, Curtea Veche, 2011.
- Păunescu, Adrian, *Deromânizarea României*, București, Editura Păunescu, Fundația Constantin, 1998.
- Păunescu, Adrian, *Generația '60. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru*, București, Editura Păunescu, Fundația Iubirea, Fundația Constantin, 2007.
- Păunescu, Adrian, *Poezii cenzurate*, București, Editura Păunescu, 1990.
- Păunescu, Adrian, *Poezii de până azi*, București, Minerva, 1978.
- Păunescu, Adrian, *Rezervația de zimbri*, București, Eminescu, 1982.
- Păunescu, Adrian, *Româniada*, București, Editura Păunescu, 1993-1994.

Lucrări de referință

- Buzea, Constanța, *Creștetul ghețarului. Jurnal 1969-1971*, București, Humanitas, 2009.
- Handoca, Mircea (ed.), *Mircea Eliade și corespondenții săi*, IV, București, Criterion, 2006.
- Liiceanu, Gabriel, *Apel către lichele*, București, Humanitas, 1996.
- 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, *Supraviețuirea lui Adrian Păunescu, Volumul I al romanului-jurnal cu personaje și întâmplări reale – Calendarul unui vulcan*, București, Editura Păunescu și Fundația Iubirea, 1997.
- Păunescu, Andrei, *Țara în poezia lui Adrian Păunescu*, Craiova, Sitech, Fundația Constantin, Craiova, 2019.
- Petrescu, Dragoș, *Comunismul în România. Memorie și istorie*, București, Pro Universitaria, 2020.
- Sperry, Len, *Tulburările de personalitate din DSM-5*, București, Trei, 2018.

Studii și articole

- Bordaș, Liviu, „Mircea Eliade și contemporanii săi. Adrian Păunescu” (I), in *Viața românească*, CXVIII, nr. 9, septembrie 2024, pp. 19–33.
- Bordaș, Liviu, „Mircea Eliade și contemporanii săi. Adrian Păunescu” (II), in *Viața românească*, CXVIII, nr. 10, octombrie 2024, pp. 14–24.

- Bordaș, Liviu, Mircea Eliade și contemporanii săi. Adrian Păunescu (III), in *Viața Românească*, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 2024, pp. 24–49.
- Cărtărescu, Mircea, „Păunescu: un odios propagandist”, in *Ziare.com*, 19 noiembrie 2010, <https://ziare.com/adrian-paunescu/cenacul-flacara/mircea-cartarascu-paunescu-un-odios-propagandist-1056680>
- Cernat, Paul, „Adrian Păunescu sub semnul întrebării” (I), in *Observator Cultural*, nr. 555, 17.12.2010.
- Cernat, Paul, „Adrian Păunescu sub semnul întrebării” (II), in *Observator Cultural*, nr. 556-557, 24.12.2010.
- Păunescu, Adrian, „Scrisoare din urgența inimii”, in *Jurnalul Național*, 29 octombrie 2010, <https://jurnalul.ro/special-jurnalul/scrisoare-din-urgenta-inimii-561307.html>.
- Ungureanu, Laurențiu, Eremia, Radu, „Apostolii Epocii de Aur, episodul #27. Adrian Păunescu, iluzionistul: «Aș fi fost curios să știu, totuși, ce iarbă va răsări, în timp, pe mormântul meu»”, in *Adevărul*, 25.06.2016, <https://adevarul.ro/politica/apostolii-epocii-de-aur-episodul-27-adrian-1718056.html>.

Webografie

<https://www.facebook.com/adrianpaunescupoet>

<https://www.instagram.com/adrianpaunescu.poezii/>

<https://www.youtube.com/watch?v=1KHCMtQd4Bk&t=25s>

<https://www.youtube.com/shorts/ZsfKBpluZV4>

Adrian Păunescu în dialog cu Ioan Alexandru,

<https://ioansalexandru.wordpress.com/adrian-paunescu-in-dialog-cu-ioan-alexandru/>

Discurs literar și canon

„RÂNDURI-RÂNDURI”: LIVIUS CIOCÂRLIE ȚINÂND JURNAL, CITIND SCRISORI (II)

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.05>

Row by Row: Livius Ciocârlie Keeping a Journal, Reading Letters

The author of the journal has the ambition to keep an inventory and centralize everything, to point out every figure and every detail, insignificant apparently, of lives and existence. The obstinate narrator and subtle interpreter offer each other room for manifestation. Without the lengthy inventories and descriptions, the essay writer would lack the biographical references to insert his reflections, suspended in the general context, in a more moralizing formula than memoiristic.

The idea pursued in *Great Correspondences* is that a great creation “consumes” the human being, consciously sacrificed by the creator, whom we rediscover in his letters or in his journal.

Key-words: *Livius Ciocârlie, journal, correspondence, narrator, writing*

În *Viața în paranteză* a lui Livius Ciocârlie, stilul este aproape impersonal, deși se vorbește peste tot despre lucruri personale, chiar intime. Autorul devine un narator laborios și minuțios al propriilor experiențe, desfăcute în nenumărate aspecte și prezentate *in extenso*, cu o profuziune maniacal-proustiană de amănunte și accente. Ciocârlie duce acest plan al observației până la ultimele posibilități de explorare și fixare. Totul, și ceva în plus, este descris de un narator ce pare a avea timp și care inventariază orice: străzi și clădiri, oameni și fapte, amintiri și proiecții, deziderate și realități.

Prozatorul care umple jurnalul de scene amănunțite într-un mod aproape insuportabil nu ierarhizează faptele, în logica romanescă în care un element recurent e încărcat de o semnificație ce se va devoala. La Ciocârlie, dimpotrivă, efortul este de a degaja spațiul realității observate de tot ceea ce-i poate atribui semnificații din exterior, din postura unui narator omniscient și ubicuu, care te duce pe nesimțite spre un deznodământ. Aici, în aceste pagini ce se citesc numai dacă ești înarmat cu o mare răbdare, naratorul parcurge „la pas” secvențele de real înregistrate fidel, făcând rânduri-rânduri de cuvinte pentru a nu ignora ceva.

Când priza la real nu mai este suficientă pentru rememorarea prozastică, autorul jurnalului îl lasă pe naratorul lui să se odihnească puțin și caută în câte un dulap vechi, preluând funcția de inventariere obsesivă. Urmează un fragment ce nu spune nimic nimănui, dar care răspunde perfect intenției de reconstituire proustiană și mărcii de proces-verbal flaubertian:

„Îi regăsesc, căutând într-un dulap vechi, pe eșelnițeni: Păcurariu, Pârveu, Chimigeriu, Mărișescu, Jarcu, Răduțescu, Vladu, Moacă, Oprișan, Armanca, Șimian, Frumosu, Dricu, Bondoc, Budău, Drăgulea, Băzăr, Copilu, Licu, Alimpie, Ghiță, Meilă, Lăică, Máxin (era important accentul, desigur, *n.n.*), Luță, Gină, Toni, Palaghia, Chiva, Cătarina, Tina, Melânia, Veta, Stana. Și cei de la

¹ Universitatea din București.

Mehadia: Lalescu, Țepeneag, Feneșan, Căpușă, Budănescu, Achimescu, Bidiviu, Petchescu”²

Inventarul continuă cu încă patru rânduri de nume ale celor de la Mehadia. Pagina din jurnalul lui Livius Ciocârlie devine o arhivă mai solidă și mai cuprinzătoare decât are o primărie de comună.

Prozatorul de observație stăruitoare și impersonalitate asumată îi oferă eseistului cu aceeași semnătură platforma de realitate pe care acesta își va putea face analiza și interpretarea. Deși părea că o listă precum cea de mai sus nu are vreo semnificație și nu duce undeva, recitind-o prin raportare la întregul jurnal, ea devine foarte semnificativă; și ilustrativă atât pentru epoca rememorată de Ciocârlie, cât și pentru „martorul” acestei epoci care rămâne tot mai mult în urmă și va fi uitată.

Este cineva pe lumea asta capabil să deschidă un dulap vechi, să caute în el și să scoată de acolo zeci de nume de oameni de la Eșelnița și de la Mehadia de care nu mai știe nimeni. Autorul de jurnal are ambiția de a inventaria și de a centraliza totul, de a scoate în relief orice figură și orice amănunt, aparent neimportant, al existențelor și al existenței. Naratorul obstinat și interpretul subtil își dau unul altuia spațiu de manifestare. Fără aceste lungi inventare și descriții obositoare, eseistul nu ar avea materialul biografic în care să-și insereze reflecțiile, rămânând suspendat într-o condiție de generalitate și într-o formulă mai curând de moralist decât de memorialist. Și invers: fără această analiză și punere în perspectivă a eseistului, fără punctiile lui în materia din care îi sunt făcute amintirile și viața, descrițiile și inventarele n-ar avea niciun rost.

Protagonistul jurnalului fiind autorul, „ocolul” descriptiv nu mai trebuie făcut, în cazul lui, prin realitatea socială. Cu toate acestea, Livius Ciocârlie rememorează multe situații de inaderență la o epocă sau la alta, la un context, o situație, o împrejurare în care i-a fost greu să spună „nu”, regretând amarnic ulterior. Visul său, care nu mai e de mult secret, este să fie lăsat în pace, să nu fie inclus în nici un proiect, să-i fie aprobată demisia de la viața publică. Are o adevărată voluptate în a se înfățișa, iar și iar, în posturi de ridicol social și retransare mulțumită în spațiul privat. Cu cât s-ar fi făcut mai des de râs, cu atât sunt mai multe șanse de a fi lăsat în pace: acesta e calculul.

În realitate, nu a fost nimic ridicol în prestația publică a scriitorului intelectual, deci calculul e greșit cu intenție. Impersonalitatea prozastică e substituită de umoarea neagră a autorului de jurnal, de obicei îndreptată asupra altora, dar, la Ciocârlie, asupra lui însuși. Autorul e „amorf”, „inert”, „slab”, „nevolnic”, „absent”, „început și neterminat”; și ar vrea să treacă neobservat. Fiindcă nu ne convinge cu asta, trece la construcții mai ambițioase de auto-denigrare: nu are „fermentul vieții”, se situează în „stadiul vegetal”, este un „Artaud de format mic-burghez”. Întrucât lectorul avizat tot protestează, Ciocârlie trece la ultima fază a execuției în efigie. Dacă jumătate din cartea de față este despre cât de buni sunt alții, cealaltă jumătate este despre cât de rău e autorul ei. *Viața în paranteză* confirmă o traiectorie neobișnuită, rareori parcursă în literatura română postbelică: cea a unui autor total, cu ambiția întoarsă de a rămâne incomplet.

Față de prima ediție din *Mari corespondențe*, din 1981, cea „revăzută și adăugită” din 2019 include două eseuri noi, unul despre Tudor Vianu, altul despre

² Livius Ciocârlie, *Viața în paranteză. Jurnal*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Tracus Arte, 2018, p. 193.

Mircea Zăciu, pe care Livius Ciocârlie îi citește tot prin prisma unor scrisori. Textele acestea inserate la finalul volumului sunt remarcabile, dar au mai degrabă profilul unor evocări, ele recompunând figurile celor doi cărturari din epistolarul (de tinerețe, în cazul lui Vianu, de bătrânețe, în cel al lui Zăciu) recitat dintr-o perspectivă respectuos-pioasă. Prezența lor în carte nu se justifică, mai întâi fiindcă îi strică echilibrul compozițional (în prima ediție, capitolele erau simetrice, șase dedicate unor scriitori francezi, alte șase unor critici români), iar apoi fiindcă îi deplasează într-o direcție destul de convențională ideea directoare a primei ediții, care era una originală și curajoasă.

Livius Ciocârlie o exprimă în preambulul cărții, urmărindu-i apoi ilustrațiile în tipuri foarte diferite de corespondență. Cu această varietate și cu un polimorfism el însuși artistic, corespondența „presupune strategia adresării, adică o regie, un joc de accente, nuanțe, subînțelesuri, treceri sub tăcere, întreg dichisul literar”. Dar, adaugă imediat analistul, „pentru ca scrisoarea să fie cu adevărat literară ea trebuie să nimerească în alte mâini decât cele căutate, trebuie - ca și romanele - să întâlnească - dar și să stârnească - un dezinteres pasionat”³.

De adăugat aici încadrarea în literatură a expeditorului: cu cât mai mare este un scriitor, cu atât orice epistolă pe care o semnează stârnește interesul, chiar dacă ea este perfect anodină sau ia forma uzuală a comunicării regăsită la orișicine. „Simplu” fapt că un mare scriitor pune literele pe hârtia unei scrisori va reține atenția viitoare a cercetătorului, indiferent de platitudinea contribuției epistolare.

La celălalt capăt al investiției corespondenței cu semnificație se află miza literară pusă explicit ori implicit în comunicare. Sunt autori, unii chiar cu majusculă, care fac din corespondența lor un reazem existențial construit cu mijloace literare. Dar, dincolo de această evidență, ideea lui Livius Ciocârlie urmărită în *Mari corespondențe* este că marea creație „consumă” omul, sacrificat conștient de creator, și pe care îl putem regăsi în scrisorile sau în jurnalul acestuia. Eugen Simion, citindu-i cartea, nota următoarele:

„să spun că *Mari corespondențe* sugerează, involuntar, o idee pe care *noua critică* o respinge de regulă: legătura dintre omul care scrie și omul care trăiește. Corespondența este un câmp de interferență între cele două ființe și, citind cartea lui Livius Ciocârlie, îmi dau seama cât de inoperantă este critica biografică și cât de neconvingătoare este, în același timp, teoria care vede în creator o simplă și impersonală mașină de scris.”⁴

Când e vorba de adevărați „ocnași” ai scrisului, productivi ca Balzac sau artizani ca Flaubert, scrisorile devin o poartă către intimitatea romancierului, deschisă de el intermitent, în scurtele pauze pe care și le îngăduie în cele 18 ore de scris pe zi. Iată-l pe neobositul Balzac, cu câte un „inventar” ce te lasă *bouche bée*: „muncește până la optsprezece ore pe zi, iar când ajunge la capătul unui an face un inventar pantagruelic: 16 volume în 1841, *Le Père Goriot*, *Le Lys dans la Vallée*, *Les Mémoires d'une jeune mariée*, *César Birotteau* și încă «trei tranșe» din *Etudes de moeurs* în 1835”. De aici eseistul nostru desprinde o concluzie logică: „E de înțeles în aceste condiții egoismul său robace, convingerea că a-i irosi timpul înseamnă a-l asasina”.

³ Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe*, ediția a doua, revăzută și adăugită, București, Editura Tracus Arte, 2019, p. 18.

⁴ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, București, Editura Cartea Românească, 1984, p. 578.

După care Livius Ciocârlie își încheie minunat fișa de observație cantitativă a lui Balzac, făcând din el un personaj: „La moartea doamnei de Berny, femeie pe care a iubit-o profund căci i-a istovit setea neliniștită de dragoste maternă, îi aduce prinosul de durere cel mai grăitor: doarme, prăbușit, șaisprezece ore în șir”⁵.

La Flaubert, în schimb, „sperie îndeosebi randamentul minim al timpului de muncă. Lui îi trebuie cinci zile pentru o pagină, două zile pentru un rând, câteva ore pentru un cuvânt. O dată caută patru fraze vreme de o lună, altă dată dă la iveală o scenă în trei luni de lucru neîntrerupt.” Reversul condiției flaubertiene de impersonalitate și perfecțiune stilistică se vede tocmai în corespondența scriitorului: „ideile îmi lipsesc, degeaba îmi scobesc mintea, inima și simțurile, nu țâșnește nimic... Sunt consternat de plictiseală și umilit de neputință”⁶.

În scrisori, scriitorii francezi recitiți de Livius Ciocârlie, ca și criticii români analizați, tot prin epistolarele lor, în a doua parte a cărții, își expun mai mult, direct sau indirect, eul biografic. E motivul pentru care autorul nu insistă asupra corespondenței de tip Goethe ori Schiller, tip rezumat la începutul unui capitol ca „un atelier” și „o tribună” pentru scriitor.

Eseistul caută anume omul din scrisori; și îl caută pentru a observa relația de inevitabilă tensiune între eul biografic și cel creator. Cele două euri coexistă permanent, dar nu se pot manifesta simultan. Unul trebuie să-l sacrifice pe celălalt, și nu e o surpriză că nebunia creării unei Opere afectează, contaminează, sacrifică liniștea și bucuriile unei vieți. O „capodoperă de prost gust” ar fi, după Livius Ciocârlie, un mesaj amoros trimis de Balzac marchizei de Castries, în care îi propune o scurtă întâlnire erotică între două capitoare de *Comedie umană*. Cred, dimpotrivă, că mesajul este cât se poate de simpatic și de consonant cu febra balzaciană de a scrie. Și ar fi fost frumos ca marchiza să-i fi dat curs: „De ce oare n-ai veni dumneata, la ceasul când mă trezesc din somn, să te oprești pentru o oră din zbor, asemenea unei păsări, pe acest divan? Nimeni pe lume n-ar afla! În afară de noi doi. Între unsprezece și unu, ai putea să trăiești clipe de poezie și mister”⁷. Pe lângă încadrarea în literatură a expeditorului, despre care am vorbit, contează locul său într-o viitoare istorie a literaturii. Ceea ce sub pana altuia ar fi fost vulgar și meschin, la Balzac e frumos și nobil. El ar lua propriului scris două ore bune pentru o întâlnire amoroasă, alegând-o pe marchiză, nu Opera.

Dacă toate capitolele din partea întâi a cărții sunt incontornabile prin finețea analitică și stilul eseistului, mai puțin realizate sunt cele consacrate criticilor români (cu excepția celui intitulat *În preajma lui Caragiale* și dedicat de fapt lui Gherea). Fraza este mai prețioasă și oarecum mai „împiedicată”, ca și cum paginile acestea ar fi fost scrise la o altă vârstă sau ar aparține unui alt proiect. Capitolul despre E. Lovinescu debutează trudnic:

„Începând acest capitol cu gândul la cel următor, am oarecum sentimentul de a pași pe un câmp de bătlie cu o floare artificială în dinți. De ce artificială, va reieși din cele de mai jos. O floare, în orice caz, deoarece mă știu neînarmat și

⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁷ *Ibidem*, p. 43.

mă cred incapabil să intru în luptă împotriva unui scriitor, fie chiar și în numele altui scriitor.”⁸

După alte fraze ca aceasta, află și la ce se referă eseistul: la polemica Lovinescu-Călinescu și la disputele, din epoca următoare, între lovinescieni și călinescieni. Livius Ciocârlie își ia tot felul de precauții care nu erau necesare, în loc de a exploata atributele de personaj ale unor critici comentați de el. Maiorescu, Lovinescu, Călinescu, Negoșescu sunt veritabile personaje, iar nu personalități „uscate”; și relectura corespondenței lor ar fi permis conturarea liniilor portretistice, a unor siluete vii care se pot vedea în paginile epistolare.

E curios că autorului îi „ies” mai bine portretele lui Roger Martin du Gard și André Gide decât cele ale lui Maiorescu și Lovinescu. În paginile dedicate acestora din urmă, observațiile pătrunzătoare nu lipsesc, însă ele nu se adună într-o narațiune critică-eseistică de valoare a celor din prima parte a cărții. Nicolae Manolescu observă și el „acel minim didacticism din primele culegeri”⁹, după care remarcă, pe o notă de veritabil entuziasm receptiv, cum „proza lui critică e spirituală cu Voltaire, mondenă cu Proust și mordantă cu Flaubert”, întrucât Ciocârlie este capabil de a-și lăsa stilul „să se muleze pe acela al scriitorului comentat”¹⁰. În propria sinteză istoriografică, Mihai Zamfir arată cum „pe marea hartă a criticii noastre lucrurile evoluează”, iar unul dintre puținele exemple reținute (dată fiind exigența lui Zamfir) este tocmai Livius Ciocârlie, care „se specializează în eseistică pe teme franceze sau de etică generală, în literatură memorialistică ingenioasă, tratând totul cu o strălucire stilistică nouă”¹¹.

Cu ceva din fervoarea criticii lui Lucian Raicu în contactul cu marea literatură, Livius Ciocârlie pune totuși în analiza textelor epistolare ale scriitorilor francezi cuprinși în *Mari corespondențe* o altă intensitate. Spiritul critic este mereu prezent aici, constrângând lectura de identificare, menținând distanța. Însă autorul nu uită că este el însuși scriitor și dă unele finaluri de capitole într-o formă cu totul personală, literaturizată, dacă nu literară de-a dreptul. Niciun instrument nu este deci inutil pentru a reliefa liniile acestea care se tot intersectează: ale unei cariere și ale unei existențe, ale creației literare și ale corespondenței unui scriitor.

BIBLIOGRAFIE

- Ciocârlie, Livius, *Viața în paranteză. Jurnal*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Tracus Arte, 2018.
- Ciocârlie, Livius, *Mari corespondențe*, ediția a doua, revăzută și adăugită, București, Editura Tracus Arte, 2019.
- Cristea-Enache, Daniel, *Concert de deschidere*, prefață de C. Stănescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.

⁸ *Ibidem*, p. 228.

⁹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019, p. 1243.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1244.

¹¹ Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, II, Iași, Editura Polirom, 2017, p. 427.

- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, București, Editura Cartea Românească, 1984.
- Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, II, Iași, Editura Polirom, 2017.

INFLUENȚE LIRICE ÎN STRUCTURA COMPOZIȚIONALĂ A TEATRULUI EMINESCIAN – DIDASCALIILE

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.06>

Lyrical Influences in the Composition Structure of the Eminescian Theater – Didascalies

Eminescu's plays are recognized not necessarily for the lack of a clear dramatic structure (a point highlighted by critics) — a conclusion that can also be extracted from the absence of stage directions — but rather for the deliberate omission of certain didascalia or the inclusion of directions within the dramatic text itself. Thus, the novelty of Mihai Eminescu's theater lies precisely in the surprising blend of lyricism, which characterizes his entire literary creation.

Key-words: *the Eminescian theater, didascalia, stage directions, lyrical influences, mandatory and optional tutorials*

Despre sfârșitul veacului al XIX-lea, se știe că dramaturgia românească era bine reprezentată prin piesele de teatru ale multor scriitori deja consacrați, iar drama istorică mai cu seamă se impusese prin *Răzvan și Vidra* (1867) a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu și prin *Despot Vodă* (1879) a lui Vasile Alecsandri.

