

# SWEDISH JOURNAL OF ROMANIAN STUDIES

Vol. 1 No 1 (2018)



ISSN 2003-0924

# **SWEDISH JOURNAL OF ROMANIAN STUDIES**

**Vol. 1 No 1 (2018)**

**ISSN 2003-0924**

## Table of Contents

<b>Editorial</b> .....	<b>5</b>
<b>Introduction for contributors to Swedish Journal of Romanian Studies</b> .....	<b>6</b>
 <b>Literature</b>	
<i>Monica Manolachi</i>	
To write or not to write: censorship in “The Woman in the Photo” by Tia Șerbănescu and “A Censor’s Notebook” by Liliana Corobca .....	<b>8</b>
 <i>Dana Radler</i>	
Gaps, silences and witnesses: the quest for identity in Henriette Yvonne Stahl’s “My Brother, the Man” .....	<b>28</b>
 <i>Maricica Munteanu</i>	
Marginalitatea opresivă: Spațiul-stereotip și spațiile de colecție în literatura scriitorilor moldoveni / Oppressive marginality: the place stereotype and the spaces of collection in the literature of Moldavian writers .....	<b>47</b>
 <i>Liliana Danciu</i>	
„La Țigănci”, nuvela-parabolă a profetismului eliadesc / “La Țigănci” – The Parable of the Eliadesc Prophetism .....	<b>69</b>
 <i>Simina Pîrvu</i>	
Adaptare și imitație în romanele „No Time Like the Present”, de Nadine Gordimer și „Vremea Minunilor”, de Cătălin Dorian Florescu / Adaptation and mimicry in the novels “No Time Like the Present”, by Nadine Gordimer and “Vremea minunilor”, by Cătălin Dorian Florescu .....	<b>87</b>
 <i>Silviana Ruxandra Chira (Mureșan)</i>	
Lecturile personajelor din cărțile refugiu. Studiu de caz: „Jurnalul de la Păltiniș” / The readings of the characters in escape-books. Case study: “The Journal from Păltiniș” (Jurnalul de la Păltiniș) by Gabriel Liiceanu .....	<b>99</b>

## **Film**

*Marina-Cristiana Rotaru*

Building a lieu de memoire in Romanian Consciousness: From Sorin Ilieșiu's Documentary “Queen Marie-The Last Romantic, the First Modern Woman” to the Golden Room in Peleşor Castle ..... **106**

*Octav-Sorin Candel*

Culorile Noului Val Românesc. Symbolism și semnificații psihologice / The Colors of the Romanian New Wave. Symbolism and psychological significance ..... **132**

## **Cultural Studies**

*Petru-Adrian Danciu*

Motivul Avestiței în demonologia populară românească / The motif of Avestiția in popular Romanian demonology ..... **146**

## **Linguistics**

*Lucian Vasile Bâgiu, Paraschiva Bâgiu*

The Indo-European Voice of “Barbarians” ..... **169**

## **Book reviews**

*Magdalena Filary*

Artur Rega: „Omul în lumea simbolurilor. Antropologia filozofică a lui Mircea Eliade” / Artur Rega: “Man in the World of Symbols. Philosophical Anthropology of Mircea Eliade” ..... **179**

*Felix Nicolau*

Longitudinal and Cross-Sectional Cultural Developments ..... **184**

**Contributors** ..... **187**

## Editorial

In the first volume of *Swedish Journal of Romanian Studies* we are happy to welcome ten articles and two book reviews on Romanian language, literature, culture and film, written either in English or Romanian, by academics from various established universities. *Literature* section is well represented by authors with affiliation to University of Bucharest, Bucharest University of Economic Studies, The “A. Philippide” Institute of Romanian Philology, Iași, West University of Timișoara and “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia. The articles explore alluring and sensitive issues such as censorship, identity, marginality, prophetism, adaptation or escape, casting innovative visions on the works of canonical Romanian writers (Mihail Sadoveanu, Ionel Teodorescu, Mircea Eliade, Gabriel Liiceanu) and on the creations of less explored artists (Tia Șerbănescu, Liliana Corobca, Henriette Yvonne Stahl, Cătălin Dorian Florescu). *Film* section benefits from the original insights of academics from Technical University of Civil Engineering, Bucharest and Alexandru Ioan Cuza University of Iași, centring mostly on contemporaneity, in interdisciplinary approaches: a documentary by Sorin Ilieșiu turns out a perfect ground for social semiotics and the Romanian New Wave is decoded through the psychological and social symbolism of colours. Thanks to “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia *Cultural studies* depict the realm of ethnology and sacred folk literature, dissecting the metamorphosis of a deity from a prehistoric totem, due to the masculine Dacian cults, into a demon with Semite elements, finally corrected by Christian syncretism by its transformation into a legend. The same university offers in the *Linguistics* section an interdisciplinary approach which combines historical linguistics, semantics, pragmatics, lexicology, lexicography, history and cultural studies in a suggestion for an alternate etymological approach to a few words used to depict the realm of the Dacians in a contemporary novel, a stylistic endeavour which may have actually voiced the little-known substratum idiom. Owing to University of Craiova and Lund University the *Book reviews* section approaches a Polish exegesis to the philosophical anthropology of Mircea Eliade and a presentation of a literary theory tome (comprising translation studies and semiotic tackling) by Romulus Bucur.

*Swedish Journal of Romanian Studies* is published in collaboration with “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia, Romania and welcomes contributions from scholars all over the world.

## **Introduction for contributors to Swedish Journal of Romanian Studies**

### **Focus and Scope**

*Swedish Journal of Romanian Studies* (Centre for Languages and Literature, Lund University) publishes studies about Romanian language, literature and film, as well as reviews of works within these fields. It welcomes articles that focus on case studies, as well as methodological and/or theoretical issues.

*Swedish Journal of Romanian Studies* is a new forum for scholars of Romanian language, literature and film that sets and requires international high quality standards. The journal accepts papers written in Romanian or English, as well as in French and Italian.

### **Peer Review Process**

SJRS has a two stage reviewing process. In the first stage, the articles and studies submitted for publication need to pass the scrutiny of the members of the editorial committee. The studies accepted in this stage are then undergoing a double blind review procedure. The editorial committee removes all information concerning the author and invites external scholars (whose comments are paramount for the decision of accepting for publication or not) to act as anonymous reviewers of the material. Neither the identity of the author, nor that of the reviewer is disclosed. The comments and recommendations of the anonymous reviewers are transmitted to the authors.

### **Open Access Policy**

This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

### **Editors**

Dr. Petra Bernardini, Director of Romanian Studies, Centre for Languages and Literature, Lund University

Dr. Felix Nicolau, Centre for Languages and Literature, Lund University, Sweden

Dr. Lucian Vasile Bâgiu, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania

Dr. Liviu Lutaş, School of Languages, Linnaeus University

Dr. Gabriela Chiciudean, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania

**Section Editors**

**Linguistics:**

Dr. Coralia Ditvall, Center for Languages and Literature, Lund University, Sweden

Dr. Constantin Ioan Mladin, Ss. Cyril and Methodius University of Skopje, Macedonia, Republic of

Dr. Iosif Camară, Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania

**Literature:**

Dr. Gabriela Chiciudean, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania

Dr. Rodica Gabriela Chira, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania

**Cultural Studies:**

Dr. Felix Nicolau, Centre for Languages and Literature, Lund University, Sweden

Dr. Lucian Vasile Bâgiu, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania

Dr. Gabriela Chiciudean, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia, Romania

**Film:**

Dr. Liviu Lutaș, School of Languages, Linnaeus University

**Advisory board for this issue:**

Anca Bunea, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Ruxandra Cesereanu, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

Sorin Ciutacu, West University of Timisoara

Carmen Dărăbuș, Technical University of Cluj-Napoca, North Academic Centre from Baia Mare

Daniel Dejica, Politehnica University Timisoara

Claudia Elena Dinu, “Grigore T. Popa” University of Medicine and Pharmacy, Iași

Verner Egerland, Lund University

Cristina Gherman, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Liviu Lutaș, Linnaeus University

Monica Manolachi, University of Bucharest

Violeta Negrea, Bucharest University of Economic Studies

Cristina Nicolaescu, Bozok University, Turkey

Antonio Patraș, Alexandru Ioan Cuza University of Iași

Roxana Patraș, Alexandru Ioan Cuza University of Iași

Cosmin Perța, Hyperion University, Bucharest

Chris Tănăsescu, University of Ottawa

Raluca Tănăsescu, University of Ottawa

Titela Vilceanu, University of Craiova

## Literature

### TO WRITE OR NOT TO WRITE: CENSORSHIP IN *THE WOMAN IN THE PHOTO* BY TIA ȘERBĂNESCU AND *A CENSOR'S NOTEBOOK* BY LILIANA COROBCA

Monica MANOLACHI

University of Bucharest, Romania

e-mail: monicamanolachi@yahoo.com

**Abstract:** *Censorship as a literary subject has sometimes been necessary in times of change, as it may show how power imbalances influence, often very dramatically, the production of and the access to knowledge. The woman in the photo: a diary, 1987-1989 by Tia Șerbănescu and A censor's notebook by Liliana Corobca are two books that deal with the issue of censorship in the 1980s (the former) and the 1970s (the latter). Both writers tackle the problem from inside the ruling system, aiming at authenticity in different ways. On the one hand, instead of writing a novel, Tia Șerbănescu kept a diary in which she contemplated the oppression and the corruption of the time and their consequences on the freedom of thought, of expression and of speech. She thoroughly described what she felt and thought about her family, friends and other people she met, about books and their authors, in a time when keeping a diary was hard and often perilous. On the other hand, using the technique of the mise en abyme, Liliana Corobca begins from a fictitious exchange of emails to eventually enter and explore the mind of a censor and reveal what she thought and felt about the system, her co-workers, her boss, the books she proofread and edited, their authors and the boundaries of her own identity. Detailed examinations and performances of the relationship between writing and censorship, the two books provide engaging, often tragi-comical, insights into the psychological process of producing literary texts. The intention of this article is to compare and contrast the two author's perspectives on the act of writing and some of its functions from four points of view: literary, cultural, social and political.*

**Key words:** contemporary Romanian prose; censorship; life writing; Tia Șerbănescu; Liliana Corobca.

The *Online Etymology Dictionary* explains that *censor* comes from Latin: “a severe judge, a rigid moralist, a censurer”, from *censere* “to assess, appraise, value, judge, consider, recommend”, from PIE root *\*kens-* “speak solemnly, proclaim”. If a censor is someone who decides the way knowledge circulates, a series of delicate questions appear, especially today when the



internet has radically changed our approach to knowledge: Who can be a censor and what qualities are needed? How objective or subjective is censorship and what purposes does it serve?