Mihai Eminescu – a cărui întâie tinerețe este profund legată de lumea teatrului – va scrie o bogată pagină și în acest domeniu prin trei capodopere dramatice reprezentative (*Decebal*, din 1873; *Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*, din 1879, și *Alexandru Lăpușneanu*, din 1880), însăși prin numeroasele încercări abandonate. Exegeții consideră că întreaga sa dramaturgie a fost proiectată ca un „Dodecameron dramatic”² ce cuprindea douăsprezece drame vizând o cronică a Mușatinilor, însă ulterior planul nerealizat a fost regândit ca o serie de

„proiecte dramatice axate pe istoria românilor [...] în ordinea cronologică a evenimentelor și a domniilor: *Decebal*; *Pacea pământului vine s-o ceară*; *Bogdan-Dragoș*; *Gruie sânger*; *Alexandru cel Bun*; *Ștefan cel Tânăr*; *Petru Rareș*; *Cel din urmă Mușatin*; *Alexandru Lăpușneanu*; *Mira*; *Andrei Mureșanu*; urmate de *Fragmentarium la Dramele Istorice*”³.

Însemnările precise din manuscrisele poetului sunt cele care dovedesc intenția acestuia de a contribui la repertoriul național⁴ prin piese de factură universală, dar cu subiecte inspirate cu precădere din trecutul îndepărtat al poporului român, după cum

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² G. Călinescu, *Opere XII, Opera lui Mihai Eminescu* (1), București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 93 și Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, p. 143.

³ Daniel Paneș, „Semne ale sacrului în proiectele dramatice eminesciene”, în *Transilvania*, nr. 1, 2010, p. 13.

⁴ Ioan Massoff, *Eminescu și teatrul*, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 109.

apare notată, în manuscrisul „2275, f. 175 v.”, ordinea momentelor istorice proiectate în acel

„*Dodecameron dramatic*: Dragoș-Vodă 1. Neamul Mușatin (Mircea-Vodă – Bătălia de la Nicopole). 2. Alexandru cel Bun. Carl der Grosse. 3. Ștefan și Ilie – Sarmis. 4. Ștefan cel Mare. El însuși. 5. Bogdan cel Chior. Ortnit. 6. Ștefan cel Tânăr – Harald (Twardowski). 7. Petru Rareș – Eginhard. 8. Alexandru și Iliaș. 9. Alexandru Lăpușneanu. 10. Despot-Vodă. 11. Alexandru Lăpușneanu”⁵.

Teatrul lui de inspirație istorică însă – și se vor avea în vedere în special cele trei drame reprezentative și finalizate – se distinge de tot ceea ce se scrisese până atunci, căci influența poetul este predominantă asupra dramaturgului Mihai Eminescu, în materie de didascalii regăsindu-se puține exemple și, de cele mai multe ori, acestea fiind cu rol estetic, mai mult decât practic. Acolo unde există în număr reprezentativ, indicațiile scenice sunt completări ale diferiților editori prin analogie cu alte texte sau prin identificarea lor în conținutul propriu-zis al replicilor. De altfel, acest aspect al textelor dramatice eminesciene a fost remarcat de o parte a criticii literare, piesele fiind considerate „neterminate și neînchegate”, neavând „o structură dramatică limpede, fiind inferioare celor ale lui Bolintineanu și chiar Asachi.”⁶

Astfel, drama istorică *Decebal* este considerată „mai degrabă, un poem dramatic de tip romantic”⁷, alcătuit din cinci „părți”⁸: *Pacea pământului vine s-o ceară*; *Împăratul singur*; *Înfruntarea*; *Blestemul și căderea* și *Actul din urmă*. De altfel, G. Călinescu precizează că inițial acest episod dacic a fost proiectat ca o „epopee în patru cânturi”⁹. Se observă că, dacă în materie de titlu – ca primă didascalie obligatorie – Eminescu respectă cutuma epocii, denumind piesa prin intermediul protagonistului devenit eponim, în ceea ce privește numirea indicațiilor demarcativă, există variantele împrumutate din epic sau chiar liric: părți, cânturi. Atât Petru Creția, cel care se va ocupa de îngrijirea ediției din 1990, cât și Aurelia Rusu, care se va avea în grijă ediția de *Teatru* din 1984, vor mărturisi că au completat lacunele din manuscrise acolo unde lipsea denumirea părților:

„Eminescu a dat ansamblului acestor texte titlul generic *Decebal* (atestat autograf în 2286, 33v și 2275, 5r) și tot el a numit prima parte *Pacea pământului vine s-o ceară* (2254, 162r) și ultima *Actul din urmă* (2286, 34r). Titlurile celorlalte trei părți: [II *Împăratul singur*] (plecând de la primul vers), [III *Înfruntarea*] și [IV *Blestemul și căderea*] („blestemă” este chiar o indicație de scenă) sunt date de editorul prezentului volum.”¹⁰

⁵ Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, p. 143.

⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 399.

⁷ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978, pp. 145 – 146.

⁸ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Drăgoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 9.

⁹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰ Petru Creția, „Notă asupra ediției”, în M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Drăgoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 134.

Și în privința celorlalte didascalii opționale de tipul: subtitlurilor, a listei personajelor, a decorului sau a indicațiilor de replică, se remarcă aceeași influență poetică, având în vedere că acestea fie lipsesc, fie sunt completate de editori, fie au rol estetic predominant. În *Decebal*, subtitlul reprezentat de „specificarea [Dramă istorică în cinci părți], amplasată după titlul general al celor cinci părți, se sprijină pe analogia: *Vârful cu Dor*, Baladă română în trei părți. Lista personajelor lipsește la Eminescu și a fost alcătuită, ca fiind necesară, de editor, pe baza atestărilor din textul piesei.”¹¹ Este recunoscută astfel absența acestor indicații din piesa eminesciană și influența pe care o are textul epic asupra celui care structurează în final piesa.

În această primă dramă, scrisă în 1873, lipsește cu desăvârșire și decorul, atât la începutul dramei, cât și pe parcursul acesteia, până la scena ce poate fi considerată ca a VI-a (în ediția din 1984, după cum poate număra chiar cititorul) sau până la partea a III-a, *Înfruntarea*, Scena I (după cum este denumită și reorganizată de Petru Creția ediția din 1990). În ambele variante – însă – decorul poate fi doar dedus ca fiind un interior, o sală a tronului: „Celsus (apart.) O șarpe! (Zgomot afară.)” sau „Curtea-ntreagă, Dochia, Iaromir, B.[oris] (Alarmă – bucium de război, zgomot. Decebal iese, reintră repede cu toată curtea și ș-așază pe tron.)”¹² ori „[Decebal] [(Stă nemișcat pe tron, cufundat în sine, parcă visând, și i se aude doar glasul, monologând cu registrul puțin schimbat, răsunând dintr-un alt spațiu scenic.)]”¹³. Se înțelege din utilizarea parantezelor păturate că, în cazul acestei ultime didascalii apărută în ediția din 1990, nu numai numele personajului este adăugat de editor, ci și indicația de replică propiuzisă, dedusă din context, deci precizarea ce sugerează un vag decor nu ar fi apărut nici aici în manuscris.

Nici indicațiile de replică nu sunt numeroase (dimpotrivă, chiar extrem de puține în comparație cu replicile multe și ample), iar cele care există, fie sunt adăugate de cei care îngrijesc cele două ediții critice, fie se referă în general la deplasarea personajelor: „Iaromir (Intră.)” sau „Iaromir [...] (Iese.)” ori „B[oris] (Încet:)”¹⁴. De remarcat că apar, în aceste puține didascalii adăugate de poet, mai multe apartouri, amintind de teatrul lui Alecsandri, unde acestea sunt din abundență, creând o oarecare interactivitate cu publicul și cititorul.

O singură didascalie demarcativă atrage cu deosebire atenția în această primă dramă eminesciană – ea apărând în ambele ediții, fiind creația scriitorului însuși – și anume cea dinaintea blestemului lui Decebal, când încărcătura emoțională a conflictului este la punctul culminant. Nu întâmplător rolul acestei didascalii este esențial, cu toate că valoarea ei principală este una poetică, de creionare a unei atmosfere în primul rând în plan literar, a unui univers poetic de așteptare, și abia apoi unul practic, scenografic: „Decebal – între flăcări luminoase. Fund în dreapta, grup de romani în zale, luminați de aruncăturile razelor. În mijlocul lor, mai nalt, în poziție nobilă, Traian”¹⁵.

Nu este surprinzătoare această lipsă a unor elemente de didascalie într-o perioadă în care teatrul „abia reușea să-și creeze o terminologie cu care să denumească

¹¹ Petru Creția, *loc. cit.*

¹² Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, pp. 225, 235.

¹³ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 30.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 33–49.

¹⁵ *Ibidem*, p. 55.

momentele ce se succed în desfășurarea unui spectacol”¹⁶, însă este deliberată la un autor dramatic precum Mihai Eminescu, „însoțitorul trupelor dramatice – improvizat uneori și în actor –, sufleurul, copistul de roluri, criticul teatral, traducătorul unor piese de teatru și al unor opere fundamentale de critică teatrală, creatorul genial și cunoscătorul în profunzime al întregii mișcări artistice și teatrale românești”¹⁷.

Rolul omiterii didascaliei se va vedea mult mai bine în ceea ce poate fi considerată a doua piesă istorică finalizată, *Bogdan Dragoș: Cornul lui Decebal*, unde intenția dramaturgului se întrevade în replicile celor mai multe personaje. Mihai Eminescu construiește mișcarea din scenă, gesturile personajelor, mimica acestora, ce trădează trăiri profunde, prin descrierea tuturor acestora de către celelalte personaje prezente și martore:

„Sas [...] Scrinul închis? Cu spada să dau lăcata-n laturi.../ Tu numai, cerc de aur, privirea mea o saturei.” Sau „Sas [...] Mai albă, tot mai albă la față ea se face/ Privind cu ochii țintă și fața-i piere. Tace./ Ea ar țipa... dar ți pătu-n pieptu-i se îngaimă,/ Pe mort cu ochii-l soarbe și moartă e de spaimă”¹⁸.

Atât didascaliele obligatorii, cât și cele opționale vor fi la fel de rare și aici, însă „*Bogdan Dragoș* (cu cele două părți ale ei, separate în manuscrise) și tablourile dramatice, trei la număr, avându-l în centru pe *Andrei Mureșanu* conțin cele mai numeroase versuri pe care poetul a încercat să le valorifice separat mai târziu”¹⁹. Tocmai această valorificare ulterioară a versurilor în texte non-dramatice ulterioare subliniază încă o dată intenția scriitorului și specificul liric al însuși teatrului eminescian.

Nici titlul întregit nu este o creație inițială a scriitorului, piesa fiind la început proiectată de Mihai Eminescu cu titlul simplu *Bogdan Dragoș* (în ambele manuscrise: 2275, 5r și 2306, 109r²⁰), în actele căreia subiectul urma să se dezvolte până la descălecatul în Moldova. S-a desprins din aceasta primul act, care poate fi considerat autonom și care este „intitulat chiar de autor *Cornul lui Decebal* (2275, 6r)”, titlu pe care l-a adoptat ulterior și textul ediției din 1990, ca fiind al unei piese complete. Ediția din 1984 cuprindea toată piesa, așa cum a proiectat-o autorul, doar primul act (numerotat ca atare, de această dată) purtând un titlu, celelalte neavând nici denumire, nici numerotare generică, aceasta din urmă fiind adăugată de editor: „[Actul II]” „[Actul III]”²¹. Este evident că, atât lipsa numerotării actelor, cât și absența denumirilor acestora, se datorează faptului că textele sunt neterminate. Întrebarea legitimă ce se formulează este aceea dacă nu tot astfel se poate explica și lipsa altor didascalii, deși în cele mai multe cazuri este certă înlocuirea lor prin descrieri

¹⁶ Aurelia Rusu, *Dramaturgie eminesciană*, în Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, p. VI.

¹⁷ Aurelia Rusu, *loc. cit.*, p. V.

¹⁸ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, pp. 98–101.

¹⁹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 399.

²⁰ Petru Creția, „Notă asupra ediției”, în M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 134.

²¹ Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, pp. 107, 131.

amănunțite, conținute în replicile personajelor înseși – de unde valoarea poetică, estetic-literară a acestor indicații.

Ediția din 1990 vine cu precizarea că și subtitlul „[Dramă istorică într-un act]”²² este adăugat prin analogie, deci nici acest subtitlu nu îi aparține propriu-zis autorului. Cât despre lista personajelor, „[Persoanele]” – după cum apare în ediția mai sus menționată –, aceasta „alcătuită de Eminescu pentru ansamblul abandonat al proiectului, a fost preluată, dar ajustată la situația actului realizat”²³. Ținând cont de această precizare a editorului, se poate observa că lista protagoniștilor nu este una lungă, ca în cazul dramei *Despot-Vodă* a lui Vasile Alecsandri, scrisă în același an – spre exemplu –, ci, chiar având în vedere eliminările celorlalte personaje ce apăreau în actele II și III, tot rămâne una redusă la zece participanți, incluzând și personajele generice: „Boieri de sfat și de taină [...], un crainic, [un călugăr]”²⁴.

Astfel, este evidentă concentrarea atenției dramaturgului – deci și a cititorului/spectatorului – asupra personajelor principale, asupra conflictului lor interior sau cu celelalte personaje, concluzie ce pare ușor de extras și prin studiul decorului – prezent aici de această dată –, dar și prin cercetarea didascaliiilor de replică. Se observă că acțiunea este plasată la început în „sală gotică în cetatea Arieșului. În stânga, în prosceniu, tronul, în dreapta, jețuri, dispuse în semicerc”, un spațiu închis, dar nu foarte restrâns, în care evoluează la început personajele autoare ale unui complot îndelung și cunoscut doar de ei. Precizarea toponimului are rol literar, stilistic, acesta neputând fi reprezentat propriu-zis pe scenă, însă plasarea tronului în proscenium creează ideea că acesta este personajul principal, declanșatorul întregului conflict, realitatea în jurul căreia se centrează întreaga acțiune.

Deși nu foarte numeroase nici în această piesă (pentru cele 136 de replici există 70 de indicații aferente scurte), didascaliiile de replică surprind mișcări, însă aceste gesturi și deplasări sunt menite să trădeze trăiri și sentimente, nu doar schimbarea locului personajului în scenă, după cum aveau funcția, până în prezentul piesei, aceste indicații: „Dragul [...] (Boieri-i sărută mâna pe rând; el îi sărută pe frunte.)” sau „Dragul (Își întoarce fața și și-o acopere cu mantaua; cu fața-ntoarsă:)” ori „Dragul [...] (Îl îmbrățișează cu patimă.)” sau „Dragul [...] (El își aține urechea cu nerăbdare, ca și când ar auzi ceva.)”²⁵.

Nu trebuie omis un alt element de didascalia care se perfecționează în această piesă și care are un rol expresiv definitoriu: prezența imaginii auditive, descrisă clar în didascaliiile demarcativă, și care punctează momente importante, tensionate din text, amplificând percepția lor. Dacă în piesele de până acum – inclusiv în cea anterioară a lui Mihai Eminescu – acest efect stilistic era redat doar prin numirea rară a lor și în mod vag: „(Zgomot afară)” sau „Alarmă, buciume de război, zgomot” ori „(Zgomot afară)”²⁶, în *Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal* acestea sunt mai amănunțit descrise pentru a marca etape în dezvoltarea conflictului, rolul lor stilistic fiind definitoriu: „S-aude glas de trâmbițe.” ori „(Sună toaca și clopotele. Dragul își

²² Petru Creția, „Notă asupra ediției”, în M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*. Alexandru Lăpușneanu, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 134.

²³ Petru Creția, *loc. cit.*, p. 135.

²⁴ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal*. Alexandru Lăpușneanu, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990, p. 65.

²⁵ *Ibidem*, pp. 77–90.

²⁶ *Ibidem*, pp. 33–54.

scoate coroana, Bogdan o închide. [...]” sau „(S-aude glas de corn.)” ori „(S-aud rugăciunile la ieșirea sufletului.)” fie „(Călugărul murmură rugăciunea tare)”²⁷.

Ultima dramă istorică terminată, *Alexandru Lăpușneanu* – pe care o avem în vedere spre analiză –, conține și mai puține didascalii, iar majoritatea celor mai ample sunt opera acelor care s-au îngrijit de versiunile tipărite, lucru mărturisit de editori. Versiunea asupra căreia s-a oprit cu precădere cercetarea (cea din 1990) „a acestei piese [*Alexandru Lăpușneanu*], scrisă de Eminescu prin 1881, reprezintă un stadiu mai avansat de organizare a textului decât cel din volumul VIII al ediției naționale și se adresează unui cerc de cititori totodată mai larg și mai specializat”²⁸, deoarece s-au completat lacunele lăsate de autor privind atribuirea unor replici generice și s-au adăugat unele indicații de scenă din prima variantă a piesei, acolo unde era necesar – toate în spiritul textului eminescian. „*Alexandru Lăpușneanu*, astfel intitulată de autor în 2275, 175v și 2306, 88r s-a păstrat în două versiuni, A și B, aflătoare în manuscrisele 2282, f. 107 – 146 și 2254, f. 203 – 206, 219 – 238”²⁹, astfel că, asupra titlului, autorul nu a mai intervenit spre a-l modifica, acesta fiind reprezentat de numele protagonistului, conform tradiției dramelor istorice scrise până la el.

„Specificarea «Dramă istorică într-un act» se sprijină pe aceeași analogie ca în cazul lui *Bogdan Dragoș: Cornul lui Decebal*”³⁰, prin urmare nici subtitlul nu este al autorului. Cât privește decorul, surprins cu amănunte față de piesa precedentă, la începutul scenei I, acesta plasează locul acțiunii ca fiind „La Curte, în sala tronului” – din nou un spațiu închis, spre deosebire de teatrul de inspirație clasică din epoca trecută, lăsând posibilitatea situării accentului pe conflict și personaje –: „Sunt mulți boieri adunați [dintre care, în primul plan, două grupuri, I la stânga și II la dreapta, stând de vorbă în succesiunea I – II, fără să se audă între ele și fără să comunice]. Aprozii stau la intrări”³¹. Prezența parantezelor pătrate indică ceea ce s-a adăugat în această ultimă versiune, deci precizările legate de didascalia decorului și a configurației personajelor în scenă erau mult simplificate inițial.

„Lista personajelor este cea a lui Eminescu (2254, 203 r) completată cu ceea ce rezultă din textul piesei”³², ceea ce s-a adăugat la aceasta fiind precizările privind statutul unor personaje, prezentarea nominală a boierilor ce apar generic cu cifrele I și II, precum și enumerarea celorlalte personaje denumite generic: „[Vlădica din Suceava, Glas de preot, aprozi, un paj, o strajă, un glas]”. Doar astfel întregită, această didascalie apare mai extinsă, cea lăsată de dramaturg având doar doisprezece protagoniști precizați la început.

Despre complexitatea celor care evoluează în text s-a spus că, „cu precădere Alexandru Lăpușneanu, așa cum apare în această piesă, care a dormit un veac în taina manuscriselor, [poate fi considerat] drept cel mai complex personaj al teatrului istoric

²⁷ *Ibidem*, pp. 72–96.

²⁸ Petru Creția, *Comentarii la Mihai Eminescu, Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în revista *Teatrul*, 6 iunie 1989, p. 25.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. Eminescu, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, Editura Eminescu, București, 1990, p. 107.

³² Petru Creția, *Comentarii la Mihai Eminescu, Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în revista *Teatrul*, 6 iunie 1989, p. 25.

românesc din veacul trecut”³³, iar „[...] Gruie din Vrancea, vlăstar de Mușatini, nu e un oarecare oponent antivoievodal, ci întruparea eroică, devenită inactuală, și ca atare cu atât mai sfântă, a unor credințe pierdute și a unui ideal deci abolit”³⁴. Se observă încă o dată că accentul cade pe construcția personajelor prin replici, pe transformarea lor în simboluri (unele naționale), de aceea accentul nu poate fi fixat pe mișcarea și gestica lor, care i-ar apropia mai mult de omenesc, de real, de banalitate. Simpla enunțare a replicilor-sentință – de cele mai multe ori – îi metamorfozează fie în profeți, în oracole, fie în forțe nefaste, însă cu siguranță în entități superioare omului de rând, care se desprind dintr-o istorie îndepărtată și care nu trebuie să lase impresia trăirii în prezentul cititorului ori spectatorului.

De aceea, ținând cont de toate aceste elemente de compoziție, exegeții le recunoasc textelor dramatice eminesciene în primul rând lirismul, poeticitatea, și mai puțin compoziția dramatică, astfel încât „teatrul nostru n-ar fi avut un octosilab trohaic mai bun”³⁵ fără dramele istorice ale lui Mihai Eminescu.

O preocupare aparte pentru indicațiile scenice a existat totuși la Mihai Eminescu, dacă extindem cercetarea și asupra textelor neterminate, în special în fragmentele din *Mira (Petru Rareș)* – după manuscrisul 2254 – unde poetul oferă și un plan al sălii³⁶, care să joace un rol de semnificant în contextul operei, însă neavând răgazul să revină și să definitiveze aceste texte, preocuparea a rămas la stadiul de intenție, de schiță. Și în tabloul dramatic *Mureșanu* se întrevide interesul pentru descrierea amplă a unui decor, imediat după prezentarea, la începutul textului, a listei cu cele patru „persoane”, însă și aici valoarea poetică a indicațiilor primează asupra celei pragmatice, scenografice:

„(Scena înfățișează un peisagiu de-o romanticitate sălbatecă în munți. Pe de-o parte, stânci sparte și răsturnate, de alta, brazi acățați pe vârfuri de stânci, unii răsturnați de vijelii și torente. În fund pe-un deal se vede ruina încă fumegândă a unui sat de colibi; mai în avanscenă, turnul vechi și negru a bisericii satului – c-o mică biserică de lemn, cu ferestrele mici și cu zăbrele, cu muri parte risipiți, cu acoperământul de șindriile negre și muced. Un aspect trist și de risipă. Asupra întregului plan se revarsă o galbenă lumină de lună. În avanscenă, de-a lung e un trunchi răsturnat și putred, care coprinde avanscena. Pe el șade Mureșianu visătoriu. Când sună din turn clopotul cu glas dogit 12 ore – miazănoaptea – Mureșianu se scoală.)”³⁷

Sintetizând, teatrul eminescian urmează linia liric-romantică a poeziei sale, elementele de didascalie, atunci când apar, fiind puține și cu rol estetic, mai mult decât pragmatic, scenografic.

BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., *Opere XII, Opera lui Mihai Eminescu* (1), București, Editura pentru Literatură, 1969.

³³ Petru Creția, *Comentarii la Mihai Eminescu, Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în revista *Teatrul*, 6 iunie 1989, p. 28.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁶ Mihai Eminescu, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984, pp. 107, 157.

³⁷ *Ibidem*, p. 171.