Post-1989 research on the regime of censorship during Communism in Romania has covered a series of its characteristics. The initiators Marian Petcu and Adrian Marino were followed by a new generation of researchers such as Mihaela Teodor, Liliana Corobca, Emilia Șercan, as well as others who approach the existing vast archives from various perspectives. For example, in his history of Romanian propaganda and censorship, Tiberiu Troncotă offers a concise chronology and a historical analysis of the mechanisms that restricted basic freedoms between 1944 and 1989:

„All these historical intervals had in common the same methods of imposing the communist ideology: censorship, propaganda, the manipulation of public opinion with the purpose of creating feelings of culpability, repression and terror through the unique party and the security services”. (Troncotă 2006: 208)

Drawing on previous research published in Romanian, but also in English or French, the historian explains the legal, administrative and the political tools, including the 1965 Constitution, that deeply affected the freedom of speech, freedom of expression and freedom of the press.

However, although the corpus related to the Romanian history of communist censorship is quite large, little research has been published on how women experienced censorship from within the system. Even though there are several notable cases of women writers' resistance and female intellectuals' opposition to the system, such as Ana Blandiana or Doina Cornea or Nobel Prize winner Herta Müller, they represent rather exceptions than parts of an open discussion. In an online interview given to writer Laurențiu Ungureanu, novelist Gabriela Adameșteanu confirms the general silence about how books used to be accepted for publication before 1989, when she was both a writer and an editor:

„Authors often complain that authors used to be censored, but not many have talked about the pressure editors felt at the time. [...] They moan about having pages and paragraphs edited out, but never approach the stress of those who made the publication of the book, however slashed, possible”. (Ungureanu 2013: para 23)

Her broad point of view reminds us that the relationship between writers and editors is not always perfect, and that the phenomenon is not specific to the epoch of 1945-1989 Romania.

The goal of this article is to familiarize the Anglophone readers with literary topics connected with censorship, covered by two contemporary women writers who write only in Romanian. The two works deal mainly with the censorship of literature and have not been available in other languages so far. Quoting, translating and commenting on fragments of these books is part of the larger attempt to connect a national literature to the body of world literature, because, “in order to become a true literature *for* the world, Romanian literature should first learn to see itself as a literature *of* the world” (Terian 2015: 11). Moreover, on the background of post-communist literature, my proposal is part of what can be called an *avant-garde translational critique*: literary criticism and literary history that partially translates a corpus which has not yet been fully published in widely spoken languages, with the purpose of presenting it to a wider audience.

From a historical point of view, the two decades invoked by Tia Șerbănescu’s and Liliana Corobca’s books represent the most totalitarian parts of the communist regime, characterized by generalized state censorship and intense propaganda. Although the institution of censorship, DGPT (the General Directorate for Press and Prints), set up in 1949 and transformed into the Committee for Press and Prints in 1975, was officially closed down by Nicolae Ceaușescu in 1977, the practice of control seemingly worsened because its specialists continued to be active in other institutions: what used to be administrative censorship performed by publishing houses became invisible political suppression supervised by the leaders of the time through CCES (the Council for Socialist Culture and Education), where many censors had been transferred.

Writers experienced the phenomenon first-hand. For example, in an interview given to Lidia Vianu, poet Maria Banuș shared her impressions about the moment when censorship was “closed down”: “The heads of the dragon multiplied. The monster grew out of all proportion, diffuse, hard to detect.” (Vianu 1998: 9) Two decades later, poet Ana Blandiana confirmed it once again: “censorship was no longer an institution, it was a definition of the epoch, unavoidable and hard to spot” (Blandiana 2017: 80). According to mass media researcher Ilie Rad, “[Ceaușescu] became popular abroad, as he dissolved the institution of censorship, whereas every single written line, every single film and every single radio program were actually rigorously controlled.” (Rad 2005: 271) Undoubtedly, such measures had considerable effects on the freedom of expression and, therefore, on the creative process, with international consequences, as Ilie Rad (2005) further explains:

„The production of cryptic and Aesopic literature led to the isolation of the Romanian literature. The Western reader did not have the time and the patience to beat their brains about deciphering the Aesopic

language and the parables of the East, and the practice of reading between the lines was not an exercise they could manage.” (277)

Moreover, Troncotă (2006) called attention to the fact that censorship under Ceaușescu had a “social filter” (183) which significantly worsened the literary language itself, turning it into a language that did not and could not take risks. In such conditions, writers apparently had two choices: to collaborate or not to collaborate. However, as Lidia Vianu (1998) mentioned in the introduction to her collection of interviews on literary censorship, some writers were able to find the third path, ways out of the trapping labyrinth: “And yet, slowly but surely, creative minds found ways to outwit censorship. It required unusual energy, acquaintances in the right places, and *savoir faire*.” (viii) Therefore, good literature of and about the epoch exists, and it is the responsibility of the future generations of literary critics and historians to revisit these authors who refrained from making compromises, struggling to maintain that sheer authenticity, essential for any artistic activity, or who approached the subject from new interesting angles. *The woman in the photo* and *A censor’s notebook* are remarkable examples for these two perspectives. Whereas the former was written before 1989 and published only in 2002, offering the perspective of a woman journalist and writer who experienced the restrictions of the regime first-hand, the latter is mainly a work of fiction, based on extensive documentation and research, made possible after the DGPT archive was declassified in the 2000s.

\*

\* \*

Tia Șerbănescu has been a journalist for most of her life. Her column entitled *Bref* has become one of the most read pieces of news, in whichever central paper it has been issued. Before 1989, she published four novels, *Balada celor rău iubii* (1973), *Mai multe inele* (1979), *Muntele de pietate* (1983) and *Cumpărătorii* (1985). After 1989, her autobiographical writings came out as *The woman in the photo: a diary, 1987-1989* (2002) and *Slamming the door* (2016), a dialogue with journalist Cristian Pătrășconiu. *The woman in the photo* offers a glimpse into a married woman writer’s struggle for projecting her own worldview, conceived at the border between a native communicative inborn subjectivity and an oppressive socio-political life.

When her diary was published, more than a decade after it had been written, Tia Șerbănescu (the pseudonym of Ecaterina Iftimie) wrote a half-page introduction entitled “Instead of a novel”, in which she expressed her constant wish of having published another novel – “the novel of an elderly woman, who has died in a hotel room, in front of her roommates that came for treatment too” (Șerbănescu 2002: 29) – and some of the reasons why it

had not happened. In fact, her endeavour resulted in a type of writing that better reflects some of the problems of the time. Instead of fictionalizing aspects that were already over-fictionalized by the state propaganda, her book offers a type of autofiction that is more authentic because it dares to expose uncomfortable truths.

The original book cover includes a blurred photo with the writer in the foreground and a truck in a winter background. The truck, produced by the ROMAN factory in Braşov, suggestively bears the brand name on its front grill – a moniker which means ‘novel’ in Romanian. The picture illustrates the journalist’s crisp sense of humour, which contrasts with the depth of the accounts she chronicles: it is a subtle intersemiotic pun, based on the double meaning of the word “industry” – on the one hand, a writer’s energy and hard work, needed to create a new piece of writing; on the other hand, a type of material production, car manufacturing in this case. The displacement implied by the collage renders problematic the type of writing that *The woman in the photo* is. Is it a diary, as the subtitle reads? Is it a novel, as a detail on the cover photo indicates?

Some critics noticed “its common sense” and the fact that it is “an alternative” (Cristea-Enache, 2002: 5). Others argued that Şerbănescu’s diary is “literature based on the declared impossibility of believing in literature” (Luţă 2002: 8). Moreover, instead of reading Şerbănescu’s diary as such, other critics considered it:

„a very special novel, in which the author gives up dissimulation, to appear on the stage and give clear directions, and to use the art of the fragment, of the apparently disordered mosaic, hazardous as life itself, which serves her as a very useful instrument.” (Petraş 2002: 6)

Other reasons for which *The woman in the photo* has been appreciated are the absence of resentment, the abundance of epiphanies, its black humour, discretion and modesty, the portraits of numerous family members, writers and critics, leaders and people of the time, and, last but not least, subtle reflections on literature and the act of writing. Published at the insistence of its editor, Adina Kenereş, Şerbănescu’s diary made critics ask: “Where does the seduction of this book, in which her writer does not believe, come from?” (Marcu 2002: 7) Marcu suggests it is important to differentiate between a diary and a non-fictional novel, because this is a sign that marks the maturity of a literature. Although the critic prefers to call it a “non-fictional novel”, Şerbănescu’s constant play upon the difference between writing a novel and writing a diary flags a shifting realm where the rapport between reality and fiction is permanently and closely examined. The sign of maturity Marcu identifies resides in the fact that Şerbănescu proposes a

literary category that better suits her spiritual and personal needs and is also a broken mirror of the society. The writer's reflective approach echoes the introspective interwar literature, which she was familiar with, but goes beyond it, given that she adapts it to the new social, cultural, political and economic context, marked by total censorship and grinding poverty, and later, when she publishes it, to the metamorphic decade of transition.