- Eminescu, Mihai, *Teatru*, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurelia Rusu, București, Editura Minerva, 1984.
- Eminescu, Mihai, *Decebal. Bogdan-Dragoș: Cornul lui Decebal. Alexandru Lăpușneanu*, Ediție îngrijită de Petru Creția, București, Editura Eminescu, 1990.
- Eminescu, Mihai, *Alexandru Lăpușneanu*, text îngrijit și comentat de Petru Creția, în *Teatrul*, 6 iunie 1989, pp. 25–43.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Massoff, Ioan, *Eminescu și teatrul*, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Paneș, Daniel, „Semne ale sacrului în proiectele dramatice eminesciene”, în *Transilvania*, nr. 1, 2010, pp. 13–19.
- Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978.

NIEBLA DE MIGUEL DE UNAMUNO: DE LA NOVELA LA NIVOLA²

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.07>

Niebla by Miguel de Unamuno: from Novela to Nivola

This paper analyses Miguel de Unamuno's *Niebla* (1914) as a deliberate break with the conventions of the realist novel, a break signalled by the author's own generic label, *nivola*. Focusing on narrative minimalism, dialogic construction and the text's self-reflexive strategies, the article argues that *Niebla* turns the "story" into a laboratory for ontological inquiry: identity is staged as a process, freedom is tested against authorial determinism, and the reader is pushed into the role of co-creator of meaning. The study highlights the novel's metafictional climax – the encounter between Augusto Pérez and the author – and reads the title's recurrent motif ("mist") as a multi-layered metaphor: everyday opacity, epistemic uncertainty, and the blurred boundary between fiction and reality. By placing creator, character and reader in a dynamic hierarchy of existence, Unamuno anticipates key concerns of twentieth-century modernist and postmodern narrative theory.

Key-words: *nivola*; metafiction; Miguel de Unamuno; modernist narrative; author-character relationship

Publicat în 1914, „*Niebla*” se așază, încă de la apariție, într-o zonă de fricțiune cu tradiția romanului realist. Miguel de Unamuno nu urmărește să concureze romanul de tip balzacian prin consistența intrigii, densitatea descrierilor sau reprezentarea socialului, ci să verifice, în interiorul unui dispozitiv narativ deliberat „subțiat”, tensiunile constitutive ale condiției umane: nevoia de identitate, spaima de moarte, foamea de sens și precaritatea libertății.

¹ Prof. dr., Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă” Iași.

² Termenul *nivola*, creat de Miguel de Unamuno, reprezintă o inovație literară specifică romanului său „*Niebla*”. Acest neologism este derivat intenționat din cuvântul spaniol *novela* (care se traduce prin „roman”), însă sugerează o formă literară nouă, distinctă de romanul tradițional.

Unamuno folosește termenul *nivola* pentru a desemna o operă literară care se îndepărtează de convențiile romanului clasic:

- În *nivola*, accentul nu cade pe intrigă sau pe realismul narativ, ci pe reflecție filosofică, pe dialogurile între personaje și pe relația dintre realitate și ficțiune.
- Este un gen literar autoreflexiv și experimental, care pune în prim-plan procesul creației și confuzia dintre autor, personaje și cititor.

Dacă *novela* (romanul) se concentrează de obicei pe o poveste bine definită, cu un început, un mijloc și un sfârșit, *nivola* este mai degrabă un spațiu deschis, fluid, în care granițele dintre realitate și imaginație, dintre comedie și tragedie, sunt estompate.

Pentru cititorii români, *nivola* poate fi înțeleasă drept „anti-roman” sau „meta-roman” – o formă literară care se joacă cu convențiile narative tradiționale și care explorează teme filosofice profunde, invitând cititorul să devină parte din actul de creație. *Nivola* nu este doar o poveste, ci o reflecție asupra existenței, a literaturii și a vieții însăși.

În acest sens, autorul propune chiar o etichetă polemică pentru textul său – „nivola” – subliniind distanța față de „novelă/roman” și invitând cititorul să accepte un pact de lectură diferit: mai puțină „acțiune”, mai multă interogație și o participare interpretativă accentuată. În cele ce urmează, analiza urmărește mecanismele prin care „niebla” își construiește programul de „nivola” și funcțiile simbolice ale „ceții”, care organizează atât planul diegetic, cât și pe cel metadiegetic.

Miguel de Unamuno – context intelectual și „sentimentul tragic”

Miguel de Unamuno, figură emblematică a literaturii și a gândirii spaniole, a fost poet, romancier, dramaturg și critic literar, lăsând o moștenire vastă și profundă în cultura europeană. Filosofia sa, departe de a fi sistematică, s-a definit mai degrabă prin negarea oricărui sistem rigid și prin afirmarea „credinței în credința însăși”/”*fe en la fe misma*”. Această perspectivă traversează întreaga sa operă, reflectând o gândire complexă, marcată de tensiunea dintre rațiune și credință.

Format intelectual în spiritul raționalismului și al pozitivismului, în perioada tinereții, Unamuno a simpatizat cu idealurile socialiste, publicând mai multe articole în ziarul *El Socialista*, unde își exprima preocuparea față de situația socială și politică a Spaniei. În primii ani, a susținut europenizarea țării, însă mai târziu a adoptat o poziție naționalistă, manifestată prin celebra sa frază: „*¡Me duele España!*” (*Mă doare Spania!*). Această preocupare profundă pentru identitatea și viitorul Spaniei a fost centrală în eseurile sale, reunite în lucrări precum *En torno al casticismo* (1895), *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), în care transformă romanul lui Cervantes într-o expresie supremă a idealismului spaniol, și *Por tierras de Portugal y España* (1911). De asemenea, poemele sale exaltă frecvent peisajele din Castilla, regiune considerată de autor drept esența Spaniei.

Mai târziu, sub influența filozofilor Arthur Schopenhauer, Adolf von Harnack sau Søren Kierkegaard, și în urma unei crize personale la vârsta de 33 de ani, Unamuno a respins raționalismul rigid, contrapunându-i o nevoie profundă de credință voluntară în Dumnezeu și o înțelegere distictă a vieții. Meditațiile sale, abordând dintr-o perspectivă vitalistă și existențialistă sensul vieții umane, se axează pe două idei fundamentale: imortalitatea, care oferă sens existenței, și Dumnezeu, perceput ca sprijin indispensabil pentru om. Chiar dacă aceste teme sunt dezvoltate în operele sale majore, *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) și *La agonía del cristianismo* (1925), întreaga creație literară este impregnată de aceste preocupări esențiale.

Miguel de Unamuno s-a remarcat prin cultivarea tuturor genurilor literare, oferind o diversitate de opere care reflectă atât inovația narativă, cât și profunzimea gândirii sale filozofice. În proza sa, debutul se realizează cu romanul *Paz en la guerra* (1897), în care autorul dezvoltă conceptul de „intraistorie” galdosiană, o perspectivă ce pune accent pe viața cotidiană a oamenilor obișnuiți, ca fundament al istoriei. Aceasta este urmată de capodopera *Niebla* (1914), pe care Unamuno a numit-o „nivola”, un gen narativ propriu, conceput pentru a reînnoi tehnicile literare. Continuând pe aceeași linie, autorul publică *La tía Tula* și *San Manuel Bueno, mártir* (1933), opere în care temele existențiale și religioase devin predominante.

În poezie, una dintre lucrările sale de referință este *El Cristo de Velázquez* (1920), o reflecție profundă asupra figurii lui Hristos, abordată dintr-o perspectivă spirituală și artistică. Deși teatrul său nu a atins același succes, din cauza densității ideilor care uneori depășesc dinamica scenică necesară, piese precum *Raquel*

encadenada (1921), *Medea* (1933) și *El hermano Juan* (jucată în 1954) rămân exemple semnificative ale abordării sale dramatice.³

Proza lui Miguel de Unamuno se distinge printr-o serie de trăsături definitorii care i-au conferit un loc unic în literatura universală. Minimalismul narativ este pus în evidență prin faptul că majoritatea romanelor sau „nivolelor” sale reflectă un mediu ușor identificabil, specific Spaniei provinciale de la începutul secolului al XX-lea, evitând descrierile elaborate sau ilustrarea detaliată a obiceiurilor sociale. În plus, urmând idealurile romantismului, Unamuno acordă o atenție deosebită personajului central, tratându-l ca pe o întruchipare a valorii și a complexității ființei umane. Romanele sale au o structură deschisă, permițând multiple interpretări și provocând participarea intelectuală activă a cititorului.

Tematica lui Unamuno abordează problema personalității, nevoia insașiabilă de a nu înceta să fii/să existe, de a nu muri complet, fiecare roman fiind, în esență, o încercare de a transcende moartea. Romanul devine o metodă de cunoaștere, un mijloc de investigare a realității dintr-o multitudine de perspective. Dialogul reprezintă un element central în narațiune, servind nu doar pentru a dezvălui gândurile personajelor, ci și pentru a aduce în prim-plan dileme existențiale. Impresionantă rămâne și influența lui Cervantes, Unamuno valorificând jocurile narative cervantine, incluzând amestecul de personaje fictive și reale (*Niebla*), interpolarea de istorii (*Niebla*, *San Manuel Bueno, mártir*) sau reapariția unor personaje (*don Avito Carrascal* apare în *Niebla*). Lucrările în proză prezintă caracteristici ale romanului modern: monologul interior, opacitatea personajelor și autoreflexivitatea (romanul despre roman). Miguel de Unamuno rămâne un inovator al literaturii, redefinind granițele prozei și influențând profund evoluția literaturii contemporane.

Romanul „Niebla” – tematică existențialistă și mecanismemetaficționale

Capodoperă a literaturii europene, cu o valoare literară imensă, *Niebla* este un roman excelent, tragic și, în același timp, ingenios de comic, scris și structurat într-un mod inedit. Scriind despre acest text, Miguel de Unamuno a evidențiat intenția de a realiza o satiră amară îmbinând, nu doar juxtapunând, ceea ce este tragic, grotesc și sentimental într-un roman pedagogico-umoristic.⁴

³ https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Unamuno (accesat 12 iulie 2025).

⁴ <https://lectulandia.app/niebla-de-miguel-de-unamuno/>, pp. 5-10. Afirmția lui Miguel de Unamuno despre *Niebla*, în care menționează intenția sa de a combina tragicul, grotescul și sentimentalul într-un „roman pedagogic-umoristic”, apare în prefața (prologul) romanului „*Niebla*”: „*Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o juxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno. Y como yo le hiciese observar que eso no es sino el más desenfrenado romanticismo, me contestó: 'no lo niego, pero con poner motes a las cosas no se resuelve nada'.*”/ „Don Miguel este preocupat de conceptul de comic tragic și mi-a spus de mai multe ori că nu ar vrea să moară fără să fi scris o farsă tragică sau o tragedie comică, dar nu în sensul în care comicul sau grotescul și tragicul sunt amestecate sau juxtapuse, ci contopite și confundate într-un tot unitar. Iar când i-am făcut observația că asta nu este altceva decât cel mai dezlănțuit romantism, mi-a răspuns: „Nu neg asta, dar punând etichete lucrurilor nu se rezolvă nimic.” (traducerea ne aparține)

În această prefață, Unamuno își expune gândurile despre natura romanului său și despre intențiile literare și filosofice care l-au ghidat în scrierea acestei opere. Autorul

Romanul *Niebla* explorează concepte filozofice profunde precum relația dintre creator și creație, natura existenței umane și criza identitară. Prin intermediul unei structuri narative neconvenționale denumite „nivola”, Unamuno descompune barierele dintre realitate și ficțiune, angajând cititorul într-un dialog existențial și literar. Materia epică a romanului *Niebla* înfățișează un caz patologic aflat în căutarea propriei ființe prin intermediul dialogului. Autorul a organizat această anecdotă într-un joc de oglinzi, un labirint de aparențe și simulacre, unde, finalmente, singurul lucru real este chiar actul lecturii. În acest proces, Unamuno conferă cititorului săi statutul de re-creator, de verigă finală a lanțului narativ.

Scriitorul inserează în roman o idee ce susține discursul argumentativ din eseul filozofic cel mai important, *Sentimentul tragic al vieții*, în care stabilește două adevăruri categorice. Primul adevăr este acela că există două forme ale iubirii - trupească și sufletească/sentimentală, iar al doilea susține tragismul iubirii sentimentale: „Această altă formă de dragoste, această dragoste spirituală, se naște din durere, se naște din moartea dragostei trupești”⁵.

Unul dintre elementele definitorii ale romanului este metaficțiunea, care permite o explorare neconvențională a granițelor dintre realitate și ficțiune. Augusto Pérez, protagonistul romanului, descoperă cu stupeoare că nu este altceva decât un personaj fictiv, o creație a lui Unamuno. Această descoperire dezvăluie dilema umană privind libertatea și predestinarea, fiind relevantă în contextul crizelor existențiale moderne. Întâlnirea dintre personaj și autor, în capitolul XXXI, este punctul culminant al romanului, moment în care granițele dintre lumea ficțională și cea reală sunt complet dizolvate. Este semnificativă declarația lui Augusto: „*Quiero vivir, aunque vuelva a ser burlado... quiero vivir, vivir, vivir...*”⁶ (cap. XXXI), care reflectă lupta universală pentru sensul existenței. *Niebla*, o mostră de explorare existențială, reprezintă, ca exemplu de metaliteratură, o lucrare autoreflexivă care ajunge să fie complet conștientă de propria dimensiune literară: „Experimentează în tine însuși” îl sfătuiește Victor pe Augusto, „Devorează-te, adică, cercetează-ți cu foame măruntaiele.” Nu altceva făcuse Unamuno însuși, într-o autochirurgie dureroasă, în *Del sentimiento trágico*, și aceasta este ceea ce continuă să facă în *Niebla*, dacă nu în carne vie, cel puțin în carne de cuvânt.

Semantica titlului – „niebla” ca metaforă totalizatoare

De-a lungul romanului, cuvântul „niebla” apare în diverse contexte și își dezvăluie semnificațiile pe diverse planuri. Potențialul expresiv al titlului și multiplicitatea sensurilor sale sunt evidențiate atât în planul imediat, al dimensiunii interne a romanului, cât și la nivelul metanarațiunii sau chiar al dimensiunii exterioare a textului, semnificația trecând dincolo de poveste și implicând un punct de vedere mult mai larg. *Niebla* este TOTUL: viața, moartea, creația.

explorează și noțiunea de „nivola”, un termen pe care l-a inventat pentru a descrie structura unică a romanului și distanțarea față de formele narative tradiționale.

⁵ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos. Tratado del amor de Dios*, edición de Nelson Orringer, Madrid, Tecnos, 2005, p. 28.

⁶ Miguel de Unamuno, *Niebla*. Edición digital basada en Madrid; Buenos Aires, Renacimiento, 1914, PDF OCR Internet Archive, p. 287. („Vreau să trăiesc, chiar dacă voi fi din nou batjocorit... vreau să trăiesc, să trăiesc, să trăiesc...”)

Un prim sens, cel ce apare la nivel intern, se referă la opacitatea vieții cotidiene, în timp ce, la nivel metafictional, ajunge să însemne confuzia dintre realitate și ficțiune. Într-un plan mult mai larg, reflexiv, ce invită la o meditație profundă asupra simbolului, „*niebla*” semnifică confuzia dintre tot și nimic, instaurând o dimensiune tragică textului propriu-zis, dar și vieții înseși. Din această stare de confuzie nu se iese printr-o analiză critico-reflexivă, ci doar printr-un rămășag creator, conform viziunii lui Unamuno.

Urmărind narațiunea propriu-zisă, am selectat câteva contexte ce pun în lumină sensurile pe care titlul le are din perspectiva dimensiunii sale interne. În capitolul II, ceața cotidiană, cauzată de vremea ploioasă, este dublată de „ceața” spirituală: „Oamenii nu capitulează nici în fața marilor dureri, nici la marile bucurii, și asta pentru că aceste dureri și aceste bucurii vin învăluite într-o imensă ceață de mici incidente. Și viața este aceasta, ceață. Viața este o nebuloasă.”⁷

Denumirea cea mai potrivită pentru ceața din cotidian este plictiseala, după cum afirmă, într-unul dintre solilocviile sale, Augusto: „*La niebla de la vida resuma un dulce aburrimiento, licor agridulce.*”/„Ceața vieții condensează o dulce plictiseală, lichior dulce-amărui.”⁸ Tot în capitolul II, naratorul observă ironic că „ceața” lui Augusto este una spirituală, deoarece el nu o vede pe Eugenia, lumina din ochii lui, deși drumurile li se intersectează: „*la niebla espiritual era demasiado densa*”/„ceața spirituală era prea densă.”

Capitolul IV dezvăluie că iubirea poate scoate sufletul din ceață, idee reluată și în capitolul VI, când personajul principal pune în relație directă iubirea și „negura” ontologică: „Această iubire [spirituală], Orfeu, este ca o ploaie binefăcătoare în care se descompune și se concretizează ceața existenței”.⁹ În cap. XVIII, iubirea trupească pe care o trezește Rosario provoacă o ceață mentală echivalentă cu frica, cu confuzia, care nu-l lasă să se bucure de moment: „*Una niebla invadía la mente de Augusto.*”/„O ceață a invadat mintea lui Augusto.”

La nivel metafictional, ceața/„*niebla*” se dezvăluie drept simbol al confuziei, dintr-o triplă perspectivă:

a. **adevărversusfalsitate** - Augusto afirmă că, timp de ani de zile, a rătăcit ca o marionetă de ceață, ca o fantomă, fără să creadă în propria existență, imaginându-se ca un personaj fantastic. Însă povestea sa tragică – batjocura Eugeniei și a lui Mauricio – l-a trezit la viață: „Acum da! Acum mă simt, acum mă ating, acum nu mai am dubii asupra existenței mele reale!”¹⁰ (cap. XXX).

b. **ficțiuneversusrealitate** – Personajul principal se întâlnește cu autorul în biroul din Salamanca; Unamuno devine o entitate fictivă, evadând din realitate și continuând să trăiască în ea.

c. **tragedie versus comedie**, numită în cap. XXX „comedia durerii”: „Un copil râde în tragedie; un bătrân plânge în comedie.” Victor afirmă, de asemenea, în

⁷ *Ibidem*, p. 23. „*Los hombres no sucumbimos ni a las grandes penas, ni a las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes. Y la vida es esto, niebla. La vida es una nebulosa.*” (traducerea ne aparține).

⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁹ *Ibidem*, p. 55. „*Este amor [espiritual], Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia*”

¹⁰ *Ibidem*. „*¡ahora sí!, ¡ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real!*”

prolog, că intenția autorului, mărturisită chiar personajului, este de a scrie o bufonadă tragică sau o tragedie bufă:

„Don Miguel are această obsesie a bufonului tragic și mi-a spus de mai multe ori că nu ar vrea să moară fără să fi scris o bufonadă tragică sau o tragedie bufă, dar nu una în care bufoneria sau grotescul și tragicul să fie amestecate sau juxtapuse, ci să fie contopite și confundate într-un singur întreg.”¹¹

În 1935, scriind despre *Niebla*, Unamuno a afirmat:

„Fantezia și tragicomedia din *Niebla* trebuie să fie ceea ce vorbește și spune cel mai mult omului individual, care este, de fapt, universal; omului care se află deasupra și, în același timp, dedesubtul claselor, castelor, pozițiilor sociale, fie el sărac sau bogat, plebeu sau nobil, proletar sau burghez. Și acest lucru îl cunosc istoricii culturii, cei care sunt numiți culti. [...] «Ce ești acum tu? Ce este acum din conștiința ta? Ce sunt eu acum în ea? Ce s-a întâmplat cu ceea ce a fost?» Aceasta este ceața, aceasta este *nivola*, aceasta este legenda, aceasta este viața eternă... Și acesta este verbul creator, visător.”¹²

Poate că „negura” existențială poate fi risipită doar prin cuvântul creator – cel al autorului, care creează ficțiunea, cel al personajului, care se creează pe sine prin propriile cuvinte, și cel al cititorului, care transcende dincolo de cuvânt, oferind un sens vieții (vieții particulare a personajelor unei opere, propriei existențe și vieții în general).

Într-un sens ontologic, ceața este simbolul confuziei: al genurilor, al planurilor (realitate/ficțiune) și chiar al sufletelor sau al conștiințelor. Această confuzie nu trebuie neapărat să aibă o semnificație morală și poate rămâne deschisă atât către haosul total, cât și către regatul spiritului. Unamuno reflectează asupra naturii universale a temei tratate în roman și asupra puterii creatorului – fie el autor, personaj sau cititor – de a transcende limitele impuse de condițiile sociale, clase sau categorii. El subliniază faptul că *Niebla* nu este doar o poveste individuală, ci un simbol al condiției umane universale. În această confuzie existențială, pe care o numește „ceață,” autorul explorează limitele dintre realitate și ficțiune, dintre tragedie și comedie, oferind o reflecție asupra vieții ca „verb creator, visător.” Această frază rezumă viziunea sa asupra literaturii ca fiind un spațiu de meditație ontologică, capabil să vorbească oricărui om, indiferent de poziția sa în lume.

Niebla este un roman de metaficțiune deoarece se întoarce asupra propriei naturi și, prin diverse resurse și strategii, atrage atenția asupra condiției sale de operă de ficțiune. În capitolul XVII, Victor îi explică lui Augusto „cum se scrie un roman”:

¹¹ Ibidem, p. 8. „Don Miguel tiene la preocupación del bufo trágico y me ha dicho más de una vez que no quisiera morir sin haber escrito una bufonada trágica o una tragedia bufa, pero no en que lo bufo o grotesco y lo trágico estén mezclados o juxtapuestos, sino fundidos y confundidos en uno.”

¹² Ibidem, pp. 15-16. „Es que la fantasía y la tragicomedia de mi NIEBLA ha de ser lo que más hable y diga al hombre individual que es el universal, al hombre por encima, y por debajo a la vez, de clases, de castas, de posiciones sociales, pobre o rico, plebeyo o noble, proletario o burgués. Y esto lo saben los historiadores de la cultura, a los que se les llama cultos. [...] «¿Qué eres ahora tú?, ¿qué es ahora de tu conciencia?, ¿qué soy en ella yo ahora?, ¿qué es de lo que ha sido?» Esta es la niebla, esta la nivola, esta la leyenda, esta la vida eterna... Y esto es el verbo creador, soñador.” *Historia de „Niebla”*, www.lectulandia.com

a. fără un argument definit: „Romanul meu nu are fir epic sau, mai bine zis, acesta va apărea pe parcurs. Firul narativ se construiește singur.”¹³

b. fundamentul unui roman nu este un plan sau ceva predeterminat, ci „o dorință profundă de a face ceva, o neliniște foarte intimă, o furnicare a fanteziei”: „Am de gând să scriu un roman, dar îl voi scrie așa cum se trăiește, fără să știu ce va urma. [...] fără niciun plan.”¹⁴

c. personajele sunt entități ale unui *bildungsroman* („personalitatea lor se va forma treptat”) sau entități lipsite de personalitate („uneori caracterul lor va fi acela de a nu avea unul”).

d. mizând pe utilizarea masivă a dialogului, deoarece oamenilor, uneori, le place conversația de dragul conversației înseși: „– Și există psihologie? Descrieri? – Ceea ce există este dialog; mai ales dialog. Ideea este ca personajele să vorbească, să vorbească mult, chiar dacă nu spun nimic.”¹⁵

e. statutul/rolul autorului este acela de „a nu deranja cu personalitatea sa, cu eul său satanic”... adică un autor ascuns în spatele personajelor sale și, de ce nu?, sfârșind prin a deveni o jucărie a propriilor ficțiuni.

În final, romanul, în concepția lui Victor, ar include tot ceea ce i-ar trece autorului prin minte, indiferent de formă, chiar dacă ar ajunge să nu mai fie un roman, ci un gen nou – o NIVOLĂ. Aceste reflecții legate de procesul de scriere și de natura personajelor demonstrează modul în care *Niebla* devine mai mult decât o simplă „poveste”, convertindu-se într-un comentariu asupra actului de creație literară și asupra relației dintre autor, personaje și cititori.

Modernismul textului rezidă nu doar în jocul realitate-ficțiune, ci și în pluralitatea vocilor narative. Până la capitolul XXV, vocea narativă rămâne neutră, însă la finalul acestui capitol, cititorul are surpriza de a întâlni un EU narator care se autoproclamă Dumnezeu al creației „acestor doi bieți draci nivelescieni”:

„În timp ce Augusto și Víctor purtau această conversație nivelesciană, eu, autorul acestei nivole pe care o ai, cititorule, în mână și o citești, zâmbeam enigmatic văzând că personajele mele nivelescieni pledau în favoarea mea și îmi justificau metodele, și îmi spuneam în sinea mea: «Cât de departe sunt acești nefericiți de a-și imagina că nu fac altceva decât să încerce să justifice ceea ce fac eu cu ei! Tot astfel, când cineva caută motive pentru a se justifica, nu face, de fapt, altceva decât să-L justifice pe Dumnezeu. Iar eu sunt Dumnezeul acestor doi bieți draci nivelescieni.»”¹⁶

¹³ Miguel de Unamuno, *ibidem*, p. 110. („*Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo*”).

¹⁴ *Ibidem*. „*voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. [...] sin plan alguno.*”

¹⁵ *Ibidem*. „- *¿Y hay psicología?, ¿descripciones?*

- *Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada.*”

¹⁶ Miguel de Unamuno, *ibidem*, p. 160. „*Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación nivelesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis nivelescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: «¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivelescos.*”

Acest fragment evidențiază caracterul autoreflexiv al romanului *Niebla*, în care autorul se dezvăluie ca o prezență activă și conștientă, manipulând personajele și subliniind natura ficțională a textului.

Personajul-narator Unamuno, care apare în capitolele XXV și XXXI, se proclamă adevăratul narator, omnipotent, dispunând după bunul plac de soarta ființelor sale ficționale. În post-prologul semnat de Unamuno, se întrevide că naratorul a tot ce a experimentat Augusto este chiar Unamuno. Există două figuri autoriale care acționează ca naratori: Víctor Goti – un narator homodiegetic, lipsit de omnisciență și Unamuno – un narator heterodiegetic, omniscient. Dintre cei doi naratori, Unamuno se remarcă drept cel mai puternic, un adevărat „supernarator”.

Unamuno îl mustră pe Goti pentru libertățile pe care acesta și le permite în prolog, publicând judecăți personale despre Unamuno:

„Și prietenul și prologistul meu Goti trebuie să fie foarte precaut când îmi contestă astfel deciziile, pentru că, dacă mă supără prea tare, voi sfârși prin a face cu el ceea ce am făcut cu prietenul său Pérez, adică îl voi lăsa să moară sau îl voi ucide, asemenea unui medic, care – după cum bine știu cititorii mei – acționează în fața acestei dileme: fie lasă bolnavul să moară de teama de a-l ucide, fie îl ucid de teama că le-ar putea muri.”¹⁷

Pasajul ilustrează autoritatea supremă a lui Unamuno asupra universului ficțional și sugerează caracterul autoreflexiv al romanului, în care granițele dintre autor, narator și personaj sunt deliberat estompate. În capitolul XXXI, Unamuno își afirmă autoritatea absolută ca supernarator, decidând destinul lui Augusto. Cu toate acestea, personajul-narator coincide cu autorul însuși. Întâlnirea este situată într-un loc concret, extras din realitate: „în Salamanca, unde locuiesc de mai bine de douăzeci de ani”, afirmă naratorul. Scena se desfășoară în „biroul-meu-librărie”, o referință la reședința lui Unamuno, și se face chiar aluzie la „un portret al meu în ulei care veghează acolo asupra cărților din biblioteca mea”, cel mai probabil portretul care astăzi domină sala de ședințe a Casei-Muzeu Unamuno. Pe lângă aceste detalii, Unamuno din acel capitol se identifică la nivel ideatic cu Unamuno real, o proiecție clară a autorului. Într-un schimb de replici, Augusto îi reproșează afirmația că Don Quijote și Sancho sunt mai reali decât Cervantes însuși, ceea ce Unamuno recunoaște.

Valorile și preocupările sale fundamentale – sensul vieții ca luptă, filosofia ca sursă a unor contradicții, grija profundă pentru destinul Spaniei – sunt evidente în acest personaj-narator, arătând cum autorul se suprapune naratorului. Declarațiile sale evidențiază legătura profundă cu identitatea spaniolă:

„Da, sunt spaniol, spaniol prin naștere, prin educație, prin trup, spirit, limbă și până și prin profesie și vocație; spaniol mai presus de toate și înainte de toate, iar spaniolismul este religia mea, iar cerul în care vreau să cred este o Spanie celestă și eternă, iar Dumnezeu meu un Dumnezeu spaniol, al Domnului nostru Don

¹⁷ *Ibidem*, p. 15. „Y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que lo dejaré morir o lo mataré a guisa de médico, los cuales ya saben mis lectores que se mueven en este dilema: o dejan morir al enfermo por miedo a matarle, o le matan por miedo de que se les muera.” (p. 11)

Quijote; un Dumnezeu care gândește în spaniolă și care a spus în spaniolă: *să fie lumină!*, iar cuvântul său a fost un cuvânt spaniol...”¹⁸

Unamuno însuși devine personaj și interacționează cu creația sa, Augusto Pérez. În timpul dialogului, autorul își afirmă identitatea spaniolă într-un mod pasional, subliniind legătura profundă cu cultura și limba spaniolă. Această dublă dimensiune – personală și literară – transformă naratorul în **narAUTOR**, un concept care reflectă amestecul dintre creatorul ficțiunii și ființa umană reală. *Niebla* devine astfel nu doar un roman despre personaje, ci și despre autorul însuși, care își explorează identitatea, credințele și contradicțiile interioare.

Unamuno duce ideea de metaficțiune la un nou nivel, deoarece intervenția autorului în propriul text nu era ceva nou în literatură, însă a pune personajul să călătorească spre biroul-bibliotecă al scriitorului, decorat exact ca în viața reală, reprezintă o inovație. Realitatea autorului se îmbină cu ficțiunea până la punctul în care cititorul se întreabă unde se termină una și începe cealaltă. Augusto, protagonistul romanului, citește eseurile scrise de autor și decide să-l consulte cu privire la decizia sa de a se sinucide, scenă ce estompează granițele romanești.

În capitolul menționat, personajul aflat în biblioteca scriitorului, transformă dialogul lor într-o confruntare între creație și creator. Decorul, descris în detaliu, este inspirat din biblioteca reală a lui Unamuno din Salamanca. Această alăturare a detaliilor din viața reală cu ficțiunea ridică întrebări despre natura existenței și despre relația dintre autor, personaj și cititor. Dorința lui Augusto de a primi sfaturi direct de la creatorul său este un exemplu profund de metaficțiune, transformându-l pe Unamuno într-un **narator suprem** care nu doar scrie povestea, ci participă activ la modelarea destinului personajelor sale.

Între personaj și autor începe o ceartă, Augusto descoperind că el nu există cu adevărat, că reprezintă doar un produs al fanteziei autorului și al cititorilor. Înțelege că viața sa depinde de cea a autorului, că nu este stăpân pe sine însuși, înțelegând cu tristețe lipsa de substanță a existenței sale fictive. Personajul îl sfidează pe creatorul său și îi expune o idee opusă: autorul este cel creat, deoarece personajele îi oferă nemurirea. Acest argument îi aparține chiar lui Unamuno și face referire la faptul că Don Quijote și Sancho sunt mai reali decât Cervantes.

Amenințat cu moartea, Augusto compară realitatea autorului cu cea a personajului fictiv. Din perspectiva lui Dumnezeu, omului, de asemenea, îi lipsește substanța proprie și depinde de creatorul său: realitatea umană apare astfel ca un vis al Divinității, o ficțiune de ordin superior, capabilă să genereze ficțiuni secundare, adică literatura. Astfel, se stabilește o ierarhie ontologică: Dumnezeu, omul și personajul – trei trepte ale existenței.

Întâlnirea autor-personaj, având drept scop confruntarea realității cu ficțiunea, le pune sub semnul întrebării pe ambele: nici una, nici cealaltă nu există decât ca vis al marelui CREATOR. În plus, scena devine o inaugurare a teoriilor lecturii formulate ulterior: autorul și personajul/opera depind unul de celălalt. Autorul își câștigă nemurirea prin personajele sale, care rămân vii atât timp cât stârnesc interesul

¹⁸ *Ibidem*, p. 189. „¡Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna, y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote; un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡sea la luz!, y su verbo fue verbo español...”

cititorului. Cititorul devine adevăratul DUMNEZEU al creației, căci el îi oferă valoare, o face eternă sau nu. Ce ar putea însemna moartea autorului? Ea dezvăluie, în esență, criza cuvântului (a eficacității sale simbolice și performative). Criza limbajului trimite la criza tuturor mecanismelor legate de limbaj – relațiile sociale, politica, întreaga structură pe care o numim „societate” – comparată, în acest roman, cu o „celestină”¹⁹ (o figură intermediară, manipuloare).

Unamuno creează un univers al simultaneităților: întrebările din lumea fictivă, despre existență, istorie, scriere, comunicare etc., rămân deschise în cadrul unui dialog constant cu multiplele „eu”-uri și „ceilalți”, dar și cu cititorii din epoca contemporană și cei din viitor. În esență, autorul se întreabă și ne întreabă: „Care este sensul profund al existenței?”

Răspunsul în legătură cu existența romanescă este acela că lectorul deține puterea, deoarece interpretarea sa, hermeneutica fiecărui secol, a fiecărei țări sau chiar a fiecărui individ conferă valoare unui autor, textelor și personajelor acestuia:

„Dragul meu domn Miguel, dacă nu cumva sunteți dumneavoastră ființa fictivă, cel care nu există în realitate, nici viu, nici mort... dacă nu cumva sunteți doar un pretext pentru ca povestea mea, și alte povești precum a mea, să se răspândească în lume. Și apoi, când veți muri de tot, să vă purtăm sufletul noi.”²⁰

În concluzie, prin *Niebla*, Unamuno creează nu doar un roman, ci o platformă de dezbateră a întrebărilor fundamentale ale umanității. Complexitatea sa tematică, inovațiile narative și reflecțiile filozofice transformă opera într-un pilon al literaturii moderniste. Cititorii sunt încurajați să participe activ în construcția semnificației textului, devenind, la rândul lor, creatori. Romanul rămâne, așadar, o mărturie a puterii literaturii de a transcende granițele convenționale, de a provoca și de a ilumina.

BIBLIOGRAFIE/ WEBOGRAFIE

Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, ON, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Rabaté, Jean-Claude; Rabaté, Colette, *Miguel de Unamuno: Biografía*. Madrid, Taurus, 2009 și https://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Unamuno.

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos. Tratado del amor de Dios*, Edición de Nelson Orringer, Madrid, Tecnos, 2005.

¹⁹ Substantivul comun „celestina” derivă din substantivul propriu „Celestina”, numele personajului central din opera „*La Celestina*” de Fernando de Rojas. În raport cu personajul lui Rojas, acest substantiv comun reflectă trăsăturile esențiale ale Celestinei: viclenia, abilitatea de manipulare și rolul său de intermediar în desfășurarea intrigilor, extinzându-se simbolic la orice mecanism sau agent care mijlocește sau influențează relațiile umane și situațiile sociale.

²⁰ *Ibidem*, p. 202. („mi querido don Miguel, no vaya a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía, corran por el mundo. Y luego, cuando usted se muera del todo, llevemos su alma nosotros.”)

Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos. Tratado del amor de Dios*, Ed. Nelson Orringer, Madrid, Tecnos, 2005.

Unamuno, Miguel de, *Niebla*, <https://lectulandia.app/niebla-de-miguel-de-unamuno/> (accesat 12 iulie 2025).

Unamuno, Miguel de, *Niebla*, Edición digital basada en Madrid, Buenos Aires, Renacimiento, 1914, PDF OCR Internet Archive.

Unamuno, Miguel de. *Niebla*, Prólogo a esta edición, o sea, historia de «Niebla» (1935), <https://www.colbethlemitas.edu.co> (accesat 20 august 2025).

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York, Methuen, 1984.

MITUL, UN INVARIANT TRANSMEDIAL. STUDIU DE CAZ

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.08>

Myth, a Transmedial Invariant. Case Study

In previous papers, I proposed, defined, and illustrated with some examples the concept of transmedial invariant. Under this concept, I subsume those constants of discourse and imaginary that manifest themselves in various arts and artistic languages or, more generally, in different communication media. Essentially, I consider two types of transmedial invariants: discursive (pertaining to the discourse structure) and thematic (content-related). Particularly, myth could be seen as a transmedial invariant. In this paper, I apply the concept of transmedial invariant to the myth of Prometheus across time, cultural spaces and different media.

Key-words: *invariant, transmedia, transmedial invariant, myth, Prometheus*

I. Un concept pentru un corpus multimodal

În unele contribuții anterioare², am propus, definit și ilustrat conceptul de *invariant transmedial* ca instrument de analiză a unui corpus constituit din lucrări provenite din varii discipline artistice și domenii ale creativității. Am subsumat, mai exact, conceptului de invariant transmedial acele constante ale discursului și ale imaginarului care se manifestă în diferite arte și limbaje artistice (prin mijloace specifice fiecăruia în parte), dar care transgresează limitele și deosebirile inevitabile dintre mediile estetice. Așa cum arătam³, identificarea unui invariant transmedial sau *interartistic* implică analiza integrată a unei varietăți de limbaje, coduri și medii artistice.

Am diferențiat, în alte lucrări⁴, două tipuri de invarianți transmediali: discursivi și, respectiv, tematici. Invarianții *discursivi* țin de articularea discursului.

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Nicoleta Popa Blanariu, *Metode și abordări în literatura comparată: comparatism și intermedialitate*, București, Matrix Rom, 2022; Nicoleta Popa Blanariu, "CompLit in the Era of CompMedia: Renewing the Concept of Invariant for a New Comparative Approach", in Asun López-Varela Azcárate (ed.), *Literature as an Art Form - Evolving Literary Landscape*, London, IntechOpen, 2025; Popa Blanariu, Nicoleta, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", in *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), 2017, pp. 88–107; Nicoleta Popa Blanariu, Dan Popa, "A Mythological Approach to Transmedia Storytelling", in Renira Rampazzo Gambarato, Matthew Freeman (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2019, pp. 447–454; Nicoleta Popa Blanariu, Dan Popa, „Never ending story: Don Quijote, un mit transmedial, produsul unei comunități de creatori (cvasi)independenți”, în *Studii și cercetări științifice. Seria filologie*, 44 (2020), pp. 33–63.

³ *Ibidem*.

⁴ Nicoleta Popa Blanariu, *Metode și abordări în literatura comparată: comparatism și intermedialitate*, București: Matrix Rom, 2022; Nicoleta Popa Blanariu, "CompLit in the Era of CompMedia: Renewing the Concept of Invariant for a New Comparative Approach", in

Așa cum i-am definit deja⁵, aceștia sunt niște principii abstracte de organizare a expresiei, de punere în formă prin mijloace de expresie specifice fiecărui mediu. Mijloacele variază de la un mediu la altul, dar principiile sunt generale: de pildă, cele ale narațiunii, ale retoricii, ale actelor ilocuționare⁶, ale enunțării (polifonie⁷, ironie) etc. Între altele, în categoria invarianțelor *tematici* am inclus „invarianții antropologici”, „ideologici” și „literari” pe care i-a identificat Adrian Marino⁸, pe urmele lui Étiemble. După cum arătam în contribuții anterioare⁹, astfel de invarianți (discursivi și tematici) sunt niște constante deopotrivă transmediale și transculturale.

II. Transmedializarea mitului

Mitul, de pildă, poate fi văzut ca un invariant transmedial. În societățile tradiționale, la fel ca în cele moderne, miturile sunt puse în circulație prin diferite medii de expresie. În comunitățile premoderne, miturile sunt vehiculate prin componentele dramatice, muzicale, coregrafice ale ritualurilor, prin costumele și accesoriile purtate de protagoniști în astfel de ocazii, prin maniera de construcție și amenajare a casei, prin modul de celebrare a marilor momente ale vieții – nașterea, nunta, moartea. De pildă, mitul cosmogonic al populației Dayak¹⁰ din Insula Borneo contaminează semnificativ viața cotidiană și ritualurile periodice ale comunității. Așa cum se manifestă el în societățile premoderne, mitul este strâns legat de experiența sacrului¹¹. Însă în raport cu societatea modernă, profund laicizată, mitul este înțeles mai degrabă ca o reprezentare simbolică sau o figură iconică în care se recunoaște un grup și prin care este influențată viața socială. Dintr-o asemenea perspectivă, mitul este o „idee-forță”¹², un reper pentru comportamentul colectiv. În această accepție,

Asun López-Varela Azcárate (ed.), *Literature as an Art Form - Evolving Literary Landscape*, London, IntechOpen, 2025

⁵ *Ibidem*.

⁶ O analiză în această privință, în Nicoleta Popa Blanariu, "Towards a Pragma-Semiotics of Ritual(ized) Gesture and Performance", în *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(1), 2019, pp. 41–54; Popa Blanariu, *Ritual comunicațional, comunicare rituală: o abordare semiopragmatică*, Bacău, Alma Mater, 2015.

⁷ Un exemplu, în Popa Blanariu, "Semiotics in Performance and Dance" (secțiunea "Acting as Polyphonic Enunciation"), în Jamin Pelkey (ed.), *Bloomsbury Semiotics*, III (volume editor, Susan Petrilli), *op. cit.*

⁸ Cf. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF, 1988 (varianta în limba română, *Comparatism și teoria literaturii*, traducere de Mihai Ungurean, Iași, Polirom, 1998); Adrian Marino, *Étiemble ou le comparatisme militant*, Paris, Gallimard, 1982; Nicoleta Popa Blanariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, București, Eikon, 2016.

⁹ Nicoleta Popa Blanariu, *Metode și abordări în literatura comparată: comparatism și intermedialitate*, București, Matrix Rom, 2022; Nicoleta Popa Blanariu, "CompLit in the Era of CompMedia: Renewing the Concept of Invariant for a New Comparative Approach", în Asun López-Varela Azcárate (ed.), *Literature as an Art Form – Evolving Literary Landscape*, London, IntechOpen, 2025; Nicoleta Popa Blanariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, București, Eikon, 2016.

¹⁰ Cf. Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994, p. 124.

¹¹ Eliade, *Nostalgia ...*, *op. cit.*, pp. 5–6.

¹² Claude Rivière, *Socioantropologia religiilor*, traducere de Mihaela Zoicaș, Iași, Polirom, 2000.

personaje și narațiuni emblematice pentru publicul contemporan au căpătat o aură mitică: Superman, Batman, Spider-Man, Wonder-Woman, Captain America etc. Ele își captează publicul în virtutea unui efect psihologic de proiecție și compensație. (Re)aduse în atenția spectatorilor prin pelicule cinematografice recente și extrem de populare, unele dintre ele sunt însă create cu multe decenii în urmă. În decursul timpului, astfel de personaje au fost promovate prin diferite medii: benzi desenate, desene animate, film.

Povestea lui Don Quijote, la rândul ei, a fost transpusă într-o sumedenie de medii de expresie¹³: reprezentare dramatică, *teleplay*, muzică, film, joc de marionete, operă, balet, desene animate, *bedtime-stories*, *audiobooks*, jocuri video, diferite obiecte de folosință cotidiană, hipertext online etc. Publicul contemporan își descoperă afinități cu una sau alta dintre fațetele personajului cervantin: cititorul, călătorul, justițiarul, încurcă-lume, îndrăgostitul, idealistul, fantastul, utopicul, perdantul, nebunul înțelept, cetățean al Republicii literelor, aflat în răspăr cu o ordine a lumii căreia îi preferă ordinea cărții etc. O analiză a versatilității mitului lui Don Quijote, care are un parcurs transmedial extrem de bogat, am încercat într-o altă lucrare¹⁴. Un exercițiu similar¹⁵ am realizat în privința mitului prometeic, pe care l-am urmărit în literatură, pictură, film: în teatrul lui Eschil și Shelley, în parodia lui André Gide, *Prométhée mal enchaîné*, unde povestea titanului se contaminează de filosofia lui Nietzsche (mai exact, de motivul „eternei reîntoarceri” și dezideratul „marelui stil”), în artele plastice (Christian Griepenkerl, Franz Xaver Simm, Stepan Kovarik, Ricardo Camacho etc.), în filmul *Prometheus* (2012), regizat de Ridley Scott.

III. Prometeu¹⁶ în literatură și artele imaginii

Civilizator și *philanthropos*, Prometeu este, cum se știe, întruchiparea mitică a revoltei și autoafirmării orgolioase, răscumpărate prin sacrificiu. Alături de Faust, un prometean „amputat”, așa cum îl vede Gilbert Durand, titanul răzvrătit este, într-un totu explicabil, una dintre „figurile majore ale Renașterii”¹⁷. Pentru cultura modernă,

¹³ Nicoleta Popa Blanariu, Dan Popa, „Never ending story: Don Quijote, un mit transmedial, produsul unei comunități de creatori (cvasi)independenți”, în *Studii și cercetări științifice. Seria filologie*, 44 (2020), pp. 33–63.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Popa Blanariu, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", în *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15 (1), 2017: 88 – 107. Unele aspecte din acest articol sunt analizate mai amplu în capitolul „Prometeu forever: titanism și demitizare”, în Popa Blanariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. II: (Inter)text și (meta)spectacol, București, Eikon, 2016, pp. 61–81.