The *volta* of the book is the story of a "big error" she made during her visit to East Germany in 1988, when she accompanied her son on a school trip. In her bag she took one of her notebooks in which she had made notes for a future novel, but which also contained commentaries about Ceaușescu and life under the communist regime. Obviously, she could not write patriotic poetry as others did and could hardly go on with writing novels in the same way as she used to. Her "big error" cost her the fact that the airport security officers confiscated her agenda. After she returned to Bucharest, she was accused of attempting to betray the country and was soon relocated to the Documentation Department, which meant she could no longer publish anything. The last section of the book, "Life as proofreading" – a nod to the novel *Viața ca o pradă / Life as a prey* by Marin Preda, one of her favourite writers – describes her job as a proofreader for the 13 Decembrie printing house, where she was relocated once again, because she had been disclosed as being part of a group of journalists who wanted to print an illegal newspaper, which actually was not true. Her diary ends with the grim setting of the printing house, where she, however, finds inner strength to portray many of her colleagues and describe their working conditions. Employed as a proofreader among others, most of them apparently not really interested in the books they proofread, she acted as an undercover writer, even though Șerbănescu keeps mentioning that she is not able to write "literature". Doubting about the kind of writing she does functions both as a form of resistance, in a time when one could lose their job for using certain words or for tackling subjects forbidden by the regime, and as a quest for other possibilities, new forms of writing that can legitimate a suppressed subjectivity.

After she describes the hard life of the family in which she was born, compassionately portraying every family member in a realistic light, Șerbănescu makes a series of reflections on the mix of reality and fiction: "These impure biographies my biography mingles with, on and off paper, constitute an uncomfortable baggage. I have tried to get rid of it, but my writing has inflated it so that it has become impossible to carry across the pages." (Șerbănescu 2002: 29). Although the author confesses she has been working on a novel that she has given up writing, she does not renounce fiction when she states with a bit of irony: I would like to see a life free from any lie in our contemporary world." (30). What initially appears as modesty

– since she admits she will probably not write a novel in the fashion novels were written at the time – turns into an astute move that is closer to autofiction. She is writing a diary when diaries are not allowed to be published. She is aware that publishing it will not be possible. Therefore, it is the result of an assumed marginality where authenticity, opinions of all kinds, free thought, criticism and even self-reproach or self-mockery are possible without severe consequences. For example, in November 1987, she writes: “In fact, we are now going through the absence of literature.” (47) or: “Everything is so strange that literature itself seems to have lost its tongue. It is almost as if you don’t have anything to read in magazines and in books.” (61). However, writing in solitude can still be freely performed, to test not only the margins and the substance of the self, but also aesthetic boundaries and what one can do with words. For a graduate of the Faculty of Letters, University of Bucharest, and a professional journalist, such musings and aspirations come naturally in a world that cultivates the freedom of thought and speech, but 1987-1989 was a time when these were heavily regulated by the state.

Keeping a diary, which she initially does not want to publish, allows Tia Șerbănescu to reflect without restrictions on the meaning of writing, on the oppressive phenomenon of censorship and its effects, while still being part of the system:

„There isn’t only one form of censorship, but more: firstly, the inner one, which forbids me to have access to my own intimacy; the second forces me to keep silent about the others’ intimacy; eventually, the third doesn’t give me a free hand to speak about what is happening around us. If these repressive layers miraculously disappeared, everybody would describe only atrocities.” (73).

She prefers to deal with censorship as a phenomenon, instead of explaining what precisely is censored. Although she gives examples of forbidden words, what makes her reflections appealing is how she tackles such a sensitive subject. She is not among those who believe that censorship is simply an undesirable condition that any writer abhors. Her reaction is not to protest furiously, but to explore many other paths that others cannot see, an attitude she clearly explains in the following fragment:

„I still believe that a genius, no matter how capricious or vicious, performs a necessary intellectual censorship, which will almost always keep vulgarity at bay or ignore it altogether. A genius – or at least a real personality – will be expressive in their ‘falls’, but never thoroughly mediocre, vulgar or ridiculous.” (138).

Her point of view is very much in line with the metaphysical theory of the “transcendent censorship” that Romanian philosopher and writer Lucian Blaga published before the Second World War. According to Blaga (whose work was censored in the 1950s), what he calls the “Great Anonymous” – a metaphor of the creator of the world – accepts the act of censorship not simply as an aspect of confidentiality, but as an act that occurs because of “the unfathomable concern for the existential balance and growth” (Blaga 2003: 89). Blaga’s approach points out the necessary sense of responsibility concerning the modality in which knowledge – he calls it “existential mystery” – circulates on the relationship between the Great Anonymous and the cognitive subject. The socio-political and editorial conditions in which Tia Șerbănescu wrote and published her diary determined this sense of responsibility. The wisdom of her position resides in a leap of faith, in the belief that language can still save the world, despite that the majority is blind to its power:

„Words possess a purity which absorbs coarse meanings and they become rather touching, as touching as the naked bodies of toddlers who run freely on the beach, as naturally – and it is indeed natural – as possible. [...] These naked toddlers are the words themselves.” (Șerbănescu 2002: 106-107)

She often explores self-censorship and its influence on how she represents reality. She is especially concerned with the level of authenticity:

„I notice how many things I don’t deal with here, I feel my hesitations when other aspects are at stake, I am trying to avoid all types of ‘troublesome’ stuff, although I know very well that this prevents any confession from being true.” (63).

This is one of her recurrent concerns, which eventually leads her to probe more deeply, to identify some of its underlying reasons:

„While writing these lines, I figure out how many things I shy away from writing about. I am always careful to avoid certain subjects, certain episodes and even certain words. I know that the phenomenon has been analysed and psychoanalysed, and I don’t feel like lending my name to it at all. As far as I am concerned, there are things I don’t write about because I feel ashamed or superstitious; and there is another category I don’t write about because I am afraid. Too many times, I find out – sometimes from my own experience, sometimes from others’ experience – that ‘you reap what you sow’ more often than not.” (52)

Therefore, writing a diary functions as a personal psychological strategy of dealing with negative emotions brought about by surrounding repressive factors. It is known that the 1980s was a time when public debates and the voices of the civil society, as we understand them today, were almost absent. Most intentions towards this aim, whenever they existed, were part of the underground cultural movements. Taking a stand in public was equivalent to social exclusion. One of the safest forms of literary expression described as “drawer literature”, a diary was a solution that worked for Tia Șerbănescu, whose maternal instinct motivated her to stay away from conflictual situations. She admits that showing heroism and adopting a stance are far from the traits that describe her character:

„I don't feel the slightest prompt to become a martyr, all the more because I have noticed that nothing is more prone to oblivion than martyrs and that almost always there are lots of people who consider them stupid. That's why I have all the reasons to beware of anything related to what is called attitude. I'm afraid there is nobody to appreciate something like that.” (78)

In these circumstances, self-censorship operates as a way of escaping oblivion and of contributing to a type of cultural memory that germinates in small autonomous private circles, rather than in the public space (already overwhelmed by the state propaganda of the time). Although this process occurred unofficially and was not even tolerated as an alternative, it ultimately proved to be remarkable and substantial over the subsequent decades.

Șerbănescu sometimes wonders about the scope of her thoughts, exploring dilemmas that open new windows:

„I suddenly ask myself what's the meaning of these jottings. Is it only a year in a woman's life? But do all women live this way? I don't know anything about them except several things that we all know, but this is not enough. Everyone has her own way of suffering. What for one is vital means nothing for ten others.” (128)

The result is an increased consciousness of performing an important act of hope and faith, an act that is out of the ordinary, exceptional, as is the case with scapegoats. She questions the unilateral meanings of writing and life, addressing thus the condition of women writers among other women during Communism. Although the memoirist is not a declared feminist, her attitude could be circumscribed to the second-wave feminism, preoccupied with gender equality, as implied in the following fragment, in which the publication of a book is associated with giving birth:



„Nobody listens to a young mother’s stories about the pains of giving birth. Everybody wants to see if babies are alive, healthy and who they take after. Everybody kisses the baby! Long live the baby! A mother should keep quiet. Let the pains be and remain her secret. It’s no big deal she had them. If it were up to her, she would have said no, of course. Readers are curious neither about how you wrote the book nor about how many years and what you sacrificed for that; at best, they are interested only in the book. Birth stories are fascinating to other writers in the same way as, in a maternity hospital, only mothers are keen on knowing how other mothers gave birth. Out of solidarity, not to gain experience, because, as there are no two births the same, there are no all-purpose recipes for writing.” (176)

With this view, ground-breaking in Romania at the time, Şerbănescu makes a difference in how literature is produced, as she appropriates the function of censorship as a strategy to *protect* her own worldview and literary style. Her position on censorship is a far cry from the 2012 debate on censorship between Nobel Prize winners Mo Yan and Herta Müller. The former argued for the necessity of censorship, by comparing it with the checks at airport security, whereas Herta Müller found his view “extremely upsetting”. On the one hand, as we have seen, the check at airport security in Bucharest was disastrous for Şerbănescu, as she was downgraded soon after she returned from Berlin, but it *is* also a key element of her diary. On the other hand, her healthy sense of humour saves her in the bleakest situations. “My capacity to enjoy what happens around me has reduced” (200), she writes soon after she starts working as a documentarist in her new office, but she begins the next paragraph with fabulous poetic black humour that prefaces the description of the Kafkaesque atmosphere of 1988 Bucharest: “I’m spending hours in an icy décor, like a packet of butter – ‘keep in a dark cold place’...” (201) Therefore, administrative censorship at the airport is one thing, which has to do with international affairs and migration, whereas systemic censorship that makes one hate their mother tongue, their work colleagues or the culture they are born into is something else. Whereas Herta Müller wrote about such issues as an exile, drawing on her own experience of being censored, Şerbănescu and others have had the ability to deal with them from within the system, by diligently practising the exercise of introspection inherited from the interwar Romanian writers such as Camil Petrescu or Cella Serghi. Moreover, her reticence regarding a writer’s success qualifies her as an intellectual oriented towards long-term inter-generational cultural survival, subtly indicated by the dedication “to my mother”: born in the countryside, she was adopted at the age of four, therefore, she had two mothers. This ambivalence is essential to her book,

which draws both on social realities and intellectual concerns, dealing both with the thicket of politics and the healing force of literature.