¹⁶ O analiză mai detaliată a mitului prometeic, în diferitele lui variante, am realizat în Popa Blanariu, „Prometeu forever: titanism și demitizare”, *op. cit.*, pp. 61–81. De asemeni, Popa Blanariu, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", *op. cit.*

¹⁷ Ernst Bloch, *La Philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot, 1974; Pierre Brunel (coord.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988. Françoise Bonnardel, *Philosophie de l'alchimie. Grand Oeuvre et modernité*, Paris, Preses Universitaires de France, 1993; Carl Kerényi, *Prometheus: Archetypal Image of Human Existence*, translated by Ralph Manheim, New York, Bollingen Foundation, 1963.

principalele surse ale mitului prometeic sunt Hesiod, Eschil și Platon. În virtutea sincretismului mitologic și religios pentru care au o slăbiciune, (pre)romanticii îl asociază pe titan cu alte figuri emblematice, precum Isus (Maistre, Shelley), Lucifer (Shelley), Ixion, Tantal, Sisif (Goethe). Supralicîtînd, Shelley îl așază oximoronic pe Prometeu alături de Isus și de Satan, deopotrivă. Cu primul, titanul împarte asumarea martiriului; cu cel de al doilea, predispoziția revoltei. André Gide propune o versiune parodică și dezeroizantă, *Prométhée mal enchaîné*. L-am analizat, în altă parte¹⁸, pe Prometeu gidean ca pe un Imoralist à la Nietzsche, un apologet al „marelui stil” și al „voinței de putere”. Ultima e înțeleasă ca „voința de a avea voință”, altfel spus, de a avea „putere” asupra sinelui neșubrezit de îndoieli, regrete, remușcări¹⁹. „Trăiește în așa fel încât să-ți dorești să re trăiești” este îndemnul nietzschean din *Voința de putere*. Din această perspectivă, prezentul pe care îl alege, la final, Prometeu „rău în lăntuit” al lui Gide, face cât toată eternitatea la care, aparent, eroul renunță.

III. 1. Pe ecran, *Prometheus* 2093

Filmul lui Ridley Scott, *Prometheus* (2012), este îndatorat nu doar Antichității eline, ci deopotrivă *Odiseii spațiale* a lui Stanley Kubrick, ingredientelor *horror* din *Alien* și unei lungi tradiții a mitologiei, religiei, științelor și artelor vizuale²⁰. Într-un ipotetic an 2093, nava spațială *Prometheus* este lansată în Cosmos, în căutarea zeilor creatori ai umanității. Echipajul duce cu el întrebări arhetipale, fără un răspuns definitiv: cine suntem, de unde venim, cu ce scop, de unde răul, cum e posibilă salvarea, avem oare dreptul să știm toate astea? Echipajul ia astfel pe cont propriu vechea dilemă: rațiune sau credință? Pot coexista cunoașterea științifică și credința religioasă? Umanitatea în mic de la bordul lui *Prometheus* nu poate evita *hybrisul* și va plăti pe măsură. Ca într-un epilog de tragedie greacă, singurul supraviețuitor va rătăci prin ceruri mute, pe care le umple ecoul unui lamento pascalian: *le silence éternel de ces espaces infinis m'effroie*. Tema clasică a exilului este redimensionată cosmic. Într-un amestec eteroclit de *horror*, *polar*, mit, religie și SF, filmul asociază antropogeneza și escatologia, inteligența artificială, căutarea lui Dumnezeu, a nemuririi, a adevărului despre credință. Elementele mitului prometeic sunt transpuse în contextul unui fictiv sfârșit de secol XXI: răzvrătirea, crearea ființelor uman(oid)e – androidul David –, riscul ca omenirea să fie distrusă de ființe superioare („Inginerii” de pe o planetă îndepărtată). Precum Ghilgameș, misiunea *Prometheus* pleacă în căutarea nemuritorilor de la care așteaptă secretul vieții veșnice. Dr. Shaw, o cercetătoare care crede în Dumnezeu, face o greșală amintind de vechiul *hybris* al grecilor: vrea să găsească un temei rațional pentru credința ei și încearcă să-l smulgă chiar de la nemuritori, cu armele științei. Va plăti pentru cutezanță, fiind singura supraviețuitoare a misiunii și orbecăind mai departe prin Cosmos, în căutarea unor răspunsuri. Chiar mai apreciată decât filmul este campania de promovare a acestuia. Asemenea altor construcții transmediale contemporane, campania continuă și

¹⁸ Popa Blanariu, „Nietzsche via Gide”, în *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. II, op. cit., pp. 68–81.

¹⁹ Popa Blanariu, *Când literatura comparată...*, vol. I–II, op. cit.; Popa Blanariu, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", op. cit.

²⁰ Popa Blanariu, „Prometheus once again”, în *Ateneu*, ianuarie 2017.

dezvoltă, pe alte suporturi media, acțiunea filmului²¹. Ea integrează un întreg complex de video viral, jocuri prin internet, website-uri, TV, prin contribuția cărora hotarul dintre realitate și ficțiune se estompează²².

III. 2. Gide, *Prométhée mal enchaîné* și Nietzsche, filosofia „marelui stil”²³

Prometeul lui Gide se debarasează de recuzita clasică a marelui *Philanthropos* (dispus să sufere pentru o cauză care nu-i a lui) și iese din rol²⁴. În varianta lui Gide, Prometeu evadează din Caucaz – fără a renunța la vulturul său de companie – și plonjează în plin Paris. Cu același apetit pentru jocul cu focul, devine acolo negustor neautorizat de chibrituri, ceea ce-i atrage detenția. Schimbă astfel închisoarea dintre lumi cu una seculară. Epuizat de rol și incomodat de prezența vulturului, Prometeu își sacrifică pasărea și o îngurgitează la un festin cvasiritualic. Refuză astfel condiția de victimă a datoriei și asimilează ceva din natura zeilor înșiși. Situația amintește de vechi practici rituale, de la *diasparagmos* și *omophagia* la euharistie. Gide este, mărturisit, un simpatizant al lui Nietzsche care „deconstruiește” tradiția umanistă, numind aceasta „genealogia moralei”. Prin rescrierea mitului clasic, Gide îl urmează pe Nietzsche în câteva aspecte fundamentale. Nietzsche reproșează umanismului modern că închipuie o (altă) lume ideală, utopică, întemeiată pe niște „valori pretins superioare și exterioare vieții”, valori „transcendente”²⁵. Prejudicierea realului în favoarea idealului înseamnă pentru Nietzsche o probă de „nihilism”²⁶. Pentru el, „nu există transcendență”, valorile și judecățile sunt „o emanație a vieții”²⁷ și nu i se pot sustrage, pentru a se așeza într-o ordine transcendentă. „Coborârea” prometeică are la Gide această conotație nietzscheană de anulare a transcendenței, de reabilitare a imanentului: „din înaltul Caucazului”, „între ceasurile de toamnă patru și cinci”, Prometeu „coborî pe bulevardul ce duce de la Madeleine la Operă”²⁸. Pentru Nietzsche, nu există nimic în afara vieții imediate; „toate faimoasele idealuri ale politicii, ale moralei, ale religiei nu sunt decât « idoli »”, „ficțiuni” menite „să fugă de viață, înainte de a se întoarce împotriva ei”²⁹. Rostul filosofiei este de a denunța tocmai aceste iluzii. Evoluția imprevizibilă a lui „Prometeu rău înălțuit”, de la coborârea inițială – din cronotopul mitic în timpul și spațiul metropolei –, până la înfulecarea finală a vulturului ilustrează parodic această intenție declarată a filosofiilor

²¹ În *Blade Runner* (1982), un film SF „neo-noir”, cu Harrison Ford și Sean Young, același Ridley Scott antcipa registrul stilistic și tematic din *Prometheus*: inginerie genetică, *hybris*, potop biblic, ceva din Frankenstein etc. Filmul este ecranizarea unui roman din 1968 – *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick, tradus și în românește – despre o lume postapocaliptică, supraviețuind unui război nuclear. (În 2017, a fost lansat un *Blade Runner 2049*, tot cu Harrison Ford, dar în regia lui Denis Villeneuve.)

²² Renira Rampazzo Gambarato, „Transmedia Project Design: Theoretical and Analytical Consideration”, in *Baltic Screen Media Review* 1, 2013, pp. 80–100.

²³ Popa Blanariu, *Când literatura comparată...*, vol. II, *op. cit.*; Popa Blanariu, „Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations”, *op. cit.*

²⁴ Popa Blanariu, „Prometeu forever: titanism și demitizare”, *op. cit.*, pp. 61–81.

²⁵ Ferry, *op. cit.*, p. 165. V. și Gilles Deleuze, *Nietzsche*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, ALL Educational, 1999; C. Rădulescu-Motru, *Nietzsche*, Cluj, Eta, 1990.

²⁶ Ferry, *op. cit.*, p. 165.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Gide, *Prometeu...*, *op. cit.*, p. 105.

²⁹ Ferry, *op. cit.*, p. 166.

„bănuielii”, de la Nietzsche la Marx și Freud. Vulturul devorat la final este o emblemă prometeică de care se dezice eroul, un „idol” nietzschean abrogat, personificare a imperativului datoriei și a unei ordini morale ideale³⁰.

Nietzsche se arată sceptic față de apologia raționalismului în care vede numai o iluzie, o „proiecție” – spune el – prin care ne închipuim că instituim un sens acolo unde diversitatea haotică a realului scapă, de fapt, înțelegerii noastre. Viața nu-i decât o împletire anarhică de „forțe” – „impulsuri” – „active” și „reactive”, iar „marele stil” constă în îmbinarea lor într-o sinteză existențială reușită. Forțele „reactive” exercită o cenzură a sensibilului ignorat în virtutea unei „voințe de adevăr” complet utopice. Nietzsche reproșează tradiției științifice, metafizice și religioase, creștinismului îndeosebi, faptul de a fi „disprețuit” corpul, considerându-l inferior rațiunii. Rațiunea este o forță „reactivă” în măsura în care ea „reacționează” împotriva experienței sensibile, căutând să-i opună (și impună) ordinea inteligibilului. Forțele „active” înseamnă afirmarea corpului. Ele se exprimă prin artă, dar nu și în știință, culminând într-o viziune „aristocratică” – pretinde Nietzsche – asupra lumii. Așa încât – comentează Luc Ferry – „în artă, nu cantitatea de adevăr e ceea ce contează, ci magia emoțiilor sensibile”³¹. Totuși Nietzsche nu refuză complet contribuția forțelor „reactive” la precizarea unui anumit mod de existență. El constată numai că ciocnirea celor două tipuri de forțe – „active” și „reactive” – devitalizează individul, asteniază viața, îi diminuează intensitatea. În ciuda unor interpretări care l-au răstălmăcit, Nietzsche invită, în fond, la o „ierarhizare cât mai stăpânită a multiplelor forțe care alcătuiesc viața”³². Această ierarhizare este tocmai ceea ce Nietzsche numește „marele stil”, „dincolo de bine și de rău”, dincolo de categoriile clasice ale moralei tradiționale, pe care o „deconstruiește”. Din „marele stil” ar decurge, după Nietzsche, „măreția” personalității. „Marele stil” – la care raționalitatea își are partea ei de contribuție – derivă dintr-o conciliere a celor două tipuri de forțe, „active” și „reactive”. „Armonizate” ca în mișcarea unui mare „dansator” – faimoasa imagine a lui Nietzsche –, forțele vitale capătă împreună „intensitate” și eleganță, dezinvoltură și autocontrol. Pentru un artist, „voința de putere” – lămurește Nietzsche într-o lucrare postumă³³ – constă în „marele său stil”, adică în capacitatea de „a-și stăpâni haosul interior, de a-l forța să capete o formă”. „Voința de putere” constă tocmai în „voința de a avea putere” asupra sinelui care ar deveni astfel apt să gestioneze haosul interior al impulsurilor vieții. Prin sinteza forțelor vitale pe care o determină, „voința de putere” urmărește intensitatea și evitarea conflictelor interioare care veștejesc viața.

Gestul final al lui Prometeu gidean poate avea sensul acestei reasezări nietzscheene a forțelor vitale: o reconfigurare a raportului dintre forțele „active” (eul intim) și cele „reactive” (datoria/ rolul/ eul social). Emancipat de constrângerea exterioară – străină, neasumată –, Prometeu gidean se înstăpânește asupra sinelui. „Marele” său „stil” vine, la final, din reconcilierea cu el însuși, din acordul forțelor care formează o personalitate vie și armonioasă. În sensul pe care i-l dă Nietzsche, „eterna reîntoarcere” se leagă de o disociere necesară între ceea ce merită trăit și ce nu – între „formele de viață” „intense, mărețe, curajoase și bogate în diversitate”, pe

³⁰ Popa Blanariu, *Când literatura comparată...*, vol. II, *op. cit.*, Popa Blanariu, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", *op. cit.*

³¹ Ferry, *op. cit.*, p. 185.

³² *Ibidem*, p. 187.

³³ Nietzsche, *Voința de putere*; Ferry, *op. cit.*, p. 192.

de o parte, și cele „ratate, mediocre”, pe de altă parte”³⁴. Deviza nietzscheană a „eterniei reîntoarceri”, formulată în *Voința de putere*, este „Trăiește în așa fel încât să-ți dorești să re trăiești”. Din acest punct de vedere, nu este nicio deosebire între prezent și veșnicie. Cred că acesta este sensul opțiunii pe care o face, în cele din urmă, Prometeu al lui Gide. Prezentul pe care îl alege, libertatea și intensitatea unei experiențe aici și acum, în mijlocul metropolei contemporane, face cât toată eternitatea pe care o pierde și pe care i-o dădea apartenența sa la o altă lume – a mitului, a zeilor și a valorilor transcendente³⁵.

III. 3. Prometeu în artele plastice³⁶

Oricât de insolite, filmul lui Scott și „șotia” lui Gide (*sotie*, îi spune el) continuă o lungă tradiție a rescrierilor mitului grec și, nu mai puțin, a transpunerii lui în artele vizuale. De la Renaștere până târziu încoace, Prometeu revine în artele plastice, ca un pretext al reflecției Occidentului asupra relației lui cu istoria și transcendența: de la „primitivul”, „donquijotescul” Piero di Cosimo (contemporan cu Leonardo și atât de atașat de lumea miturilor păgâne, pe care le transpune într-un limbaj pictural fantezist și voit obscur), până la dramaticul, caravaggianul Theodoor Rombouts, la José de Ribera (cu Prometeul lui numai durere și îndârjire), la Francesco Foschi și mulți alții. Foschi are un simț cinematografic *avant la lettre*: amplifică supliciul prometeic prin peisajul stihial, infuzat de voința zeului invizibil, neclintită precum piatra masivă din jur. Chipul titanului lui Gustave Moreau este de un echilibru clasic, decantat în tușe clare. Otto Greiner închipuie un Prometeu care își ține de mână creatura de lut, de mărimea unei figurine de Tanagra și pândește în zare sosirea lui Psyché care va însufleți mogâldeța inertă de la picioarele lui. Într-o interpretare alegorică evident contaminată de „primăvara popoarelor”, de epoca revoluțiilor și de experiența istorică a Răsăritului Europei, *Prometeul* polonez al lui Horace Vernet poartă armă de foc și uniformă de ofițer și e ținut la pământ de un vultur uriaș, cu însemne imperiale. Christian Griepenkerl creează, la rândul lui, un întreg ciclu prometeic. Franz Xaver Simm a realizat în 1881, o pictură murală, *Prometeu*, pentru Muzeul Caucazului din Tbilisi. Din păcate, originalul s-a distrus, dar a fost fotografiat și inclus într-un album apărut la Leipzig, scurtă vreme după aceea. Două lucrări contemporane, *Prometheus* de Stepan Kovarik (1969) și *Prometeo* de Ricardo Camacho (2010), evocă mitul în registre cromatice și stilistice opuse. Cea de a doua asimilează titanul elementului pe care îl patronează acesta, focul. Ea bruiază conturul siluetei prometeice, în avantajul unei aluzii de forță insinuate cromatic, prin pata de culoare de un roșu viu, nesupus liniilor desenului. În tonuri de gri și verde-albastru, *Prometheus* de Stepan Kovarik este un dialog al titanului captiv în stâncării, cu perspectiva copleșitoare a mării. În fața apei zbuciumate ca o jivină nesupusă, cu lanțurile prinse de mâini, Prometeu al lui Kovarik nu clamează spectaculos certitudini, printr-o atitudine ostentativ dramatică. Rămâne, dimpotrivă, interogativ, deschis către un orizont care nu-i mai aparține decât ca amintire și deziderat.

„Au crezut grecii în miturile lor?”, se întreba Paul Veyne. În tot cazul, povești de când lumea sunt reluate, cu inevitabile variații, veacuri de-a rândul. În carcasa de

³⁴ Ferry, *op. cit.*, p. 205.

³⁵ Popa Blanariu, *Când literatura comparată...*, vol. II, *op. cit.*; Popa Blanariu, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", *op. cit.*

³⁶ Popa Blanariu, „Prometheus once again”, în *Ateneu*, ianuarie 2017.

ultimă oră a echipamentelor *high tech*, se cuibărește sufletul vechi al poveștilor exemplare³⁷.

BIBLIOGRAFIE

- Bloch, Ernst, *La Philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot, 1974.
- Bonnardel, Françoise, *Philosophie de l'alchimie. Grand Oeuvre et modernité*, Paris, Preses Universitaires de France, 1993.
- Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, du Rocher, 1988.
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a relecturii – cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Iași, Polirom, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, ALL Educational, 1999.
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere de Irina Bădescu, București, Nemira, 1998.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, prefață de Vasile Nicolescu, București, Univers, 1978.
- Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Humanitas, 1994.
- Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, traducere de Brîndușa Prelipceanu, București, Humanitas, 2013.
- Étiemble, René, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.
- Ferry, Luc, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, traducere și note de Cristina și Costin Popescu, București, Meridiane, 1997.
- Ferry, Luc, *Învață să trăiești*, traducere de Cristina Bîzu, București, Curtea Veche, 2007.
- Frenkian, Aram, *Curs de istoria literaturii grecești*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1962.
- Grishakova, Marina, Marie-Laure Ryan (eds.), *Intermediality and Storytelling. Narratologia Contributions to Narrative Theory*, Berlin, de Gruyter, 2010.
- Jenkins, Henry, "Transmedia 202: Further Reflections", *Confessions of an Aca-Fan: the official weblog of Henry Jenkins*, 2011: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html
- Kerényi, Carl, *Prometheus: Archetypal Image of Human Existence*, translated by Ralph Manheim, New York, Bollingen Foundation, 1963.
- Kinder, Marsha, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley, University of California Press, 1991.

³⁷*Ibidem*.

- Marino, Adrian, *Comparatism și teoria literaturii*, traducere de Mihai Ungurean, Iași, Polirom, 1998.
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, I, București, Eminescu, 1973.
- Marino, Adrian, *Étiemble ou le comparatisme militant*, Paris, Gallimard, 1982.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: the Extentions of Man*, Cambridge, The MIT Press, 1994.
- Munteano, Basil, *Constants dialectiques en littératures et en histoire: problèmes, recherches et perspectives*, Paris, Didier, 1967.
- Nietzsche, Friedrich, *Cazul Wagner. Nietzsche contra Wagner*, 1888 – 1889, traducere din limba germană și prefață de Alexandru Leahu, București, Editura Muzicală, 1983.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I: *Invarianții, un fir al Ariadnei?*, vol. II: *(Inter)text și (meta)spectacol*, București, Eikon, 2016.
- Popa Blanariu, Nicoleta, « Le signe agissant. D'une sémiologie de la mimesis vers une pragmatique de la performance », in *SIGNA: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26 (2017), pp. 493–509.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations", in *Icono 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 15. 1 (2017), pp. 88–107.
- Popa Blanariu, Nicoleta, „Prometheus once again”, in *Ateneu*, ianuarie, 2017.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Theatricalization of the Ritualistic Gesture and Dancing. A Semiotic Approach", in Geoffrey Sykes (Ed.), *A Semiotic Reader*, Stanwell Tops Australia: Southern Semiotic Review, Reluat în *Southern Semiotic Review*, 10. 6 (2019).
- Popa Blanariu, Nicoleta, Dan Popa, "A Mythological Approach to Transmedia Storytelling", in Renira Rampazzo Gambarato and Matthew Freeman (eds.), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*, New York and London: Routledge Taylor and Francis Group, 2019, pp. 447–454.
- Popa Blanariu, Nicoleta, Dan Popa, „Never ending story: Don Quijote, un mit transmedial, produsul unei comunități de creatori (cvasi)independenți”, in *Studii și cercetări științifice. Seria filologie*, 44 (2020), pp. 33–63.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Metode și abordări în literatura comparată: comparatism și intermedialitate*, București, Matrix Rom, 2022.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "Semiotics in Performance and Dance", in Jamin Pelkey (ed.), *Bloomsbury Semiotics*, III (volume editor, Susan Petrilli), *Semiotics in the Arts and Social Sciences*, London, Bloomsbury Publishing, 2022.
- Popa Blanariu, Nicoleta, "CompLit in the Era of CompMedia: Renewing the Concept of Invariant for a New Comparative Approach", in Asun López-Varela Azcárate (ed.), *Literature as an Art Form – Evolving Literary Landscape*, London, Intech Open, 2025.

- Rampazzo Gambarato, Renira, "Transmedia Project Design: Theoretical and Analytical Consideration", in *Baltic Screen Media Review*1 (2013), pp. 80–100.
- Rădulescu-Motru, Constantin, *Nietzsche*, Cluj, Eta, 1990.
- Rivière, Claude, *Socioantropologia religiilor*, traducere de Mihaela Zoicaș, Iași, Polirom, 2000.
- Salmose, Niklas, Lars Elleström (eds.), *Transmediations: Communication Across Media Borders*, New York & London, Routledge, 2020.
- Tilgher, Adriano, *Viața și nemurirea în viziunea greacă*, traducere de Petru Creția, București, Univers enciclopedic, 1995.
- Vrânceanu, Alexandra, *Tabloul din cuvinte: studii de literatură comparată*, București, Editura Universității din București, 2010.
- Wolf, Werner, Walter Bernhart, *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi, 2006.

Varia

Reuniunile Culturale „Alecsandriada”

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.09>

Ediția a VIII-a (Onești, 16-18 mai 2024) sau „Memoria locurilor – Onești, Borzești, Bogdana”

Societatea Cultural-Științifică „Vasile Alecsandri” Bacău și Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Bacău au găsit parteneri de maximă seriozitate în Primăria și Consiliul Local ale municipiului Onești și Biblioteca Municipală „Radu Rosetti”, organizând încă o ediție a evenimentului care combină obiectivul cultural cu cel științific. De data aceasta, genericul a fost „Memoria locurilor – Onești, Borzești, Bogdana”, determinat de celebrarea a 520 de ani de la înveșnicirea lui Ștefan cel Mare (1504).

În Aula „Gheorghe Izbășescu” a Bibliotecii, s-a asistat în prima zi la un colocviu complex, susținut de cercetători, publiciști, scriitori, critici și istorici literari, profesori din învățământul universitar și preuniversitar, muzeografi, elevi, studenți, masteranzi și doctoranzi. Punctul de plecare a fost scrierea din 1929 a Mariei Bogdan (1857-1937), fiica lui Vasile Alecsandri (1818-1890), *Altădată* (, ca) și *astăzi*, „Autrefois et aujourd’hui”. Momente *in memoriam* Nicolae Manolescu (evocări, interviu audio din 1999, când istoricul și criticul literar a împlinit 60 de ani) și Alex Ștefănescu (amintiri, interviu video) au încheiat seara.

A doua zi a fost vizitat cel mai important așezământ monahal din județul Bacău, Mănăstirea Bogdana (comuna Ștefan cel Mare), cu fonduri de carte veche și icoane din perioada 1642 – 1830. La Borzești (localitate componentă a municipiului Onești), au fost vizitate biserica ștefaniană, „stejarul din Borzești” și Muzeul. Un moment de reculegere și depunerea unei coroane la mormântul fiicei lui Vasile Alecsandri, Maria Bogdan, au încheiat prima parte a zilei. După-amiază, de la ora 15, Sala multifuncțională a Bibliotecii Municipale „Radu Rosetti” a găzduit un moment poetic și unul muzical, urmate de lansări de carte și de reviste. Cartea ediției 2024 a Reuniunilor Culturale „Alecsandriada” a fost declarată „Activitatea lui Vasile Alecsandri pe tărâmul literaturii române” (teza de doctorat elaborată de Petre Dulfu; Cluj, 1881; traducere din limba maghiară de Ana-Maria Brezovszki, 2006; Bacău, Editura Vasile Alecsandri și Biblioteca Județeană „Petre Dulfu” Baia Mare, 2024), prezentată de Teodor Ardelean, directorul bibliotecii județene a Maramureșului. Festivitatea de premiere a încheiat a doua zi a manifestărilor.

A treia zi i-a adus pe invitați la Colegiul Național „Dimitrie Cantemir” Onești, care a organizat un moment special: *In honorem C. Th. Ciobanu*. Poetul și artizanul *Zilelor culturii călinesciene* a predat decenii la rând limba și literatura română în acest liceu, unde o sală îi va purta numele, din mai 2024. „Primăverile Elenei” – un film de Cecilia Moldovan, despre Vasile Alecsandri și Elena Negri – a încheiat ziua.

Invitații speciali au fost acad. Mihai Cimpoi și Doina Dabija (Chișinău) și Cristinel-Liviu Bogdan (Fetești, jud. Ialomița, descendent al familiilor Alecsandri – Bogdan). Ultimul dintre ei a fost reprezentat de avocatul Ion Nițu, vicepreședintele Societății pentru Păstrarea Memoriei lui Vasile Alecsandri. De remarcat prezența, în

prima zi, a studenților și masteranzilor de la Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri”: Andreea Anchidin (anul al III-lea, limba și literatura română – limba și literatura engleză) a prezentat o secvență din lucrarea de licență axată pe biografia Paulinei Lukasiewicz, soția lui Vasile Alecsandri, iar Albert Benchea (anul I, aceeași specializare), proiectul lucrării despre varianta „Mioriței” descoperită în secolul al XIX-lea în comuna Cleja. Andreea Hușanu (anul al II-lea, P.I.P.P.) a susținut un moment de muzică folk, iar Daria Moraru (anul I, R – E) a interpretat balada „Constantin Brâncoveanu”, din culegerea „Poezii populare ale românilor” a lui Vasile Alecsandri.

Au fost vizionate o expoziție de medalii „Vasile Alecsandri”, din colecția Vilică Munteanu, și una de carte, din colecțiile Bibliotecii Municipale „Radu Rosetti” Onești. Societatea Cultural-Științifică „Vasile Alecsandri” Bacău a lansat medalia „Maria Bogdan”, realizată cu sprijinul financiar al companiilor DEDEMAN și EVERGENT INVESTMENTS.

La reușita evenimentului și-au dat mâna Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, Colegiul Național „Dimitrie Cantemir” Onești și Fundația Națională „G. Călinescu” Onești, cu colaborarea Facultății de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, Muzeului de Istorie Onești, Protopopiatului Onești, Inspectoratului Școlar al județului Bacău, Casei Corpului Didactic „Grigore Tabacaru” Bacău, Asociației „Cașin – tezaur de frumusețe”, subfilialei Onești a Asociației Naționale *Cultul eroilor* „Regina Maria”, Așezământului de Cultură „Bacău”, Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Bacău, Uniunii Ziariștilor Profesioniști din România, filiala Bacău, Despărțământului ASTRA „Vasile Alecsandri” Bacău.

Parteneri media au fost „Ateneu”, „Plumb”, „Deșteptarea”, „13 Plus”, Radio-România Actualități, „Fântâna Blanduziei”, Acum TV Onești, „Amprenta de Onești”, iar coordonatori, Ionuț Tenie, Ioan Dănilă și Dumitru Brăneanu.

*

Ediția a IX-a (Târgu Ocna, 5-7 iunie 2025) sau „Sarea pământului – familia, prietenii, cartea”

Aceiași organizatori (Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, în asociere cu Consiliul Județean Bacău, prin Societatea Cultural-Științifică „Vasile Alecsandri”, în parteneriat cu filiala Bacău a Uniunii Scriitorilor din România) au antrenat Primăria orașului Târgu Ocna, Centrul Cultural „Ion Talianu”, Colegiul Național „Costache Negri”, Mănăstirea Măgura Ocnei, Biserica „Buna Vestire” Răducanu, Școala Gimnazială Nr. 2 și Salina Târgu Ocna. Au fost prezenți scriitori, oameni de cultură, cadre didactice, elevi, studenți, masteranzi din Bacău și Târgu Ocna, dar și din București, Buhuși, Constanța, Focșani, Galați, Iași, Odobești, Onești, Piatra-Neamț, Ploiești, Râmnicu Sărat, Slănic-Moldova, Suceava, Târgoviște, Târgu-Neamț ș.a. Invitați speciali au venit din Cernăuți și Chișinău. A fost lansată medalia comemorativă *Costache Negri – Elena Negri* (sponsor, Evergent Investments), s-au rostit vorbe de apreciere la adresa celor ce făuresc revistele „Bucovina literară”,

„Salonul literar”, „Plumb”, „Ateneu”, „Spații culturale” ș.a. și s-a pledat pentru ca Școala Gimnazială Nr. 2 Târgu Ocna să primească numele lui Ion Frunzetti. Desigur, s-a dezvoltat subiectul central: Vasile Alecsandri, orașul Târgu Ocna deținând un loc semnificativ în biografia scriitorului, și s-au acordat, conform tradiției, premii condeierilor (Viorel Dinescu, Alexandru-Ovidiu Vintilă, Viorel Savin, Valeria Manta-Tăicuțu, Cristinia Paladian, Ion Machidon, Corneliu Stoica), desemnați de un juriu. Revistei „Ateneu” i s-a acordat Premiul „Vasile Alecsandri” pentru Performanță Publicistică. Distincții speciale au primit Ionela-Mirela Talabă (pentru management economic și cultural), Ștefan Plăiașu (pentru proiectul *Biblioteca din Salină*), Georgeta Nechita-Burculeț (pentru excelență în promovarea talentelor), Miruna-Lucia Găină (pentru debut) și Ioana-Andreea Dobre (pentru performanță artistică).

Ioan Dănilă¹

¹Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

DISCURSUL PUBLICISTIC – DISPOZITIV DE MEDIERE CULTURALĂ

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.10>

Publicistic discourse – a dispositive of cultural mediation

Our paper focuses on the role of the press as a communication dispositive that is involved in the process of cultural mediation. Cultural mediation includes a wide variety of forms through which cultural information becomes more accessible to the general public. Communication devices imply a “communication contract” between the partners of the communication act. The analysis of the media dispositive will highlight the specifics of the “communication contract” from the perspective of adapting to a general audience the cultural contents broadcast by the local press in Bacău, remarkable for promoting the Romanian language and culture and the local Bacău cultural heritage.

Key-words: *mass-media, local press, communication dispositive, cultural mediation*

1. Care mai este rolul presei locale astăzi?

În 2024, ziarul *Deșteptarea* din Bacău a împlinit 35 de ani de existență. Publicația, născută pe 22 decembrie 1989, a rămas „unicul ziar tipărit” din Bacău care, începând cu 1 noiembrie 2023, apare săptămânal, deși vreme de 33 de ani a fost editat în regim cotidian.

Această aniversare este și un prilej de reflecție cu privire la rolul presei, la funcțiile ei în societatea actuală. După cum arată Florin Ștefănescu,

„...presa în general s-a schimbat în ultimii ani. Nu mai zic de presa din Bacău. Uneori, la conferințele de presă, atunci când se mai adună acea mână de cameramani și reporteri, îi întreb: «care presă?». Și cu toții zâmbesc amar. Cu toții știm că nu mai e ce a mai fost. De ce? Nu cred că e timpul să căutăm un țap ispășitor, de teamă să nu găsim o întreagă turmă. Așa că, să lăsăm pe altă dată. Pentru atunci când vom răsfoi un ziar din arhivă, că cel mai probabil nu vor mai exista...pe tarabe. [...] Am cunoscut oameni de valoare. A fost o adevărată plăcere să stau de vorbă cu ei și să le scriu fie poveștile, fie realizările. Am cunoscut tineri cu rezultate excepționale, fie la școală, la examene, la olimpiade, rezultate din sport, din artă și multe alte ramuri. Toate acestea au fost oglindite, așa cum merită, în *Deșteptarea*. Pentru că *Deșteptarea* a fost o misiune a unor oameni de a arăta lumii, de a arăta comunității așa cum decurge viața în orașul nostru. Cu bune, cu rele... Dar cel mai important, cu bune. Pentru că avem nevoie de lucrurile bune, pentru că avem nevoie de modele. Mai ales în zilele noastre când răul și urâtul sunt la mare căutare. Depinde doar de fiecare dintre noi cum ne alegem informațiile, cum selectăm ce citim, ce înțelegem... Iar *Deșteptarea*,

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

în cei 35 de ani de existență cam asta a făcut. A spus lucrurilor pe nume, a adus informații verificate, a făcut jurnalism.”²

Comentariul jurnalistului băcăuan rezumă o situație de fapt legată de misiunea presei, a presei locale, în special, de a cultiva și promova valorile comunității la care se raportează³.

În articolul nostru vom analiza rolul de mediator cultural pe care îl joacă presa locală generalistă prin integrarea de conținuturi cu caracter cultural-educativ, facilitând accesul publicului larg la acest tip de informație în virtutea „contractului de comunicare” instituit la acest nivel.

2. Presa – dispozitiv de mediere culturală

Ca formă de expresie, discursul se naște din modul în care un actor social utilizează limbajul verbal sau alte resurse și mijloace de comunicare într-un anumit context, exprimând o anumită poziționare față de o anumită situație, față de interlocutori, față de mesajul transmis. Discursul poate fi perceput, astfel, ca „o grilă de «lectură» și interpretare a unor situații și a unor acțiuni individuale sau colective”⁴.

Actele de limbaj sunt descrise de Patrick Charaudeau ca dispozitive socio-comunicaționale care se raportează la un cadru extern, situațional și un cadru intern, semio-discursiv, în limitele unui „contract de comunicare” stabilit între partenerii actului de limbaj. Patrick Charaudeau arată că discursul mediatic poate fi analizat, ca dispozitiv socio-lingvistic și comunicațional, ca interferență a trei niveluri: situațional, comunicațional și discursiv. Dimensiunea situațională este perimetrul în care se construiește „spațiul schimbului verbal”, definit de specificul interacțiunii verbale, de identitatea psiho-socială a participanților. Dimensiunea comunicațională are la bază contractul de comunicare dintre parteneri, poziționarea și rolurile pe care le impune situația de comunicare în care sunt implicați. Ultima dimensiune, cea discursivă, este legată de comportamentele și strategiile discursive utilizate, consecință a adecvării (inter)locutorilor la constrângerile care derivă din situația comunicativă și de discurs⁵.

Contractul de comunicare specific discursului jurnalistice implică rolul acestuia de mediator între „noi și lume”, responsabil cu difuzarea de cunoștințe din variate domenii:

„Complexitatea fenomenelor din societatea modernă solicită un bagaj de cunoștințe din ce în ce mai bogat și mai subtil; acesta nu mai poate fi obținut doar prin experiențe și trăiri proprii sau prin contactul direct cu faptele și oamenii din mediul nostru imediat. Între noi și lume se insinuează treptat un mediator, o instituție care adună informația, o selectează, o ambalează în forme accesibile și o difuzează, facilitând, prin chiar efortul ei de mediere, accesul nostru la realitate, ceea ce înseamnă că un număr din ce în ce mai mare de oameni, grupuri și chiar colectivități enorme depind de mass-media pentru a stăpâni, înțelege și judeca lumea înconjurătoare. Omul modern posedă o cunoaștere infinit mai amplă și mai nuanțată

² Florin Ștefănescu, „Presa, încotro?”, *Deșteptarea*, 19 sept. 2024.

³ Jock Lauterer, *Ziarul local: cum să scrii pentru publicația unei comunități*, Polirom, Iași, 2010, p. 25.

⁴ Camelia Beciu, *Comunicare și discurs mediatic*, Editura comunicare.ro, București, 2009, pp. 33-34.

⁵ Patrick Charaudeau, «Le dispositif socio-communicatif des échanges langagiers», *Verbum*, vol. 12, no. 1, 1989, pp. 13-16.

decât aceea a strămoșilor lui – dar, în egală măsură, infinit mai puțin personalizată și mai puțin concretă decât aceea dobândită, prin experiențe directe, de exponenții societăților de tip tradițional.”⁶

Dimensiune structurantă a discursului jurnalistic, medierea intervine, deci, în „comunicarea cunoștințelor” către publicul de masă căruia i se adresează. Medierea este „drumul către celălalt”.

Medierea culturală implică ansamblul practicilor care pun în legătură cultura și publicul său, prin intermediul unor structuri instituționale specializate (de tipul muzeelor, al instituțiilor de cultură și de educație, de exemplu). Formele pe care le îmbracă această relație sunt extrem de variate, de la organizarea de expoziții sau a unor evenimente cu specific cultural cu rezonanță la nivel uman⁷.

În cadrul dispozitivului de comunicare al medierii culturale, mass-media propune, ca genuri ale jurnalismului cultural, editorialul cultural, însemnarea culturală, critica literară, recenzia, nota culturală, cronica literară, de teatru sau de film, tableta etc. Unele dintre genurile presei culturale sunt comune cu cele informative: portretul, interviul, ancheta, reportajul, scrisoarea deschisă, curierul, revista presei⁸.

3. Ziarul local și cultura „pentru toți”

Sintetizând funcțiile pe care mass-media le îndeplinește astăzi în societate, Mihai Coman arată că media oferă publicului său atât informații, cât și interpretarea lor. Mass-media are și o funcție de „legătură”, în „satul global” (Mc Luhan) publicul este unit prin comportamentele de consum mediatic, prin subiectele urmărite. Există produse mass-media care răspund nevoii oamenilor de relaxare în timpul liber, de evadare din cotidian (funcția de divertisment)⁹.

În cadrul funcțiilor socio-culturale ale mass-media se numără și funcția de educare, ce include „activitățile de transmitere a valorilor și modelelor culturale”¹⁰ la nivelul societății. Procesul de transmitere a acestor valori, asociat tradițional mediului social ori instituțiilor școlare, este asumat și de către presă.

Dispozitivul mediatic în care sunt integrate conținuturile cultural-educative în ziarul local *Deșteptarea* include pagini și rubrici specializate, în care materialele sunt semnate de publiciști care sunt și specialiști în domeniile respective. Critici de teatru, critici literari, istorici, filosofi au ținut rubrici de actualitate și comentariu cultural (Carmen Mihalache, Constantin Călin, Ion Fercu etc.).

Printre personalitățile implicate în transmiterea valorilor culturale și educative prin intermediul presei locale băcăuane se numără și profesorul Ioan Dănilă. Filolog, lingvist, istoric literar, animator cultural, supranumit și „profesorul de gramatică al băcăuanilor”, publicistul Ioan Dănilă a semnat o serie de rubrici dedicate promovării limbii și culturii române în ziarul local *Deșteptarea*, dar și în prestigioasele publicații de cultură *Ramuri*, *Ateneu*, *Limba și literatura română*, *Catedra*, *Pagini bucovinene*,

⁶ Mihai Coman, *Introducere în sistemul mass-media*, ediția a III-a revăzută și adăugită, Iași, Polirom, 2007, pp. 111-112.

⁷ Iulia Iordan, „Ce este și ce nu este medierea culturală în România?”, *Observator cultural*, nr. 1278 din 22 octombrie, 2025.

⁸ Aceste genuri ale presei culturale sunt prezentate în Sorin Preda, *Jurnalismul cultural și de opinie*, Editura Polirom, Iași, 2006.

⁹ Mihai Coman, *Introducere în sistemul mass-media*, op. cit., pp. 109-126.

¹⁰ *Ibidem*, p. 121

Agora, *Confluente* etc. Publicistica sa a acoperit domenii precum educația, limba română, literatura, cultura, evenimentele locale. A colaborat pe teme de promovare a culturii și limbii române cu posturi de radio centrale și regionale, cu posturi de radio și de televiziune din județul Bacău.

În anul 2024 s-au împlinit 30 de ani de la publicarea primului text dedicat cultivării limbii române în ziarul *Deșteptarea*, pe 2 iunie 1994. Se inaugura, astfel, rubrica „Din «capcanele» limbii române” (un nume preluat de la Alexandru Graur), în pagina intitulată „Viitorul în banca întâi”, pagină coordonată atunci de Carmen Mihalache. Rubrica era structurată sub forma unor teste de limba română, utile elevilor și studenților de la filologie, dar de interes și pentru publicul larg. 199 de teste apărute până în 2003 (1994-1997 și 2002-2003) au fost publicate în volumul *Româna corectă, prin întrebări, răspunsuri și comentarii* (București, Editura BIC All, 2005) reeditată la Craiova, Fundația-Editura „Scrisul Românesc”, în 2014 și la Bacău, Editura „Egal”, 2015), prefată de Stelian Dumistrăcel.

Rubrica de limbă română a devenit, în timp, „Româna pentru toți”. Textul pornea de la un pretext inspirat de cotidian și propunea o interpretare lingvistică a problemei respective. De exemplu, în articolul „Colind, colindă sau amândouă?”, din 22 decembrie 2018 sunt discutate formele „colind”, „colindă” și variantele de plural ale denumirii cunoscutei tradiții de iarnă:

„Presiunea femininului

Dacă ne pune cineva întrebarea din titlu, nici nu stăm pe gânduri și răspundem: «Colindă, că doar nu conjug verbul a colinda». «Bine, dar și colindă este o formă a aceluiași verb și tot la timpul prezent.» Puși în dificultate, vom alege iar femininul, colindă, ca și urătură, cel mai bun vecin al său. [...]”

În unele articole sunt evocate personalități ale culturii române: „Baricada manolesciană” (13 decembrie 2019), „Dor de TSC” (24 ianuarie 2020), „Nicolae Dabija – erou al limbii române” (20 martie 2021), „Pentru o lingvistică integrală – Eugeniu Coșeriu” (1 august 2021), „Ovidiu Genaru – 88” (13 noiembrie 2022), „Topîrceanu... ortografic” (16 noiembrie 2023), „Pentru drepturile cuvântului” (20 septembrie 2024), „Mitropolitul Dosoftei ne-a adus mai aproape Cuvântul” (3 noiembrie 2024), „Meditații despre/«dintr-un secol de viață» al Călei Delavrancea” (1 decembrie 2024), „Limba spargă și centenarul autoarei ei” (7 decembrie 2024), „Cuvânt și destin – Aurel Stanciu” (31 ianuarie 2025). Altele include elemente de istorie a limbii – de exemplu „Puțină istorie a limbii noastre” (1 august 2023), „De ce româna actuală are nevoie de limba latină” (7 februarie 2025). Subiectele de la examenele naționale sunt discutate în seriale tematice: „Reabilitarea diftongului? (I)” (25 martie 2023) – serie de 13 articole, „Baia și somnul... (I)” (7 iulie 2023) – serie de trei articole. Dimensiunea lingvistică a relației cu tehnologia nu lipsește: „ION, adică NOI” (12 martie 2023) – sunt analizate, cu umor, avatarurile atribuirii primului consilier al Guvernului României bazat pe inteligență artificială numele de „Ion”. Sunt propuse, adesea, analize și „biografii” ale unor termeni – de ex. articolul „Biografii lexicale: mentor” (27 noiembrie 2022) – texte care pot fi comparate cu analizele semnate de Stelian Dumistrăcel pentru *Ziarul de Iași* și cele din rubrica „Păcatele limbii”, rubrică realizată de Rodica Zafiu în *România Literară* și, mai apoi, în *Dilema*.



Articolul „Limba – parte a culturii naționale” (18 ianuarie 2019) atrage atenția asupra importanței limbii naționale ca vector al culturii, ca element de identitate. Țara și limba sunt „altarele vremii”:

„Un aparent paradox ne spune că în istoria românilor, în ciuda faptului că a lipsit o unitate politică sau administrativă, «a existat o unitate de limbă, de credință și de cultură, factori esențiali în pregătirea unirii din 1859 și, mai apoi, din 1918» (Mircea Păcurariu, în «Magazin istoric», dec. 1998). Poeții trimiteau de la unul la altul definiția mătci: «Locul natal? România. Preocuparea de căpetenie? „Creșterea limbei românești/Ș-a patriei cinstire”» (Gheorghe Tomozei) sau militau pentru un țel nobil: «Copilul nu învață numai a vorbi corect; el învață a gândi și a simți românește» (Mihai Eminescu), pentru că «a-ți iubi patria înseamnă a ți-o clădi cu propria viață. A iubi limba română înseamnă a gândi în limba română, a tăcea în limba română, a plânge în limba română și a râde în limba română» (Nichita Stănescu).”