\*

\* \*

Published 30 years after Șerbănescu wrote the first draft of her diary, Liliana Corobca's novel offers the other perspective: Filofteia Moldovean, a woman censor who worked for DGPT in the 1970s. We are told that her notebook is the only one that has survived, because the person responsible for burning all these notebooks (considered classified information), Emilia Codrescu, left for Germany in 1974 and managed to take it with her. Apparently, the latter has the initiative of donating it more than two decades later to the future Museum of Communism that is to be established somewhere in Romania. For this goal, she exchanges several emails with Liliana Corobca, who has turned into a character just for the metaliterary beginning of the book. The subsequent chapters constitute Filofteia Moldoveanu's notebook: a reader's notebook.

Liliana Corobca, a Romanian novelist born in the Republic of Moldova, has previously published several studies about the communist censorship, such as *The book control: literary censorship during communist Romania* (2014), *The institution of censorship in Romania (1949-1977)* (2014) and *The expurgation of books in Romania. Documents (1944-1964)* (2011). All titles draw mainly on local archives, but also on international research, aiming to place a national phenomenon in a larger context and to reveal its depth, gravity and forms of manifestation in a comparative fashion.

In parallel with her research work, *A censor's notebook* emerged as a way to break new ground in addressing the difficult and sensitive subject of brainwashing from a woman's point of view. In an interview with Constantin Piștea published on his blog, the author explains:

„After all, with *A censor's notebook* I wanted to fictionalize my desire (obsession) to find such a real historical document. Such notebooks existed, but they were destroyed. I hoped that not all of them had been destroyed and that I would find at least one. The first reports about the destruction of these notebooks date back from the 1960s. I went through documents published over a span of 17 years, until 1977, looking for something that could resemble a censor's notebook, but I couldn't find anything of the sort. It is then when I decided to turn my quest into fiction.” (Piștea 2017 : para 7)

Indeed, her novel is mainly a work of fiction from the beginning to the end, although the text refers to some real names and historical events. Adrian G. Romilă (2017) describes it as “a story about the communist institution of

ensorship, during 1970s Romania, but it is also a novel about the mechanisms that make literature possible, literature as a public discourse, when free speech is impossible.” (7) Musing over the balance between fiction and reality, critic Tudorel Urian (2017) invokes a series of real notes and reports made by DGPT employees in the 1960s and 1970s, collected and edited by researcher Dumitru Radu Mocanu, an aspect which, in fact, supports the fictional character of Corobca’s novel: these notes and reports are very dry, whereas the novelist offers significant insights into the psychology of those who worked in the field. Undoubtedly, as Oana Purice suggests,

„what Liliana Corobca does is to humanize an institution and to tone down the way in which it functioned and which the archive documents could only represent in broad strokes, without showing the people behind them, those who eventually created the epoch that ended not long ago.” (Purice 2017: 20)

Purice’s approach is in line with the view that censors became “symbolic scarecrows” (Corobca 2014b: 17), an observation about the roles of censors and editors in the system: sometimes editors and proofreaders played more important roles for the final content of a book, but they were not as responsible as the censors in case of errors.

Corobca’s imaginative and often ironic perspective is a step forward on the path of seeing beyond the opacity of what many historians have been entitled to call an oppressive system. In a culture that has demonized any form of censorship over the past decades, her intra-diegetic narrative with a homo-diegetic narrator – to follow the theory proposed by Gérard Genette (1993) – is meant to cast light on the circulation of knowledge between authors and censors and vice versa. With the choice of telling the story from a censor’s point of view, Corobca charts “the strange progress of an indoctrinated reader” (Romilă 2017: 7), a view that is subtly dismantled throughout the novel, given the combination of tongue-in-cheek wooden and hybrid language, behaviorist descriptions, caricatural portrayals, metaphors of writing, dramatic episodes, significant biographical details or extensive monologues, which eventually reveals the interpretable fluidity of human consciousness.

When the protagonist, Filofteia Moldovean, was an orphan student in the third year at the Faculty of Philology in Bucharest, she was recruited to work as a censor. Although everybody calls her Dina or Diana, her boss likes to call her Filofteia, the name from her ID. She mocks at her given name by turning it into a verb or by pluralizing it: “A symbolic name for a censor. All our women censors should filofteia. What kind of censors are these: Dorina,

Ioana, Cristina, Stela, Carmen? No! We want only Filofteias!” (Corobca 2017: 108) The name choice is not arbitrary, as it has at least two opposing meanings for the Romanian reader. On the one hand, Saint Filofteia, celebrated by the Orthodox Church, lived in the thirteenth century on what is now the territory of Bulgaria, died when she was only 12 years old and was buried at the Royal Court in Curtea de Argeș, Romania. Her name comes from the Greek words *φιλία* (*philia*, ‘love’) and *θεός* (*theos*, ‘God’), the same as Theophilus. On the other hand, the name (Saint) Filofteia has been used pejoratively before and after 1989 to designate someone that has too idealistic and purist moral standards. Her family name, Moldovean, may be an allusion to the writer’s country of origin. Therefore, the protagonist’s name is intended to inform on moral dilemmas, to spur debates about cultural purity and hybridity among those who are involved in the process of knowledge production, but also to subtly parody the act of writing and editing literature.

At first, as shown in the chapter “Justified interventions”, Filofteia makes notes related more or less to her specific job: forbidden words, themes, motifs and attitudes; whole fragments she needs to correct and is not sure how; anecdotes about people who work in the system; hesitations, angry commentaries, humorous irony, disgust; reflections on the roles of censors, political censors, proofreaders, authors, writers, critics and their tense relationships; her two colleagues (one sexier, the other shyer) and Zuki (from Zukermann), her boss etc. At some point, she concludes: “I feel I can express myself better and better.” (47) Thus, the author reminds us that working with texts extensively is a condition to become a better writer. However, the author and the narrator may have different opinions regarding, for example, the legitimacy of the narrative subject, as Filofteia’s reflection shows: “Writers as characters should be forbidden. When the great novelist does not have what (who) to write about, he fills his book with writers. The working people do not need writers.” (67) The radical disjunction between author and narrator/character, which goes together with the opposition between writer and worker, points out the ideological mindset of the time related to what and who was allowed to be represented in literature and the arts, when the political directives exaggerated the role of the working class.

In contrast with Filofteia, Rosa is the sexy censor who works on poets’ manuscripts and is the shrewd courtesan of the institution. In fact, she represents what censorship is not: excessive freedom, permission and encouragement. Bawdy and up to all the fiddles, she explains what good and bad poets mean to her:

„The best writers don’t need the best censors (she pronounces it softly, using flattery, like a fox that wants to get the raven’s cheese). Good

poets are as good as – if not better than – us (sometimes); otherwise they wouldn't be where they are, and they wouldn't enjoy what they enjoy. The party offers a chance to the stupid, because it's generous with the literates. Censors are needed only in the latter's case, to save parts of their works..." (116)

On the one hand, what is significant here is that the narrator sees in censorship an essential skill which both censors and poets share "(sometimes)", that both poetry and morality are shaped by rules and laws, and that those who fail to perceive them or are not strong enough to be the ones who set them might fall under the censoring pressure. In this sense, Lidia Vianu reached a similar conclusion:

„Censorship brought one good thing to literature: as Paul Valéry used to say, any obstacle in front of creation is a true sun. Not being able to say what you think was an excellent school of poetic indirectness, creating its devious writers and its eager readers who were always ready to probe between the lines." (Vianu 1998: x)

Unfortunately, not all those whose work was published at the time were real creative spirits. On the other hand, Filofteia's sly counterpart symbolizes the exclusivist approach to censorship that eventually resulted in anomalous self-censorship (uninspired authors who wanted to publish books at any cost) and Aesopic language (which meant both the courage to say it, but also the fear of saying it).

At the end of chapter "Office Number Two: Literature", Zuki gives Filofteia an informal lecture about the history of censorship in Europe, while she is making notes. When he illustrates it with the cases of Flaubert and Baudelaire, he notices she has misspelled their names: "Is this how you spell them? Flober and Bodler? And you told me you studied French. I was sure, comrade Moldovean, that you couldn't spell them correctly. F-l-a-u-b-e-r-t and B-a-u-d-e-l-a-i-r-e..." (Corobca 2017: 141) At this point in the novel, the gap between author and narrator is huge and only a comic and dangerously narrow suspension bridge, concealed in the clouds of imagination, can connect them. The episode incriminates linguistic hybridization, while siding with a type of cultural purity that Filofteia finds foreign. The novice censor has her own understanding of purity, backed by an ideology that defends work and rejects destruction: "Of course, it's easier to burn the book and its author than correct its mistakes and impurities! Savage!" (142) However, her ironic outlook aims at nuancing the meaning of work and its purpose. The work-life balance is further inflected with the concept of gender, when the narrator makes a comparison between the situation of male and female censors, in terms of marital status:

„For many, our institution is a kind of hell, a criminal and despicable activity. Lots of men hate our institution and are afraid of us. As a matter of fact, they are educated men, graduates with a job, good men in general, but they hate us for the sake of principle, without really knowing what we do, as they are not curious about it at all. It’s hard to find engineers or physicians who wouldn’t know or care about it, when we tell them that we work at the Directorate for Press. In general, we don’t meet suitable men because we don’t have the time to go farther than *Casa Scântei*, where our offices are. Whereas we are dying of solitude, being more than 25 years old and getting tragically closer to 30, our men find women in a second, I mean, very quickly. Even though their darlings find out who their husbands are and where they work, they don’t run away from our colleagues, they don’t leave them, they are not afraid that they are censors. It’s not fair...” (159)

Filofteia’s complaint, meant to remain unspoken, might resemble *Bridget Jones’s Diary*, given that she often fantasizes about her boss and worries about being single. However, Corobca’s book is not chick lit, because it has more social, economic, political and historical implications. Filofteia may also be seen as a Rosie the Riveter of the publishing industry during Communism, considering that she takes a job usually performed by men, in a field that becomes more productive than before, and more and more important for the state propaganda. She is a cultural riveter, who performs her tasks following a political ideology intended to cultivate a working-class audience. She is so much engrossed in the manuscripts, that she cannot figure out to what extent she is partly responsible for the gender imbalance she mentions in her notebook.