Textele care promovează limba și cultura română „exemplară” „pentru toți” devin un agent de mediere într-o triplă ipostază:

„aceea a curiozității ocazionale a unor persoane cultivate care își pun întrebări asupra uzului corect [...], aceea a intereselor de performanță, din aceleași perspective, ale persoanelor în curs de instruire, confruntate cu exigențele unor teste și, de asemenea, aceea a mediului specialiștilor, chemați să urmărească normele și evoluția lor, să dea soluții fundamentale și, de ce nu, să se constituie în instanțe exegetice.”¹¹

BIBLIOGRAFIE

Beciu, Camelia, *Comunicare și discurs mediatic*, Editura comunicare.ro, București, 2009.

***, „Bacăuani cu care ne mândrim: Ioan Dănilă – filolog, lingvist, istoric literar, animator cultural”, *Deșteptarea*, 18 decembrie 2023, <https://www.desteptarea.ro/bacauani-cu-care-ne-mandrim-ioan-danila-filolog-lingvist-istoric-literar-animator-cultural/>.

Charaudeau, Patrick, «Le dispositif socio-communicatif des échanges langagiers», *Verbum*, vol. 12, no. 1, 1989, pp. 13-25.

Coman, Mihai, *Introducere în sistemul mass-media*, Ediția a 3-a, revăzută, Iași, Polirom, 2007.

Dănilă, Ioan, „30 sau de la „capcanele” limbii române, la româna pentru toți”, *Deșteptarea*, 9 iunie 2024, <https://www.desteptarea.ro/30-sau-de-la-capcanele-limbii-romane-la-romana-pentru-toti/>

Dănilă, Ioan, *Româna corectă, prin întrebări și răspunsuri*, Editura BIC ALL, București, 2005; ediția a II-a: *Româna corectă, prin întrebări, răspunsuri și comentarii*, Craiova, *Scrisul Românesc* Fundația – Editura, 2014, prefată de Stelian Dumitrăcel.

¹¹ Stelian Dumitrăcel, „Dacă ne-am teme de experiența Appendix Probi...”, prefată la Ioan Dănilă, *Româna corectă, prin întrebări și răspunsuri*, ediția a II-a, *Scrisul Românesc* Fundația – Editura, Craiova, 2014, p. 5.

Iordan, Iulia, „Ce este și ce nu este medierea culturală în România?”, *Observator cultural*, nr. 1278 din 22 octombrie, 2025.

Lauterer, Jock, *Ziarul local. Cum să scrii pentru publicația unei comunități*, Polirom, Iași, 2010

Preda, Sorin, *Jurnalismul cultural și de opinie*, Polirom, Iași, 2006

Ștefănescu, Florin, „Presa, încotro?”, *Deșteptarea*, 19 septembrie 2024, <https://www.desteptarea.ro/presa-incotro/>

Recenzii

Familia Bucuța – printre elitele intelectuale

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.11>

Lucia Borș-Bucuța, *Emanoil Bucuța în memorii*, Constanța, Editura Ex Ponto, 2025

Biblioteca Județeană „Ioan N. Roman” Constanța continuă munca de restituire a unor valori culturale care merită să fie aduse în atenția publicului. Cel mai recent proiect al acestei instituții este publicarea cărții Luciei Borș-Bucuța, *Emanoil Bucuța în memorii* (Constanța, Editura Ex Ponto, 2025), volum editat de către Corina-Mihaela Apostoleanu.

Emanoil Bucuța a fost un scriitor cunoscut în perioada interbelică, apreciat ca publicist și creator de școală biblioteconomică în spațiul românesc. Din sinteza cronologiei lui Emanoil Bucuța, rezultă că absolventul de litere și filosofie, cu studii la București și la Berlin, a avut o activitate prodigioasă, pe mai multe planuri: a fost un mare etnolog, scriitor, membru în multe asociații. În 1923, publică volumul „Românii dintre Vidin și Timoc” (București, Editura „Cartea Românească”). Emanoil Bucuța a urmat la Berlin și studii de etnografie și a luat parte la seria de cercetări etnografice organizate de Institutul Social Român sub direcția lui Dimitrie Gusti, în diferite zone ale țării, iar această carte reflectă preocupările sale etnologice și etnografice; devenind membru în Societatea Etnografică Română.



Din vasta sa activitate de traducător au rămas mai multe volume: în 1926, traduce în limba română „Cartea ceaiului, o armonie japoneză de artă, cultură și viață” de Okakura Kakuzo (București, Editura Fundației Culturale „Principele Carol”); în 1932, apare volumul Goethe, „Poezii” în traducerea lui Emanoil Bucuța și Panait Cerna (București, Editura Universală Alcalay); în 1946, traduce *Basme rusești*. A scris poezie (în 1920, publică „Florile inimei: miniaturi, oglinzi, cântece de leagăn” (București, Editura „Cartea Românească”); povestiri (în 1925, apare volumul de povestiri „Legătura roșie” (București, Editura: Fundația Culturală Regală „Principele Carol”); romane (în 1927, publică „Fuga lui Șefki” (Editura „Cartea Românească”), obține Premiul Societății Scriitorilor Români pe anul 1928; în 1930, îi apare romanul „Maica Domnului de la Mare” (București, Editura „Cartea Românească”); în 1938, publică romanul „Capra neagră” (București, Editura Casei Școalelor și a Culturii Poporului), în 1936, vede lumina tiparului îndrumarul metodologic „Biblioteca Satului” (București, Fundația Culturală Regală „Principele Carol”); în 1937, apare studiul „Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori”; în 1940, tipărește „Sufletul de la granițe” (București, Casa Școalelor) etc.

Cel care avea să devină, în 1941, membru corespondent al Academiei Române a avut funcții publice: director la „Cultura poporului”; în 1932 a fost secretar general al Ministerului Cultelor și Artelor și cu aceeași funcție între anii 1939 și 1940; în 1943 e membru fondator al „Asociației pentru literatura română și cultura poporului român din Transilvania”; membru al unor asociații culturale de rang național, între care:

Societatea Scriitorilor Români, Asociațiunea Transilvană, publicând multe studii în reviste valoroase.

Memoriile încep cu Întoarcerea în țară, continuând cu alte capitole intitulate: *Eufimia, În pragul faptei, Nădejdi – realizări, În plină activitate, Viața împrăștiată, Ultimii ani. 1938-1946*, urmate de documente referitoare la viața și activitatea lui Emanoil Bucuța. Din memoriile sale rezultă o personalitate complexă, preocupată de artă, folclor, bibliotecă, istoria, economia și viața culturală a Balicului, literatură, traduceri etc., implicată în sfera socială, economică, turistică, în organizații de conducere. Emanoil Bucuța a avut o cultură profundă, dublată de discreția, noblețea sufletească și efortul continuu de a promova cultura românească, mai ales în perioada interbelică. Scriitor, eseist și om de cultură, Bucuța este nu doar o figură publică, ci și un pasionat de ideea românismului, fiind preocupat de cunoașterea și promovarea spiritului național. Emanoil Bucuța a fost un om responsabil, și-a înțeles misiunea culturală și a lucrat din greu la împlinirea ei. Dincolo de evocarea personală, textul transmite o meditație mai amplă asupra condiției intelectualului român. Într-o epocă în care valorile păreau amenințate, iar idealurile se ciocneau adesea de realități dure, memorialistul nu renunță la proiectele sale, devenind un simbol al rezistenței prin cultură. Memoria nu este aici doar un exercițiu nostalgic, ci un act de salvare a identității colective, de aceea a luat parte la cercetările organizate de Dimitrie Gusti, propunându-și împreună să păstreze valorile autentice.

Multe reflecții ale lui Bucuța sunt legate de menirea scriitorului. „O viață întreagă fugise doar după ceva nou, dar măreț, strângând ca un adevărat avar pe fundul literaturii străine sau românești perlele alese din nisipul trecător! Arta, marea artă a scrisului, cu liniile ei pure în formă cât și în fond, putea singură să rețină atenția celui care căuta pretutindeni în sine și-n afară, potecile care puteau să-l îndrepte spre ea.”¹ Memorialistul mărturisește că, deși umbla mereu cu geanta plină de cărți, era îngrijorat și de propriile necazuri gospodărești: cumpărarea casei se făcuse cu multe îndatoriri și cerea multe cheltuieli de întreținere și reface. La acestea se mai adaugă și slăbiciunea nervoasă a mâinii drepte, obosite peste măsură, al cărei arătător scăpase cu totul de sub controlul voinței. Totuși, continuă cercetările științifice, scrie studii pe care le publică în reviste valoroase. Memoriile conțin și multe note de călătorie. Aflăm că în luna octombrie a anului 1930, se implică în organizarea primei Conferințe Balcanice pentru strângerea relațiilor culturale, prin colaborare și cunoaștere. Între cei dintâi trimiși ca delegați ai țării a fost și Emanoil Bucuța, ca unul ce pregătise mai de mult acest teren de întâlnire. Peste doi ani avea să plece la Budapesta, la Congresul Mondial al PEN-clubului. În mai 1936 este la Bruxelles cu o expoziție, pe care o descrie ca un veritabil critic de artă. Vernisajul a fost vizitat de 50.000 de oameni. În luna octombrie a aceluiași an este în Franța, de unde prezintă Parisul și urmele românilor de acolo. „24 octombrie. Zi de duminică frumoasă, cu primăvară în aer. Ne ducem la biserica românească pe Jean de Beauvais...”² Biserica va fi singurul locaș sfânt al românilor, unde se pomenesc între citori atâtea nume mari: Alecsandri, Odobescu, Kogălniceanu. Slujba se făcea măreț și încet, după tipicul ortodox al mănăstirilor. Doi diaconi și un arhimandrit făceau citirile și rugărilor. Un cor cu școală și cu glasuri dădea răspunsurile de sub unul dintre cele mai duioase și luminate vitralii. De jur-împrejur, această veche și mândră biserică papistașă, cumpărată de noi ca

¹ Lucia Borș-Bucuța, *Emanoil Bucuța în memorii*, Constanța, Editura Ex Ponto, 2025, p. 80.

² Catedrala Ortodoxă „Sfinții Arhangheli” din Paris.

magazie de cereale, este deschisă spre cer și spre soare de ferestre înalte vitralii albastre și verzi, unele cu istorii sfinte și numai cu flori și frunze, ca un tufiș al Raiului. M-am rugat cu iubire și cu credință la acest altar depărtat, unde Dumnezeu vorbește limba noastră,” se destăinuie Emanoil Bucuța.³

Memoriile sunt importante pentru că, dincolo de fața vizibilă a publicistului și a enciclopedistului Bucuța, înțelegem frământările și pasiunile omului care se luptă cu timpul și cu bolile, care are dorința împlinirii profesionale și personale. Călătoriile însemnau descoperirea nu numai a unei țări, ci și a culturii și istoriei ei, valori pe care pelerinul le compara cu cele ale poporului român. Volumul publicat în 2025 la Constanța îl scoate din uitare pe cel care merită readus în actualitate. Dacă această carte ar fi apărut până în 2023, am fi inserat în monografia noastră *Dobrogea noetică - repere de spiritualitate* și informații despre memoriile lui Emanoil Bucuța.

Aceste două nume, Lucia Borș-Bucuța și Emanoil Bucuța, care completează universul scriitorilor români, deși cunoscute în anii dintre cele două războaie mondiale, astăzi ar fi fost uitate mai ales de noile generații dacă nu ar fi scoase la lumină de Biblioteca Județeană „Ioan N. Roman”. De aceea, parafrazând un capitol din monografia scrisă la șase mâini (patru a soților Bucuța) și două mâini ale editoarei, am zice: iată o întoarcere acasă, în literatura nu numai a Dobrogei, ci și în circuitul literaturii române, tezaur completat acum cu încă alte câteva sute de pagini, file binevenite, din genul memorialistic, prin care putem reconstitui peisajul cultural din secolul trecut. Darul oferit publicului larg de către Corina-Mihaela Apostoleanu se încadrează în memoria culturii și cultura memoriei, demers editorial necesar în societatea contemporană a incertitudinii și a inversării valorilor.

Anastasia Dumitru⁴

*

³ Lucia Borș-Bucuța, *Emanoil Bucuța în memorii*, pp. 183–184.

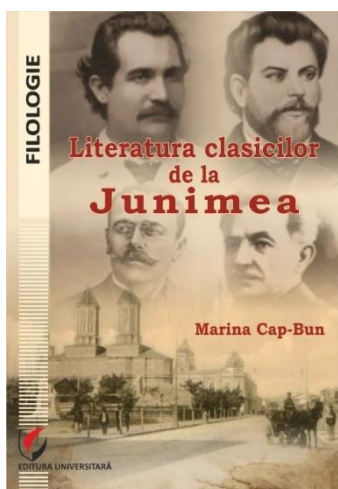
⁴ Universitatea „Apollonia” din Iași.

Un studiu necesar despre literatura *Junimii*

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.12>

Marina Cap-Bun, *Literatura clasicilor de la Junimea*, București, Editura Universitară, 2024, 622 p.

După ce a publicat *Oglinda din oglindă. Studiu despre opera lui I.L. Caragiale* (1998) și *Literatura română sub semnul modernității* (2009, a doua ediție în 2014), prin cartea *Literatura clasicilor de la Junimea* (București, Editura Universitară, 2024), Marina Cap-Bun aduce încă o dovadă a preocupărilor constante pentru studierea operei clasicilor. În calitate de coordonator al Centrului de Cercetare și Dezvoltare Profesională „Studiile Românești în Context Internațional”, aflat sub egida Universității „Ovidius” din Constanța și de director al Școlii Doctorale de la aceeași universitate tomitană, autoarea demonstrează pasiune și erudiție pentru aprofundarea literaturii române scrise acum aproape un veac și jumătate, dar care este actuală. Încă din 2012, Marina Cap-Bun a coordonat și a publicat (împreună cu Florentina Nicolae), unsprezece volume ale conferințelor internaționale, abordând și opera clasicilor noștri: *Actualitatea lui Caragiale 1912-2012*, *Junimea și impactul ei după 150 de ani* (2013), *Studiile românești în anul Centenarului* (2019), *100 de ani de roman românesc* (2020), *Mihai Eminescu la 170 de ani de la naștere. Reevaluări necesare. In memoriam Christina Zarifopol-Illias* (2021).



Nu este o surpriză că în 15 ianuarie 2025, când am sărbătorit ziua de naștere a lui Mihai Eminescu și a Culturii Naționale, în prezența unui public foarte numeros, alcătuit din foști și actuali studenți, masteranzi, doctoranzi, profesori, ziariști, Marina Cap-Bun și-a lansat cartea *Literatura clasicilor de la Junimea*, de fapt, un debut al multor evenimente culturale care se anunță în 2025 – *Anul lui Mihai Eminescu*. În preambulul cărții, autoarea recunoaște că rezultatele parțiale ale cercetărilor dedicate epocii junimiste se găsesc și în alte volume, publicate anterior și menționate în bibliografie, cărora li se adaugă, în fiecare capitol, alte pagini de analiză aprofundată, dar și capitole inedite dedicate lui Ion Creangă și Ioan Slavici, cercetări prilejuite de predarea cursului universitar al „marilor clasici”, ca rezultat al unei îndelungi investigații, derulate în mai bine de trei decenii de activitate didactică și științifică.

În cele 620 de pagini ale studiului monografic dedicat *Junimii*, analizând rolul acestei prestigioase societăți literare și a revistei conduse de Titu Maiorescu, numit „fondator al spiritului critic în cultura română”, autoarea demonstrează că *Junimea* și *Convorbirile literare* sunt „vectori ai modernității culturale românești”. Exegeta menționează că pe la mijlocul secolului al XIX-lea, România se schimba radical la față, sub toate aspectele, de la macrosistemele organizării social-politice și administrative și până la cele mai mici detalii ale vieții cotidiene. „Din punctul de

vedere al antropologiei culturale și al istoriei mentalităților, perioada este fascinantă ca obiect de studiu”, afirmă autoarea¹.

Rezultatul cercetării Marinei Cap-Bun este unul profund și echidistant, analista aducând argumente pertinente pentru a demonstra că *Junimea* este înțeleasă și ca o grupare politică și ideologică de o mare valoare. Pe lângă analiza programului grupării conduse de Maiorescu, sunt abordate studiile fondatorului criticii estetice românești și receptarea operei maioresciene, prin mai multe grilele de lectură. Stilul Marinei Cap-Bun este captivant și incitant prin folosirea celor mai importante și actuale argumente, prin utilizarea interogațiilor retorice, a iscusinței de a se adresa atât specialiștilor, dar și publicului larg interesat de istoria literară. Referindu-se la „chestiunea Eminescu”, autoarea afirmă că ceea ce demonstrează viabilitatea operei eminesciene nu este șirul de aniversări sub înaltul patronaj al UNESCO, ci faptul că ea suscită aceste vii polemici în paginile revistelor de cultură, în universități și în comunitatea academică. Nu anomaliiile și bolile poetului sunt esențiale, nu înclinațiile parodic-macabre ale prozatorului ne interesează, ci valoarea operei. „Nu putem să nu ne întrebăm cui îi servește la transformarea *poetului național* într-o *strufo-cămilă* păroasă și fără maniere? Și ce are asta a face cu revizuirea...” se întreabă autoarea contestând exagerările unor tineri așa-numiți „eminescologi”.²

Peste 255 de pagini sunt destinate studiului operei lui Ion Luca Caragiale, numit „conștiința lucidă și necruțătoare a unei lumi în veșnică tranziție.” Marina Cap-Bun este interesată de periplul lui „nenea Iancu” din Fanar la Berlin, de un nou concept de teatru: „polifonia limbajelor scenice”, de analiza, printr-o inedită grilă de lectură, a celor patru comedii, a dramei *Năpasta, precum și a schițelor* din volumul *Momente și din Schițe nouă*, carte ce conține și povestirile postume. Caragiale a criticat defectele prin diverse tipuri de comic, a avut succese, dar și eșecuri, iar dezamăgirile l-au determinat să plece din România. În Germania, emigrantul a devenit victimă a ceea ce Sorin Alexandrescu identifica drept „farmecul îndoielnic al dublei identități”.³ La Berlin, „nenea Iancu” nu mai avea nici trecut, nici viitor, nu mai era „vedeta”, ci trăia (auto)exilul amar. El se fotografia în costum arnăuțesc, pentru a-și onora îndepărtatele origini albaneze, dovadă că „exilul e anotimpul tuturor nostalgiilor”. Tot de la Berlin își exprimă încrederea în regenerarea neamului românesc, în care s-a inclus mereu cu mândrie: „Noi românii, de exemplu, suntem o națiune plină de excelente calități. (...) În genere, românii sunt bravi și sobri, răbdători și cuminți; pricep ușor; sunt spirituali și vorbesc o limbă foarte colorată și elegantă.”⁴

Penultimul capitol conține abordări ale operei lui Ion Creangă, „între memoria estetizantă și autoficțiune”, în care sunt analizate poveștile și romanul *Amintiri din copilărie*, prin care se trece „de la autobiografie la autoficțiune”, urmărindu-se personalitatea și formația intelectuală a celebrului humuleștean. Pentru a-i înțelege viața acestui om „sucit”, autoarea îi citează nu numai pe G. Călinescu și pe Constantin Parascan, ci lecturează și ziarele timpului care îl criticau pe cel care trăgea cu pușca în ciorile Goliei. Capitolul dedicat lui Creangă se încheie cu imaginea mamei din *Amintiri*, a celei care era inițiată în magia folclorului, în codul „ezoteric al existenței”

¹ Marina Cap-Bun, *Literatura clasicilor de la Junimea*, București, Editura Universitară, 2024, p. 7.

² *Ibidem*, p. 157.

³ „Farmecul îndoielnic al dublei identități” în *Identitate în ruptură*, București, Editura Univers, 2000, pp. 262-272, apud Marina Cap-Bun, p. 265.

⁴ „Cronică I” în O, 4, p. 382, apud Marina Cap-Bun, p. 268.

și care, deși necunoscătoare de carte, l-a îndemnat pe fiul ei să urmeze calea învățăturii și să ajungă diacon.

Ultima secțiune a masivului volumul conține repere despre Ioan Slavici și „comedia lui umană”, fiind abordări ale nuvelisticii și ale romanului *Mara*. Pe lângă o sumară analiză a operei celui care fusese în detenție, autoarea remarcă actualitatea creației lui Ioan Slavici datorită dialogului intercultural între comunitățile de etnie și religii diferite, dialog care se instituisese deja în Transilvania secolului XIX-lea. Capitolele despre „marii clasici” sunt urmate de repere bibliografice, necesare înțelegerii contextului evoluției, apariției edițiilor princeps, receptărilor critice, fiind o sinteză a unui vast material informativ acumulat de cercetătoare în timp, făcându-l accesibil cititorului interesat. Ele sunt decupaje care slujesc abordările propuse și „sunt departe de a epuiza informația sedimentată în timp, de multiplele generații critice ce s-au dedicat receptării marilor clasici”, după cum mărturisește autoarea⁵.

Marina Cap-Bun recunoaște vocația clasicilor, solida lor formație intelectuală, junimiștii neadmițând infiltrarea pseudovalorilor în grupul lor. Să ne amintim că dictonul junimiștilor era „Intră cine vrea, rămâne cine poate”. „Polemistul Maiorescu, jurnalistul Eminescu, necruțătorul satiric Caragiale, criticul informat al școlii și al bisericii Ion Creangă și moralistul Slavici sunt adversarii redutabili ai incompetenței și imposturii”, susține autoarea.⁶ Studiile dedicate *Junimii* sunt necesare atât specialiștilor, profesorilor și criticilor literari, doctoranzilor pentru reevaluarea perspectivelor de cercetare, cât și liceenilor care au în programa de bacalaureat *Junimea* și pe autorii canonici ai secolului al XIX-lea, grupați în jurul prestigioasei reviste *Convorbiri literare*. Aceste dialoguri culturale continuă și în mileniul al treilea tot sub auspiciile „marilor clasici”, pentru că ei sunt reperele necesare unei culturi solide ce dăinuie. Viitorii și actualii studenți, masteranzii sau cei care studiază la școala doctorală de la Universitatea „Ovidius” din Constanța, dar și din alte centre de cercetare, au acum prilejul de a consulta încă o sursă bibliografică valoroasă care să îi ajute să înțeleagă rolul esențial al *Junimii* și al complexității clasicilor cunoscuți parțial de marele public.