After years of initiation, training and assiduous work, she becomes an expert in censoring novels and is moved to the import-export department. Although her horizon widens, she has also access to a list of themes that are not recommended to be imported. One of her new colleagues informs her about the rules applied in the new department: “In fact, no book corresponds to our socialist standard.” (199). She writes extensive reports about imported titles, which she invariably does not recommend. “Who is this Solzhenitsyn?” (221) she wonders in despair. The import-export department is where she learns how censorship functions in African countries and in Latin America, and where she reads obscene literature that she always rejects. Her international experience of reading foreign books that are to be translated – she has improved her knowledge of foreign languages meanwhile – makes her call her boss from Zaharescu and Zucherescu to Zaharov, Zukerberg and Zukerstern, ethnic variations that allude to the sugar daddies of any political regime. It also functions as a psychological threshold

and a form of resistance, a way to “remain dignified, all your values intact” (228), after reading literature emerged in societies with another matrix. When Zuki moves to the Council for Socialist Culture and Education and promises to promote her as the boss of the department, her perception of censorship reaches another level. She views it not merely as a duty, but as a transformative process of purification:

„At first, censorship smells bad, it stinks, if your stomach is too sensitive, you may get into trouble, then the miasmas calm down, the niff fades away, disappears slowly, censorship becomes inodorous, as it goes higher and farther, becomes more seraphic and aerial, subtle, ethereal, almost transparent, until its twinkling shadow starts to smell of roses. It’s a long way down the road. Wild rose.” (245)

Nonetheless, what exactly the object of purification is becomes concealed, mysterious: besides being the shadow of a text, censorship can also be a purpose in itself. Censorship for the sake of censorship unusually competes with art for the sake of art. The metaphor of the wild rose recalls the old controversial relationship between beauty, morality and freedom, with the consequence that beauty requires some sort of censorship. “We are the biggest secret. A secret in a secret in a secret in a secret, like matryoshkas, one hidden within the other...” (245). Such reflections are interpretable in many ways, they do not simply refer to political or literary censorship, as a first reading would suggest. In this way, the author gradually intervenes and changes the protagonist’s destiny, until she becomes aware that, when censoring others, she also censors herself. Eventually, she imposes restrictions not only on her freedom of speech and expression, but also on her own existence.

The moment when she begins to contemplate the condition of gifted people – “Geniuses are unhappy by definition. That’s how we can bear them. Gifted, but an alcoholic. Beautiful, but not married. A talented girl, but ugly and hunched. Then, yes, we can love them!” (171) – or when she becomes aware of the restrictions censors must cope with – “officially, we are not allowed to publish anything, not even under a pen name, not even a book review” (192) – or when she explores the condition of writing – “The intention to write a novel already contains in itself a certain subversive potential.” (202) – the narrator finds herself on the path of becoming an author. “I cannot find any book that resembles my life, I cannot find any poem that expresses my feelings. Why then so much literature?” (278) – this is the dilemma that motivates her to switch to writing about her rural family background and the circumstances that caused her to become an orphan and eventually a divorced woman and a mother that had to give up her child to

complete her education and have a job in the city. Loss is so heavy that it haunts her life in different forms. She dreams she is reading a book about her life, written by her ex-husband's second wife, a hint about the loss of a normal, traditional social existence. She dreams that her dead mother embraces her, one of the most troubling experiences of loss most people may feel. She enters an empty church where all saints, tearing pages from holy books, look like censors, an allusion to the totalitarian character of the communist regime that meant the decline of the religious faith and the rise of political manipulation. She even has a vision about the future of her notebook: "the only reader of this notebook will be the fire from the paper factory or the shredder" (320). With these examples, loss operates throughout the novel as a function that shows what a censor *is not* rather than what a censor *is*, a strategy that seems to have absorbed the demonization of the censoring subject. After gradually exorcizing the censoring subject, the narrator explores the boundaries of her consciousness and her own madness, to eventually put forward statements that reveal a powerful position: "What is censorship? What does censorship mean? A privileged reading, when you can change whatever you don't like. [...] I, the censor, am the referee of all battles, sentimental or ideological, strategic or contextual." (337). In this point, author and narrator are very close to each other, but they are, of course, not identical, generating a tension that is one of the keys to Corobca's novel.

Ultimately, Filofteia seems to be a tragi-comic character, a victim of the regime. She writes a notebook that nobody will read. She is an unusual writer, whose will is totally dominated by the institution she works for, a narrator who must not become an author. She conforms to the rules of the regime, but she also defies them or tries to escape them by making digressions in her notebook. Self-censorship is maximum. However, the fact that Corobca presents her intellectual adventures in an ironic key is in line with the view put forward by researcher Ioana Macrea-Toma (2009) in *Privilighentsia...*, a study which demonstrates the Romanian writers' tendency to adapt to the Communist regime rather than to become its victims, especially due to economic reasons, a piece of truth that might be hard to accept. Corobca's carnivalesque approach is meant to smash the binomial *to collaborate* versus *to rebel*, as the author is always on the narrator's shoulder, now empathizing with her, now mocking at her condition. After all, the mysterious international perspective she proposes at the beginning is more suitable to the contemporary readership, marked by migration and diasporic subjectivities. Corobca's metaliterary experiment is based on her previous research collected in *The character of the Romanian interwar novel* (2003), in which she focused on topics such as: character and language, what characters read, and what characters write. Her novel



combines the introspective nature of the interwar literature with the internalization of interdictions specific to the post-war decades, to reveal the transgressive energy of a censor's consciousness and suppressed creativity.

In conclusion, although the two books are grounded in the same phenomenon, they offer stories from different historical decades of the communist era. The two protagonists propose first-person accounts of similar chronotopes: both work in Bucharest, one as a journalist and writer, the other as a literary censor, and their career paths are marked by dramatic changes. Their personal stories see the public light of day decades after they wrote their first impressions in their notebooks. However, whereas Tia Șerbănescu's diary still had some remote chances to be published in an indefinite future, Filofteia Moldovean's notebook was practically meant to be burnt. In both cases, the temporal factor plays significant roles: the content of each book refers to past events and reflections, with indirect implications for the present. Their retrospective character facilitates the contemporary dialogue on a timeless topic, given that the conflictual charge of their contents is softer in the present than it would have been when they were laid down on paper. Whereas Șerbănescu offers a slightly rewritten account of her experience, in which the author, the narrator and the protagonist coincide, using a style that aims at authenticity, Corobca puppeters these categories, using contrapuntal techniques, to create interest in and balance about a sensitive topic. Both writers remind readers that censorship is inherent to any form of written composition, to art in general, that there are rules, which yet may change from one epoch to another, so that they can better express its ethos, conflicts and resolutions. They also show how censorship risks to become oppressive when political rulers fail to serve the society, in both quantitative and qualitative terms.

Each book represents a woman's postmodern perspective on the surrounding world, on the Romanian communist society in particular, and on women's role in producing knowledge, in mediating between centres of power and the civil society, in an epoch when the economy and culture were strictly regulated by the state. Moreover, the use of the first-person singular narrative – “The truth is what I am creating and in which I believe, here and now” (301) – functions both as a reaction to the uniform state policy of the time and as a reminder to the future readers that the reconfiguration of key individual subjectivities is necessary in times of massive manipulation.

The essential aspect of this article has been to convey the idea that there should be a balance as to how literary censorship is conceived. Neither abusing it nor abolishing it works. On the one hand, if writers complain about it, the causes might be more complex than it seems: political, economic, social, religious, educational, aesthetic etc. Censors are human beings and they work following established rules, which depend on certain

criteria selected by a limited number of individuals. On the other hand, we have seen that censorship can function as an incentive, it can be a source of motivation. Instead of fearing it altogether, a better approach would be to study it from different perspectives and in different contexts. For example, Corobca (2014a) lists a series of possible approaches such as legal, ecclesiastic, historical, political, linguistic, sociologic, literary and psychoanalytical. If the two selected women writers have found the way to the reader's heart with such a topic, then censorship, like freedom, may not be such a deadly instrument if used wisely.

## References

- Blağa, L. (2003) *Trilogia cunoașterii: cenzura transcendentă / The trilogy of knowledge: transcendent censorship*. București: Humanitas. (Original work published 1934)
- "Censor." *Online Etymology Dictionary*. Retrieved April 15, 2018, from <https://www.etymonline.com/word/censor>
- Blandiana, A. (2017) *Istoria ca viitor și alte conferințe și pagini / History as future and other conferences and pages*. București: Humanitas.
- Corobca, L. (2017) *Caiet de censor / A censor's notebook*. Iași: Polirom.
- (2014a) *Controlul cărții. Cenzura literaturii în regimul comunist din România / Literary censorship during the communist Romania*. Iași: Polirom.
- (2014b) *Instituția cenzurii comuniste în România (1949-1977) / The institution of censorship in Romania (1949-1977)*. Oradea: Ratio et Revelation.
- (2010) *Epurarea cărților în România. Documente (1944-1964) / The expurgation of books in Romania. Documents (1944-1964)*. București: Tritonic.
- (2003) *Personajul în romanul românesc interbelic / The Character in the Romanian interwar novel*. București: Editura Universității din București.
- Cristea-Enache, D. (2002, June 4) Femeia din fotografie. / The Woman in the Photo. *Adevărul literar și artistic / The Literary and Artistic Truth*, Vol. 11(619), p. 5.
- Genette, G. (1993) *Fiction and diction* (Catherine Porter, Trans.) Ithaca and London: Cornell University Press. (Original work published 1991)
- Luță, V. (2002, May 6) Despre viață și scris. / On life and writing. *Observer cultural / The Cultural Observer*, Vol. 114(30), p. 18.
- Macrea-Toma, I. (2009) *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc. / Privilegedness. Literary institutions during the Romanian Communism*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Marcu, L. (2002, May 1-7) Un jurnal ca un spectacol literar. / A diary like a literary show. *România literară / The Literary Romania*, Vol. 35(17), p. 6-7.
- Petraș, I. (2002, September) Viața ca o corectură. / Life as proofreading. *Apostrof / Apostrophe*, Vol. 13(9), p. 6-7.