Anastasia Dumitru⁷

*

⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁷ Universitatea „Apollonia” din Iași.

Rigoarea criticii și aventura spiritului

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.13>

Ion Pop, Gellu Naum – poezia contra literaturii, ediția a doua, revăzută și adăugită, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2025, 380 p.

Opera lui Gellu Naum manifestă o rezistență intrinsecă în fața oricărei încercări de sistematizare rigidă. Această opoziție nu reprezintă un simplu accident al receptării critice, ci decurge dintr-o opțiune poetică fundamentală: refuzul literaturii înțelese ca instituție a convenției și asumarea actului poetic drept experiență existențială totală. În cazul acestui important creator, poezia nu constituie un domeniu autonom al esteticului: este un mod de raportare la lume, o veritabilă formă de viață. După cum relevă și titlul volumului *Gellu Naum – poezia contra literaturii*, pentru reputatul critic discursul naumian se structurează constant sub semnul acestei „contra literaturi”. Literatura este percepută aici ca un limbaj osificat, supus clișeului, în timp ce poezia devine sinonimă cu spontaneitate și cu riscul existențial. Gellu Naum nu mai putea distinge între ceea ce era cu adevărat trăit de biografia lui și ceea ce era intenție, ceea ce era proiecție imaginară, ceea ce făcea parte dintr-o construcție poetică: „Poezia trebuia să fie un mod de existență și, cuvântul revine, Gellu Naum zice *mod de viață*, reluând, de fapt, o formulă a lui André Breton, deci poezia trebuie trăită.” (p. 345) Această tensiune constitutivă dintre poezie și literatură reprezintă axul metodologic al incursiunii critice propuse de Ion Pop.

Ipoieza centrală a exegetului este că parcursul lui Gellu Naum reprezintă o evoluție coerentă a unei poetici existențiale care, pornind din nucleul suprarealismului istoric, îi interiorizează principiile, le transcende dogmatismul și traversează constrângerile ideologice ale realismului socialist. S-a ajuns astfel, în perioada maturității și a senectuții, la o formă de libertate poetică în care viața, poezia și genurile literare devin indistincte. Din această perspectivă, biografia, istoria și estetica nu se exclud, ele condiționându-se reciproc. Plasat inițial în miezul programului suprarealist, Gellu Naum aderă la direcțiile doctrinare: dicteul automat, oniricul, ruptura de logică și revolta împotriva tradițiilor literare anchilozate. Totuși, Ion Pop subliniază că, pentru Gellu Naum, avangarda a însemnat atât un refuz al tradiției, cât și al ideii înseși de „Literatură”. Această respingere nu vizează limbajul ca atare, ci literaturizarea, convenția estetică inertă. Miza fundamentală rămâne recuperarea dimensiunii ontologice a poeziei, afirmarea ei ca forță transformatoare a omului și a lumii. Poetul devine astfel un „magician”, iar cuvântul său dobândește puteri transfiguratoare, capabile să provoace „terifiante crize de conștiință”.

Analiza critică evidențiază faptul că Gellu Naum probează o conștiință acută a convenției chiar în interiorul tehnicilor suprarealiste. Ceea ce Ion Pop numea cândva „comedia onirică” trădează o distanță ironică față de automatismul psihic pur, un refuz de a transforma revolta într-un nou sistem dogmatic. Poetul promite astfel „să facă să delireze” chiar sistemul pentru care optase, păstrându-și libertatea de eretic opus oricărei încercări de definitiv. Pentru Gellu Naum, poezia este, în afară de formă de limbaj, o stare, un mod de a fi în lume. A te comporta liric înseamnă a trăi în poezie, prin poezie și pentru poezie, într-o stare de disponibilitate permanentă față de „misterele” universului. Dar Ion Pop atrage atenția că termenul nu are aici nimic emfatic, pentru că el aparține substanței neoromantice a viziunii suprarealiste. În acest

context, problematica limbajului și a sintaxei poetice trece în plan secund. Meșteșugul nu interesează în sine; hazardul fericit al întâlnirilor cu obiectele și cuvintele îl suplinește, eliminând pericolul sistemului, al dogmei și al constrângerilor formale. Mai important decât discursul poetic este comportamentul liric, înscrierea stării poetice în plan existențial. Totuși, aici se află și limita suprarealismului pe care o semnalează Ion Pop: poezia nu se poate confunda integral cu trăirea, deoarece actul scrierii presupune, inevitabil, o doză de convenție. Conștientizarea acestei limite va alimenta distanțarea progresivă a lui Gellu Naum față de suprarealismul doctrinar.

Exegetul afirmă că un moment adesea trecut cu vederea de critică este cel al compromisului realist-socialist, realizat sub presiune ideologică prin volumele *Poem despre tinerețea noastră* (1960) și *Soarele calm* (1962). Totuși acest interval delicat a fost comentat de-a lungul a 20 de pagini de Ana Coman în studiul *Dialectica imaginarului în opera lui Gellu Naum* (2010). Recitirea propusă de Ion Pop transcende simpla recuperare bibliografică, investigând mecanismele prin care injoncțiunile ideologice mutilează vocea poetică. În perioada dejismului, Gellu Naum s-a retras într-o muncă epuizantă de traducător, tăcând ca poet sub nume propriu mai bine de un deceniu. Concesia de la începutul anilor '60 este surprinzătoare: nimic din experiențele sale novatoare și din universul său imaginar nu mai este recognoscibil. Textele sunt conformiste, retorice, afectate de sloganuri și stereotipii realist-socialiste, pe care poetul le va renege ulterior.

Ion Pop nuanțează însă acest eșec, definindu-l drept un accident, nu o trăsătură structurală: „Pe poetul nostru o asemenea aservire l-a costat destul de mult – două decenii de (auto)cenzură și de privare de libertate a expresiei autentice de sine. Pentru cititorul de azi, momentul lui de eșec poate fi încă o lecție edificatoare despre o anume morală a scrisului, alterată grav când «bietul om» stă «sub vremuri» și nu găsește suficiente resurse de rezistență. Să fi fost poet de avangardă, prin definiție nonconformist, să fi fost tânăr cu convingeri revoluționare și să ajungi să scrii cel mult ca un «clasicizant» mediocru, când nu îmbrățișezi chiar cele mai comode poncife «actuale» servite sub pretext de înnoire a limbajului, e, în felul său, o pedeapsă exemplară a sorții. Un soi de întoarcere a tragediei ca farsă, îndeajuns de tristă pentru cel care, pornit ca deschizător de drumuri, se trezește de la o zi la alta împins într-o fundătură.” (p. 119) Demisia morală temporară marchează o fractură interioară și o lecție dureroasă despre morală scrisului sub constrângerea istoriei, dar nu reușește să compromită coerența profundă a operei

Pentru o evaluare exactă a următoarei etape traversate de Gellu Naum, exegetul acordă o importanță considerabilă „poemelor regăsite”, tipărite în deceniul 8 în volume precum *Poeme alese* (1975) și *Partea cealaltă* (1980). Acestea anunță formula poetică a operei târzii, caracterizată printr-o viziune ironic-elegiacă, oscilând între farsa tragică și umorul negru suprarealist. Odată cu *Athanor* (1968), poezia atinge un nivel maxim de concentrare și ermetizare, pentru ca, începând cu *Copacul animal* (1971), discursul să se reconfigureze, prin distanțarea poetului de propria condiție de „pohet”, ironizând riscul căderii în convenție. Această autoironie funcționează, în viziunea lui Ion Pop, un mecanism de igienă estetică: „pohetul” este cel care mimează trăirea, în timp ce poetul autentic o locuiește.

Distincția dintre poet și „pohet” devine astfel un instrument critic intern, prin care poezia își conține propria critică și își conservă energia eliberatoare. Rezultatul, consemnat în paginile studiului, este o poezie care transcende suprarealismul doctrinar, devenind una dintre cele mai performante realizări ale suprarealismului

european: „Poezia aceasta devine foarte modernă, ieșită deja din suprarrealismul cuminte, dogmatic, propriu-zis doctrinar, și se ajunge la o poezie total eliberată de orice convenție. Așadar, discursul lui Gellu Naum deja începe să fie numai al lui. Nu cunosc în literatura europeană un poet care să fi ajuns la performanța lui Gellu Naum pe terenul suprarrealismului, căci el rămâne un suprarrealist autentic și profund.” (p. 357)

Odată cu înaintarea în vârstă, se instalează obsesia sfârșitului, vizibilă în volume precum *Malul albastru* (1990). Spectrele primordiale, coșmarul, grotescul și sarcasmul înlocuiesc comicalul de altădată, iar nota elegiacă devine dominantă. Discontinuitățile și rupturile sunt reduse, impunându-se o tendință de unificare a sugestiei. Nu este vorba de declin, de epuizare – insistă criticul –, ci de o limpezire ontologică, de o concentrare a sensului care conferă poeziei o gravitate tulburătoare și esențializatoare. Pentru Ion Pop, acest „homan”, departe de a fi un eșec, este un fel de „anti-roman” reușit, iar această nuanță îi sprijină criticului teza centrală: „poezia contra literaturii”. Între poezia, proza și teatrul lui Gellu Naum există legături profunde: „...dacă nu putem vorbi de aceleași tipuri de convenție, există un plan în care toate aceste elemente converg și arată în ce măsură e reală coerența de adâncime a unei opere care se definește și prin acest fapt, prin această realitate, ca o operă majoră.” (p. 363)

Proza sa se desfășoară în vecinătatea poemului în proză, iar *Zenobia* (1985), numit ironic „homan”, subminează deliberat convențiile romanului. Ion Pop reiterează ideea că poezia se opune literaturii, justificând astfel o incursiune critică în care autocomentariul demască artificialitatea narativă. Și teatrul continuă filonul suprarrealist prin utilizarea dicteului automat și a ludicului, cu convențiile spectacolului expuse ostentativ. Decorurile, personajele și replicile își trădează din primul moment natura ficțională, consolidând unitatea de adâncime a operei.

Opera lui Gellu Naum se definește, în studiul *Gellu Naum – poezia contra literaturii* prin refuzul stagnării în convențional și prin fidelitatea față de o libertate poetică radicală. Rămas solidar substanței suprarrealismului, dar eliberat de dogmele și clișeele sale, poetul a construit o operă coerentă, deschisă și profund originală. Pentru Gellu Naum, totul era poezie: poemul, proza, teatrul, viața însăși. Poezia trebuia trăită, nu doar scrisă. Această confundare a vieții cu poezia, pusă în evidență de Ion Pop, conferă operei sale dimensiunea unei experiențe existențiale majore și explică locul pe care îl ocupă în literatura română. Reediterarea studiului lui Ion Pop la Editura Școala Ardeleană nu reprezintă doar un act de recuperare bibliografică a primei ediții, din urmă cu un sfert de secol, ci o reconfirmare a validității metodei sale de analiză. Într-o epocă a dispersiei teoretice, criticul urmărește cu o constanță admirabilă evoluția poeticității lui Gellu Naum. Deși cercetări recente au adus nuanțări necesare asupra operei naumiene, sinteza lui Ion Pop rămâne fundamentală prin capacitatea de a restitui întregul: o operă în care libertatea nu este un concept estetic, ci o formă de rezistență umană.

Vasile Spiridon¹

*

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Orizontul finitudinii asumate

<https://doi.org/10.29081/SCSSF.2025.54.14>

Irina Petraș, *Moartea la purtător. Fragmentarium*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2025, 248 p.

Unul dintre nucleele teoretice ale eseului *Moartea la purtător. Fragmentarium*, semnat de Irina Petraș, constă în deplasarea accentului de pe moartea înțeleasă ca eveniment punctual, exterior vieții, pe moartea ca stare intravitală, constitutivă existenței umane. Eseista refuză imaginea morții ca pe un accident biografic sau ca pe o limită bruscă, preferând să o conceapă drept proces lent și continuu, care însoțește ființa încă de la naștere. Muritudinea (acea conștiință a finitudinii parcurse activ) nu intervine la finalul vieții ca alteritate radicală, ci o structurează din interior, modelând raportarea la timpul, la celălalt și la sine. Din această perspectivă, subiectul uman pare capabil să negocieze cu viața, dar nu și cu moartea. Aceasta nu poate fi înfruntată cu doze de imprevizibil, ci se lasă doar recunoscută, înțeleasă și integrată în experiența personală. În această perspectivă, moartea nu este trăită niciodată în mod direct, ci doar intuită, anticipată, presimțită. Ea rămâne o experiență de rang secund, concedată martorului, adică celui care supraviețuiește și care încearcă să-i dea sens prin memorie, ritual sau povestire.

De aici decurge una dintre ideile centrale ale eseului, aceea a legitimării reciproce: omul există în măsura în care este „citit” de celălalt, iar calitățile, defectele și sensurile vieții sale rămân simple virtualități în absența acestei lecturi. Moartea radicalizează această dependență de alteritate, căci cel mort continuă să existe doar în măsura în care este invocat, amintit, povestit: „Că morții există doar fiindcă există viii care să-i invoce, să le perpetueze amintirea e un adevăr câteodată stânjenitor. Atâta vreme cât nu există un «barem» clar și răspicat al «plângerii morților», iar comunitatea te măsoară pe tine, supraviețuitorul, după durerea pe care o arăți, spre confortul viitor (rând pe rând, supraviețuitori), s-a introdus un «recurs» pus pe seama morților înșiși.” (p. 20)

Această relaționare pune în lumină caracterul paradoxal al morții: deși este experiența cea mai solitară, ea nu capătă sens decât în interiorul comunității: „Moartea nu i se întâmplă nimănui în singurătate. Ea survine între oameni, cel puțin doi, și se stabilește în anumite limite, în funcție de «competența» celui rămas în viață. Certificatul de deces britanic semnat de doctor conține specificarea că acesta a dat verdictul «potrivit cunoaștințelor și încredințării sale». Cei doi, mortul și viul, se încredințează unul altuia. O marjă de arbitrar e oricând presupusă.” (p. 19) Ritualurile, doliul, memoria culturală nu sunt adresate morților, ci viilor, chemați să gestioneze ruptura, să integreze pierderea într-o ordine simbolică suportabilă. În lipsa unui barometru al durerii autentice, comunitatea ajunge să evalueze supraviețuitorul prin semnele exterioare ale suferinței sale, transferând, uneori abuziv, responsabilitatea durerii asupra morților înșiși. Această analiză, întreprinsă din perspectiva unei eseiste care nu mizează pe viața de apoi sau pe nemurirea sufletului, ci în memoria interioară, recuperează o viziune densă asupra morții, văzută nu ca neant pur, ci ca prezență tăcută, activă, care conferă greutate vieții. A trăi în orizontul morții nu înseamnă a cultiva disperarea, ci a recunoaște fragilitatea ca valoare constitutivă a umanului.

Integrarea morții în viață și cultură se realizează, în acest fel, prin memorie și ritual. Într-o societate atomizată, civilizată, și dominată de consumerism, moartea

devine un eveniment rușinos, iar ritualurile funerare și cimitirele apar ca forme de resocializare și de estetizare a pierderii. Cimitirul Vesel de la Săpânța ilustrează acest principiu: nu este vesel prin absența durerii, ci prin transformarea morții în artă și prin consolidarea memoriei colective. Crucile pictate funcționează nu ca simple ornamente, ci ca praguri simbolice între viață și moarte, cu rol de resocializare a morții, menținând o relație activă între vii și morți. Acceptarea morții devine, prin urmare, un act cultural, nu doar o realitate biologică: „Cimitirul Vesel de la Săpânța e, fără îndoială, unic în România și nu cred că sunt multe în lume care să-i semene. De spus de la început, însă, că singularitatea lui e de nuanță, nu de esență, căci toate cimitirele lumii sunt forme de instituționalizare a morții, de organizare a ei în relație cu cei vii. Dar nuanța sa specifică îi adâncește unicitatea [...] La Săpânța, avem de-a face cu o chintesență a instrumentelor omenești de înțelegere a morții și de dobândire a unui măcar iluzoriu control asupra ei. Voi încerca să probez ideea că nu veselie e trăsătura definitorie a Cimitirului vesel. Și că la Săpânța se petrece o veritabilă resocializare a morții.” (pp. 228-229)

Dacă ritualul gestionează social moartea, literatura devine spațiul privilegiat al apropierei ei simbolice. În viziunea Irinei Petraș, întreaga literatură poate fi citită ca un vast *ars moriendi*, o artă a adaptării la finitudine. Indiferent de gen, de epocă sau de situate geografică, toate textele scrise de mâna omului sunt, în ultimă instanță, ficțiuni despre moarte, chiar și atunci când par să vorbească despre dragoste, viață sau fericire. Neputința de a scrie „cartea despre moarte” este asumată ca principiu structural asumat de eseistă. Reiterarea de patru ori a formulei „aș fi vrut să scriu o carte despre moarte” marchează nu un eșec, ci conștiința unei limite ontologice, deoarece sfârșitul nu poate fi spus decât fragmentar, aluziv, prin ocolire.

De aici și opțiunea pentru scriitura eseistică, apetența pentru fragment, pentru montajul de texte, idei și referințe care refuză abordarea articulată, linearitatea și iluzia totalității: „De mulți ani citesc tot ce-mi iese în cale pe această temă. Nu o fac în ideea construirii unui studiu pedant, foarte documentat și sever și, deci, pentru mine, străin. Ciugulesc cu libertatea și lipsa de prejudecăți a unui foarte sătul – sunt o muritoare, am, așadar, toate drepturile să mă gândesc la și să vorbesc despre moarte! –, care are în față o masă (prea) îndestulată. Nu trecerea «a la carte» prin toate felurile mă interesează, ci degustarea după bunul plac a unor firimituri care mi se potrivesc./ Mi-ar plăcea să alcătuiască o uriașă «antologie a morții» – literatură, pictură, sculptură, muzică, puse împreună «în pagină»; un soi de abecedar deschis din care să-și poată buchisi fiecare propria moarte.” (pp. 8-9) Pariul formal al eseului de față este fragmentul și divagarea ca forme oneste de gândire, deoarece moartea este proces, nu eveniment. Prin dialogul constant cu artele, *Moartea la purtător. Fragmentarium* devine un meta-eseu despre discursul morții, demonstrând că modul în care vorbim despre moarte este la fel de important ca experiența ei propriu-zisă. Un loc central în paginile cărții îl ocupă discursul cultural asupra morții: literatura, filosofia și mitologia sunt convocate pentru a demonstra că moartea este una dintre marile teme fondatoare ale umanității. Irina Petraș discută reprezentări ale morții ca limită, ca trecere, ca spectacol sau ca formă de continuitate, subliniind caracterul lor istoric și cultural variabil.

Finalurile literare sunt, în această logică, simple artificii compoziționale. Povestea se încheie nu pentru că sensul s-ar fi epuizat, ci pentru că autorul sau naratorul decide să se oprească. Din perspectiva cititorului, cartea nu se termină niciodată; ea poate fi reluată, reinterpretată, reactivată la fiecare lectură. Uitarea

finalurilor devine astfel un simptom al adevărului profund al literaturii: drumul contează mai mult decât destinația, iar sensul se construiește în desfășurare, nu în închidere. Literatura apare, astfel, ca formă privilegiată de rezistență în fața morții, întrucât nu o anulează, nu o explică, dar o integrează într-un exercițiu de luciditate și imaginație. A scrie și a citi devin, astfel, gesturi de asumare a muritudinii, moduri de a trăi mai intens sub semnul unui fenomen care, prin natura sa, este de necontrolat. Doar astfel omul redobândește echilibrul, își înțelege condiția și poate crea valori.

Moartea la purtător. Fragmentarium nu este un eseu funebru sau spectaculos, ci o meditație asupra vieții trăite sub semnul finitudinii. Refuzând atât consolările metafizice facile, cât și ocultarea postmodernă a morții, Irina Petraș propune o etică a lucidității, potrivit căreia a trăi înseamnă a ști că moartea nu vine din afară, ci crește odată cu noi. De aceea zicala ca probă identitară „Spune-mi ce crezi despre moarte ca să-ți spun cine ești” ar putea deveni cheia hermeneutică a întregului eseu. Moartea apare, în acest cadru, nu ca neant absolut, ci ca relație, ca memorie, ca responsabilitate față de propria viață și față de ceilalți, în condițiile în care „multe dintre relele societății contemporane vin dinspre oamenii care se cred nemuritori; sau trăiesc ca și cum ar fi”. (p. 18) Acceptarea morții nu echivalează cu resemnarea, ci cu claritatea, responsabilitatea și asumarea fragilității *trestiei gânditoare* ca valoare. Viața și moartea devin complementare, iar cultura, arta și memoria – spații în care omul poate trăi deplin, chiar sub semnul finitudinii.

Asumarea muritudinii nu paralizează, ci densifică existența, obligând la o mai atentă gestionare a timpului, a sensurilor și a creației. Într-o lume obsedată de progres, tinerețe și succes, care devine anxiogenă și din lipsa ritualului funerar, recuperarea morții capătă semnificația unui act critic, aproape subversiv („Din perspectiva societății de consum, e anormal să fii mort, moartea fiind o «devianță incurabilă»”. Taina nașterii și taina morții au fost lăsate în seama preoților și, mai nou, a medicilor. Omul s-a privat astfel de două coordonate esențiale pentru regăsirea rostului uman al vieții.” – p. 59). Această negare și spaima refulată sub masca progresului (sub auspiciile căruia niciuna dintre etape nu este ultima și definitivă) duc la alienare, pierderea sensului și la forme indirecte de nevroză, pe care ritualurile, arta și literatura încearcă să le atenueze. Eseul Irinei Petraș invită, în cele din urmă, la o reumanizare a morții și, implicit, la o trăire mai intensă a vieții. A trăi cu moartea „la purtător” înseamnă a accepta fragilitatea ca valoare, limita ca formă de adevăr și creația ca singură posibilă salvare simbolică. În acest sens, moartea, ca prag și împlinire a vieții, nu este capătul drumului, ci orizontul care îi conferă sens.

Prin această „antologie a firimiturilor” esențiale, eseista nu doar analizează discursul morții, ci îl și recuperează ca pe un act de cultură fundamental, transformând angoasa înțelegerii într-o formă superioară de demnitate a gândirii. Adoptând scriitura fragmentară ca unic mod onest de a vorbi despre ceea ce ne depășește, prin eseu *Moartea la purtător. Fragmentarium*, Irina Petraș configurează un spațiu critic în care erudiția se împletește cu confesiunea discretă. Rezultatul este o veritabilă *ars moriendi*, care demonstrează că a vorbi despre moarte înseamnă, de fapt, a asuma fragilitatea *trestiei gânditoare* ca fiind trăsătura cea mai luminoasă a condiției umane.

Vasile Spiridon¹

*

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.