- Piștea, C. (2017, April 7) Liliana Corobca: Mi-am propus să intru în pielea unui cenzor și să simt ce a simțit el. / Liliana Corobca: I set myself on getting into the part of a censor and feeling what he felt. [Blog post] Retrieved from <https://constantinpiștea.ro/liliana-corobca-interviu-cenzor/>
- Purice, O. (2017, May 4) Jurnal de cenzor. / A censor's diary. *Cultura / The Culture*, 3rd series, No. 17, p. 20.
- Rad, I. (2005) Aspecte ale cenzurii literare. / Aspects of the literary censorship. *Cenzura în spațiul cultural românesc / Censorship and the Romanian culture*, Marian Petcu (ed.). București: Comunicare.ro.
- Șerbănescu, T. (2002) *Femeia din fotografie: jurnal 1987-1989. / The woman in the photo: a diary 1987-1989*. București: Compania.
- Romilă, A. G. (2017, April 7) Cenzorul și conștiința de sine a literaturii. / The censor and the self-consciousness of literature. *România literară / The Literary Romania*, Vol. 49(15), p. 7.
- Terian, A. (2015) Romanian literature for the world: a matter of property. *World Literature Studies*, Vol. 7(2), p. 3-14.
- Troncotă, T. (2006) *România comunistă: propagandă și cenzură / The Communist Romania: propaganda and censorship*. Bucharest: Tritonic.
- Ungureanu, L. (2013, March 2) Interviu – Gabriela Adameșteanu, scriitoare, despre rezistența pentru cultură: 'Nu poți fi obligat să fii erou' / Interview with writer Gabriela Adameșteanu about the resistance for culture: 'You cannot be forced to be a hero'. *Adevărul*. Retrieved from [http://adevarul.ro/cultura/carti/interviu-gabriela-adamesteanu-scriitoare-despre-rezistenta-cultura-nu-poti-obligat-erou-1\\_5130aaba00f5182b85b91f10/index.html](http://adevarul.ro/cultura/carti/interviu-gabriela-adamesteanu-scriitoare-despre-rezistenta-cultura-nu-poti-obligat-erou-1_5130aaba00f5182b85b91f10/index.html)
- Urian, T. (2017, May 23) Viață de cenzor în comunism. / A censor's life during Communism. *Viața românească / The Romanian Life*, Vol. 5, p. 95-98.
- Vianu, L. (1998) *Censorship in Romania*. Budapest: Central European University Press.

**GAPS, SILENCES AND WITNESSES:  
THE QUEST FOR IDENTITY  
IN HENRIETTE YVONNE STAHL'S  
*MY BROTHER, THE MAN***

**Dana RADLER**

Bucharest University of Economic Studies

e-mail: daniela.radler@rei.ase.ro

**Abstract.** *Remarked from her very first book, Voica (published in 1924), and up to her last novel Le Témoin de l'éternité, printed first in France in 1975 and translated into Romanian in 1995, Henriette Yvonne Stahl turned from a promising female writer into a unique voice in the inter-and post-war literary life in Romania.*

*Starting from Rimbaud's illuminating pensée "Love has to be reinvented" (Felman 2007: 5), this paper aims to explore the identity of females in My Brother, the Man, drawing on identity and trauma as devised by Penny Brown (1992), Cathy Caruth (1995 and 1996), Shoshana Felman and Dori Laub (1992). In addition, the mixture of memory and narrative covers types of talk fiction (Kakandes 2005), the shift of focus from the subject of remembrance to the mode it takes place (Anne Whitehead 2009), and Beata Piątek who looks at how narratives impact readers (2014).*

*Are the main characters engulfed in a dense life texture able to explore their personal dilemmas, difficult choices and detach from the flux of their own passions and desires? Or are they going to fall victims to their own inability of understanding the meaning of life, paralleled by the lack of vision and humanity manifested by secondary characters? Both male and female characters display a dominant profile, their actions and inner voices are marked by subtle or abrupt shifts, meant to stimulate a noticeable response from those they love or hate. The omniscient narrator employs a vast repertoire of techniques, meant to nuance egos and changes, moving from a classically-structured narrative to a detective story supporting inner monologues and deepened psychological impasses, occasionally bringing fictional personae closer to realist and existentialist fiction.*

**Key-words:** Henriette Yvonne Stahl, identity, womanhood, trauma, love, death.

## Introduction

Born in France into a family with German and French roots, a drastic medical verdict of a “non-viable” child (Cristea 1996: 211)<sup>1</sup> will mark Henriette Yvonne Stahl’s (1900-1984) fragile constitution all her life. Educated at home in Romania where her family settles in 1901, Stahl studies drama in Bucharest (1925), meets prominent Romanian intellectuals before and while married to poet Ion Vinea and starts publishing her own volumes. In the 60s, she experiences the persecution of the communist system when her second husband, novelist Petru Dumitriu, flees the regime, but she later continues to write and translate. In the 70s and the 80s she becomes interested in Indian spirituality, as her unusual volume of confessions *Le témoin de l'éternité* (Stahl 1975) shows.

In Romanian fiction, feminine voices emerged slowly and quite rarely in the decades preceding World War II. Recent contributions examining the first half of the twentieth century and works by Henriette Yvonne Stahl appear in Năchescu (2008) and Filote (Panait) (2014), who look at female writers who stepped outside conventional, patriarchal views and themes. Bălaj (2009; 2013) endorses the novelist’s presence as a ‘case’ in Romanian literature, by comparing Stahl’s fiction to her autobiographical confession, triggered and published by Mihaela Cristea (1996). Other contributors explore instances of femininity in her writing (Nagy 2014) or reflect on Stahl’s place in the literary arena, as well as her focus on a person’s life journey, and the inter-war literary celebrities’ interest for her personality, to the point that she is taken as a model for other writers (Mihăilă 2013). Mihăilă (2004) also discusses Stahl’s interest in Oriental spirituality. The fluctuating political, social and literary environment of the epoch was carefully researched by Burța-Cernat, who, drawing on Julia Kristeva, believes that the inter-war decades allowed a certain ‘feminization’ (2011: 35). Crețu (2013) covers in detail Stahl’s prose on drug-addiction versus elements extracted from her autobiography, including her first marriage, and continues his critical reflections on the influence of narcotics on femininity and imagination. In her article about George Călinescu’s contribution to literary criticism, Wächter presents the critic’s view as a major contribution to the analysis and discussion of Stahl’s fiction (2011: 177).

In *About the Reality of Illusion: Talking to Henriette Yvonne Stahl*, Cristea decodes Stahl’s style of framing events and characters, taken from the historical reality of her youth and adulthood, for a new complex

---

<sup>1</sup> All quotations from references in Romanian were translated into English by the author of the article.

imaginary canvas. The result depends on her intense effort to grasp new meanings of life, to the extent that Stahl admitted her own bewilderment about her prose, distanced from the initial *reality*: “The mixture between reality and fiction is so amalgamated in everything I have authored that, after completing a novel, I happened not to realize how things really occurred. Fantasy became real and I saw reality through an absolutely personal prism of sensitivity and power of understanding” (1996: 22). The way Stahl leads her characters to delve into unthinkable possibilities, to occasionally feel the depth of an emotional abyss, and to struggle with their own nature was unique in the inter-war literary arena. In an article from 2009, Bălaj compares Stahl’s memoir (*Le Témoin de l’Éternité*) and her fictional universe, covering *Voica* (1924), *Aunt Matilda* (1931), *The Star of Slaves* (1934), *Between Day and Night* (1941), *My Brother, the Man* (1965), and *The Pontiff* (1972). Bălaj analyzes Stahl’s testimony against her rapport with literary critics of the time, her early formation and experience on stage, as well as her expression in fiction, highlighting the reading of her life based on memories and consuming personal relationships. In addition, Brown sees “a strongly autobiographical strain in female-authored novels” (1992: 8), which validates the writer’s own vision and testimony presented in *About the Reality of Illusion* (Cristea 1996).

To understand the connections between Stahl’s works and the cultural concepts embedded in her writing, this analysis starts from a view on memory expressed by Dori Laub: memory as a process and a struggle, based on witnessing events and reporting them in an oral or written format. Such a testimony validates, for an outsider, the reality of that experience and supports the struggle of the witness “to tell and to be heard” (1995: 63). In Stahl’s case, fiction helps detailing intense psychological, sometimes traumatic, conflicts, in which both female and male characters move along or against their individual wishes and where their thoughts intertwine with actions in an either favourable or dispiriting sequence. According to Rudman and Glick, such emotional convulsions, impasses and indecisions are substantially attributable to one’s “gender scheme” (2008: 9), which shapes close relationships and supports or obstructs actions undertaken by the main characters.

Considering memory as an imprint, a fragile screen on which its holder activates, deletes and resuscitates immaterial bodies, Anne Whitehead (2009) continues the debate on memory as a particular type of narrative, a psychological genre allowing an ongoing transformation. Drawing on her ideas, Richard Terdiman refers to “individual subjectivity” as the point that “is overwhelmed by the presence of the past and comes to seem dominated, indeed possessed by it” (1993: 84). Based on this perspective, the impact of memories and how perceptions shape one’s actions towards the others is

applicable to the four main characters in the novel under analysis: Olimpia (Pia), Adina Anestin, Gabriel and Matei Ventura.

The conceptual frame of this exploration benefits from the distinction made by Irene Kakandes between four main forms of talk fiction (storytelling, testimony, apostrophe and interactivity), when she inspects how narratives influence readers (2001: 1-2). According to Piątek, Kakandes thus widens the debate around oral versus written types of expression and interaction and her study acknowledges “that the recovery of the victim involves overcoming silence and withdrawal to witness to what happened” (2014: 42), which is the case of Matei Ventura’s change. This perspective is complemented by the way Caruth deals with the “wound” as a condition that contributes to building a narrative, an idea that supports the examination of Stahl’s novel, which could be read as “a breach in the mind’s experience of time, self and the world” (1996: 4), further detailed below.

### **Waiting, Longing and Failing: Attributes of Femininity**

Women’s fiction has a tumultuous and rather uneven history, both in (post)colonial and (post)communist studies. In her research dedicated to understanding the role of women in contemporary fiction written by women, Brown notes that the expectations and behaviour of individuals of one’s social group strongly impacts “the internalising of these expectations [which] are often seen as a far greater obstacle than mere lack of opportunity” (1992: 6). For Brown, dilemmas familiar to a middle-class social background inevitably express the obsessions “with respectability and status” (6).

Represented through the actions and words of her heroes, Stahl’s voice as a promising writer is accentuated by the revelation of Sandra Ventura’s constant waiting in *My Brother, the Man* (1989), first published in 1965. The upper-class heroine continues to wait for her friend, Camil Tomescu, once a lover, to visit and boost her constantly low morale. The status of her inner life and unfulfilled expectations is suggestively explained by Stahl’s glimpse into her relationship with her first husband (the writer Ion Vinea) in the interview taken by Cristea:

“From the first chapter of this novel, what Sandra Ventura does is to wait. She waits for Camil Tomescu. She is dying waiting for him. I do admit that with Sandra’s waiting I described my own waiting. Camil Tomescu, that talentless and failed poet, sexually obsessed, is a minor revenge for my waiting. It is a fact-driven rather than hate-driven revenge. I am glad to provide this example, because it clarifies the occasions one author has to transfigure, minimize or exalt one’s experience” (1996: 181).

Two sets of conflicting personalities dominate the narrative. One is the pair Matei Ventura and Gabriel Ventura, Sandra's two sons. The former is the dark masculine incarnation of will, consistency of actions and dedication to others' well-being as a physician, whereas the latter, his younger brother, blonde, chaotic, apparently angelic, actually spoiled, is unable to control his impulses and discipline his life. However, Gabriel appears to have inherited from his mother a certain inability to manage his actions and find meaning in his life. This masculine binomial has a feminine counterpart in Adina Anestin and Pia Anestin, their relatives and childhood friends: the beautiful, sensitive and musical Adina thinks that Pia, her sister and protector, really cares for her, supporting her career as a singer. In fact, Pia's jealousy of her sister, whom she thinks is infatuated with Gabriel, eventually makes her poison Adina, while Matei and Gabriel are both suspects and accused of murder. Gabriel's temporary stand as a criminal before the judicial authorities switches from suspicion to guilt, after Matei declares that he had committed the murder. Hospitalised for her hallucinations, Pia later thinks that she can pursue her happiness with Gabriel and recovers from delirium. Her failure to find fulfilment in a close relationship with the young fair-haired man leads to her late confession of how her hate against Adina resulted in her act of poisoning her eternally rivaling sister and in her subsequent suicide. Drawing on the perspective put forward by Brown (1992), the structure of the novel indicates that Stahl joins the group of female writers increasingly concerned with the development of their protagonists, their inner conflicts and the conflicts with members of their social groups and the wider community.

Waiting for the *other* is a permanent *status quo* for the main characters: Sandra Ventura waits for Camil Tomescu all her life; she divides her energy between waiting for him and taking care of Gabriel. Sandra's personality is far from the energy embodied by her disciplined elder son. Pia is also a quiet, solitary figure, criticized by Mira for her inability to lead her life independently. Although aware of her longing, Sandra feels resigned to her fate: "Still, it is better to have somebody rather than nobody to wait for" (Stahl 1989: 80). For Pia, waiting is not an issue about time. Her devotion to Adina is a means to fulfil her life, and when she discovers Gabriel, she sees a new opening, away from her permanent assistance to Adina. After the funeral, when the Venturas and the Anestin sisters are invited to the Tomescus', Pia's inner and quiet reflection casts light over her growing anxiety: "Pia suddenly understood that since the previous day, when she had fallen in love with Gabriel, she had done nothing else but chase him, look for him, wait in vain, that she had been in a state of mind that could not last longer" (85). Waiting thus relates to promising anticipation, a certain moral obligation to re-inspect the past (Whitehead 2009: 72) and the way



protagonists plan or fail to unite their life with another being. Matei refers to this expectation in his desolate reflection, when the beloved other has a different agenda:

“Camil was together with Mira, but who was ‘together’ with him? (...) That very morning, this girl was in his arms, he had kissed her, she had told him that it was easy to be happy. Had he wished, she would have been his. Trust? Frivolity? Anyway, they could have been ‘together’! But how to be ‘together’ with someone, when you’re yourself a fraud, when you don’t stand yourself?

On her side, Pia, intoxicated with wine, thought: ‘together’, hear, what a word! ‘Together’, Oh! But I must by no means be ‘together’ with Adina! If I could separate from Adina! If I could stop seeing her! Stop bringing her in front of my eyes! I know that she is no more! And then... to be ‘together’ with Gabriel! Together... Together with him!” (Stahl 1989: 88).

The feminine figures of the story stand for variations of femininity and identity marked by trauma and self-(dis)illusionment. Sandra Ventura is the loving, yet inactive, wife and mother, extremely subjective about her two sons. Adina and Pia display a high temperamental opposition: a highly talented singer, longing for authentic love, versus a silent, dark, often sinister female presence. Mira Tomescu represents the *mignone*, the constantly hyperactive woman, lacking durable relationships with those around her, as she is too centred on acting as the silent owner and apparently *imposante* patron of her brother’s domestic and romantic affairs. Guided by conventionalism, she has no interest or willingness to engage with others, in line with similar female protagonists in Mary Sinclair’s prose about whom Brown remarks: “the absurdity of the pretensions which are to become the mainstay of [their] existence” (1992: 41). Despite her typical gloves, ridiculous hats and conventional small talk, Mira claims to hold the secret of Adina’s murder. Unlike other characters, she has a unique intuition which escapes the police and the interrogation of magistrates. She is the only character that combines a detective’s flair with sheer misjudgement. Mira makes this hunch known to her brother only: “Listen to me, Camil dear, Pia is the murderer. Pia killed Adina. And I knew she would do it!” and continues: “But obviously, Pia is evil, evil, daft and now stone mad” (Stahl 1989: 163). However, she also voices a series of false deductions, which, despite their absurdity, strongly influence other characters’ emotions and actions. At first, she tells Adina that Pia has fallen in love with Matei. Then, she informs Camil that Pia is after Matei, justifying it by an apparently moral resemblance based on strong will and detectable obstinacy: “Yes, dear! The two monsters have met each other” (122). She presents the quartet *amoureux*

as follows: “Both girls, namely Adina and Pia, have fallen in love with Matei, and both boys, namely Matei and Gabriel, are in love with Adina. As far as I know them, this will end up in drama” (122). Mira’s intention to please Gabriel and Adina, when observing a certain resemblance between Matei and Pia in terms of isolation and inflexibility, turns her into a *gaffeuse*: “Let’s get them married” (110) she tells Gabriel, referring to Matei and Pia. She thus implies that a marriage between Matei and Pia could support the younger brother’s independence.

She does not keep her suppositions only to herself and her brother. In a constant effort to prove her bright intellect, she tells Adina that Pia is after Matei, but Adina is, in this respect, as inert as Sandra, and takes no further action. Moreover, Mira tells the judges, after Adina is murdered, that she thinks Sandra Ventura was but “an unnatural mother”, claiming that she loved her sons “too much” (167), and that she, Sandra, is the moral author of the murder. Therefore, Mira joins the set of female characters, including Sandra and Pia, who are torn between the desire to tell what they hold as *their* truths, and the impossibility of telling them, because of what Laub calls a “self-inflicted emotional imprisonment [where] she found herself surrounded by hatred and disdain” (1995: 64). In reality, the environment Mira creates for Camil and her complicity to her brother’s affairs express her long-term frustration generated by her fiasco of her wedding night: “Shall I be like all your stupid women and let myself be disdained by other men? One was more than enough!” (Stahl 1989: 82) she exclaims in one of their *confidences* to Camil. Later, however, she finally discloses her vindictive attitude to men: years before, after her wedding, she had initially faithfully waited for her husband to come to her bed. Her waiting turned into utter bitterness and hatred when she realized that her husband was at that moment more interested in a game of billiards than in her. At that moment, Mira expressed her rejection of masculine superiority by actually pouring gasoline on herself and denying her husband the belated yet legal access to the consummation of their marriage. With a conclusive statement, “he had married my fortune, not myself” (123), Mira places herself in opposition to Sandra and decides to fight back against all males except Camil, who feeds her ambition for *la vie mondaine* and her financial comfort. Later, after Adina dies, Mira fights her own ambition to reject male intellectual superiority at the court hearing, when she almost succumbs to her self-assumed intellectual ability. This is the moment when she can demonstrate her brilliance in front of the judges, the ultimate male authority. During her testimony, the narrator suggestively points to her temporary hesitation: “At that moment, Mira Tomescu’s temptation to impress these men was incredibly high” (168). During the hearing, the amount of details presented to the magistrates fails to support their understanding of the key murder

suspects' actions. Mira thus misses the opportunity to act as a responsible and honest witness. Yet, her combination of intuition and failed inference is what makes her fully human. Emotions and logic do not work well together in her case, and the prevalence of one over the other emerges as a recurrent psychological expression.

The supporting motive hinting at hope, perception or insanity is the looking glass located in the main room at the Venturas: it is a silent yet powerful witness of the thoughts that the main characters reveal. Sandra Ventura's last moments occur in a dark atmosphere: "The light in the room was dim. A somewhat sweet smell of faded violets floated in the air" (1). The mirror reflects Sandra's passage from material existence to another unknown level. In the same way, the beginning of the novel suggests the idea of transition reflected in such a familiar item, the mirror. Reflections multiply further, depending on the vision of others, for example, Gabriel's reflection in the glass, which points out his immature personality:

"Reflected in the mirror, he [Matei] also saw Gabriel, his younger brother who was behind Matei, on an armchair. Gabriel had wished to stay awake, but, tired, he had fallen asleep in the armchair and had remained there for the whole night; 'as everything Gabriel does, well or bad, Matei told himself, accidentally and unintentionally'" (1).

The narrative places the three protagonists on a dominant trajectory as passive or active actors in their lives, but the events that take place shatter their perspectives, resulting in a transformation unthinkable at the beginning.

### **From Inability to Action: the Self and the Other**

Compared to the dark subjectivity of her sister, Adina Anestin's positive presence upsets the less gifted and generous women, Mira and Pia. Adina feels she has a life mission to fulfil, a feeling which surprisingly she does not share with Matei, but with Gabriel:

"I want to sing so beautifully, with such love, that at least for the time I sing, the minutes I sing, people who listen to me should become better, should forget they are mean, their intrigues, and evil and hatred should fall asleep, and they should think of beautiful things" (135).

Adina is constantly afraid of Pia, as the latter does not understand her sister and cannot see that her beauty and talent dissolve animosity and resentment. Her communication with Matei is sporadic, based on rumours rather than on solid facts, both being unable to abandon worries and eliminate obstacles.

Pia's character is built on a straightforward dominant chord: the plain, unsympathetic female, eager to leave her sister and find an individual she

can dominate and possess. Soon after Sandra Ventura's death, the two sisters arrive at the funeral. Without naming them, the narrator describes a beautiful, graceful and lively young woman, closely seconded by a paler presence: "The other girl, not so tall, looked like her, but she completely lacked grace, had a short neck, was stout, and her ankles, rather too thin for the rest of her body, were imperceptibly crooked" (28). Mira Tomescu introduces them to the Ventura brothers. The narrator adds another distinction, suggesting a personality gap between the two: while Adina gives her hand to Matei, being pleased to see him despite the tragic circumstance, Olimpia takes one step forward, but does not say anything, nor does she shake hands with anyone: "Her face was immobile, as a mask. Her eyes, unusually sunken in their sockets, had the colour of heavy oil, black with greenish lights. A darkness through which one could not see anything" (28-29). A rather uncanny silence is enhanced by her incomprehension vis-à-vis her own life, briefly suggested by an interior monologue:

"Pia felt like a person struggling to remember a word, a familiar name temporarily forgotten. This time she seemed to have lost her very name or identity. Yes, who was she? What was she looking for in this room and why was there such an intense pain next to her heart, seeing these people fussing around and admiringly whispering round Adina? Why would she feel like shrieking and dying when seeing how Adina moves and responds gracefully? Jealousy? Yes, certainly yes, undeniably, but even more than that..." (29).

Pia's personality appears from the outset as dominated by illusion: she perceives the other fully against the perception of most protagonists. She takes Gabriel's kindness for genuine affection or Adina's talent for music as the unique reason of her social exclusion. While reflecting upon her existence and rivalry with Adina, Pia lets herself indulge in a rather comforting memory: the wish to see her sister dead turns into an interior invocation, "the same pain and the same longing for death, for her death, for everybody's death, for Adina's death, to see Adina dead!" (29) Thus, Pia projects her hysterical desires upon Gabriel, who practically embodies sexual and personal fulfilment in her relationship with the outer world, while she hallucinates about Adina, who eventually turns into a real ghost, according to the psychoanalytical reading suggested by Felman (2007).

The frustrated sister has an illuminating flashback when, in a group gathering, she perceives the mental abyss created by jealousy for the first time. She understands her own physical plainness, and the darkness covers her reason and heart. Pia's strain lies in a differentiation she grasps between herself and her sister, which inflicts increasing and reprimanded distrust and anxiety, rooted in their early childhood. This is in line with the observations

made by Laub about the participant to a shocking experience as the first witness and “co-owner of a traumatic event” (1992: 57) and the interpretation made by Caruth of an individual possessed by a traumatic episode (1995: 4-5). However, it is the first time that Pia visualizes Adina as being dead while still young, and she thinks that this will dismay and anger people (equivalent to an involuntary “success”), while the thought of an aged Adina truly delights her: “But if she lives on, old, faded, wrinkled, lacking teeth, bald, people will run away from her and, alone, dead and abandoned, she would know...” (Stahl 1989: 30) Such emotions are interrupted by Gabriel’s arrival: surprised at first, Pia recognizes him, and his ivory and candid appearance fills her heart with unexpected warmth. Pia’s fierceness fades away and she silently follows Gabriel, absent-minded yet full of restrained anger. She prepares food and serves him, aware of their age difference: she is five years older than him, which explains her maternal and caring attitude. Feeling full and comforted, Gabriel gratefully raises his eyes and smiles at her. This small gesture will impact all Pia’s further actions, as her instant reaction shows:

“Look, this man gave me, perhaps, the most joyful moment of my life. Such a joy, meaningful happiness, unknown to me. What an extraordinary smile! He smiled like this at me. And in the years to come I will remember this moment, and his smile. I felt that, if happy, I could even be good!” (34).

She reframes this memory before she poisons her sister:

“That moment, in the kitchen, when she gave him food and he smiled, was so real that Pia felt that warmth in her stomach again, and then her heart had its own twitch, a pain, as if it were alive and on its own. A moment of disgust, sacrilege, breaching the laws of life, the hell of sin, fulfilled here on earth, in her own body” (149).

She thus places herself on the fragile border between sanity and psychosis where her twisted thinking “can only occur in a world in conflict, within a conflict of thoughts” (Felman 2007: 51). Pia stands out not only because of her isolation and permanent frustration, but because her obsession with Gabriel communicates her sense of crisis to the reader. Can one feel any sympathy for her, or is she rather repulsive? How is it possible that only Mira Tomescu correctly reads her ambition and concludes that she is Adina’s assassin?

Throughout the novel, identity depends to a great extent on one’s reflection in the other, protagonists and readers, and their ability to react. The feminine couple (Adina and Pia) and the masculine one (Matei and Gabriel)

relate to *the other*, the lover, but also to their gender counterpart (Adina versus Matei, Pia versus Gabriel). Such a reflection is sometimes interrupted by sounds, indicators of a violent breach. What Piątek observes about the reader turning into “a witness of trauma” is hence fully applicable to the narrative: a trauma and the reaction it creates in witnesses or readers is an “experience stuck in the mind” (2014: 33), turning into an ultimate expression of terror. The first instance occurs when Matei remembers his mother receiving the news of her husband’s death. Matei, the witness, undergoes a traumatic revelation, which is passed on to the reader: “It was like an excruciating shriek heard at night during a deep sleep” (Stahl 1989: 3).

While Pia sees a way out of anonymity only by plotting her sister’s death, Matei has a violent confrontation with his brother. The former returns to his intellectual isolation and plans his dutiful life, for the benefit of other human beings. However, he commits one involuntary error, telling Pia that he found Adina and Gabriel ‘together’. His words induce Pia to seal her initial plan of killing Adina. To silence her own conscience, she first thinks about taking the poison herself, but in reality she hands the warm tea containing strychnine to her sister. Once Pia sees her sister dying, her lunacy reaches a climax:

“But Pia, standing still in front of her, suddenly started shrieking. An inhuman shriek. Pia heard herself shrieking. Pia felt the first shriek in her heart, as sharp as a dagger. Then, as if the first shriek had killed her heart, she felt shrieks in her brain, fast, as a whirl of mixed-up thoughts. Her shrieks were clear, knife blade-like, playing above her head. Then she thought she had an angry hidden animal inside, howling wildly” (151).

In between painful shrieks, characters fall silent or numb, and the narrative abruptly turns into a visual canvas focused on “the oval and greenish mirror” (20). The looking glass further acts as an immaterial witness, the physical gateway allowing transcendental encounters: “He [Camil] saw himself hoary, aged, and there too, in the greenish water-like mirror. He saw Sandra too, her deliriously close head, laying down, young, severe, dead. In the mirror, they were shoulder to shoulder” (24-25). Soft or warm voices occasionally turn into a different kind of reverberation, able to sustain the intellect and to help the soul find peace, as well as into a reflection upon personal choices. Silence wraps moments of tension or covers them in a thick, substantial coating, supporting self-transformation or deepening confusion or anxiety. For Pia, the motivation for taking action after years of silent jealousy and discomfort is Gabriel’s quiet and radiant smile, which determines her pursuit of happiness: “She was taken in by

action. She was feverish. She had made up her mind about what to do next, she had decided each one's fate and there was no more time left for thinking..." (46) For Whitehead, memory allows humans to absorb the past and enable them to understand outer and inner changes (2009: 76). In *My Brother, the Man*, all female protagonists, Sandra, Mira, Adina and Pia, display the contrary: they lack the ability to reflect on their past and move forward in their lives without disruptions that affect themselves and the others around them.

However, Pia attempts to emulate Gabriel's smile, but her face appears as a twisted, disagreeable repetition of the young man's gesture:

"A smile mirrored her cramped cheek and Pia involuntarily saw herself in the window, herself, her ugly face and that smile, and thus knew the weakness of her heart for Gabriel, her passion, her infatuation. In the window reflection, she also saw Adina's face, and once again knew the force of her charm" (Stahl 1989: 40-41).

On the contrary, silence brings back childhood memories to Matei, reminiscences of the day after Sandra's funeral when, before waking up, he intently listens to it: "From the other rooms of the house lively whispers came to him" (54). Later, noticing the placidity of people around him in a cafeteria, he suddenly feels overwhelmed by the meanness and futility of human life, which he instantly rejects in a brief monologue: "What about the obvious placidity on their faces? This world isn't my world. I can't accept it. And I don't accept myself, I despise myself too..." (66). Before meeting Adina, Matei had been guided in his life by the idea of pursuing a goal, of testing himself, as well as others. The emotions which the young woman musician instilled in his being stir an unbearable flux. He attempts to distance himself from a futile existence, but does not find the means to combine self-discipline and a high sense of duty with love. He is overwhelmed by the dilemma to which he needs to find the key on his own: "He felt lonely, sealed by loneliness and crushed by an unintelligible responsibility, wrapped into himself. He carried the immense sadness of his destiny" (66-67).

### **Activating Altruism: a Lever to Sublimating Desire**

While Camil considers himself a genuine benefactor, he actually shifts from narcissism-oriented encounters with Sandra, who silently confirms his masculinity, to opportunistic plans towards her sons. He aims to extend his role as a legal tutor after Ion Ventura's death. Thus, Camil comes into direct conflict with Pia, who remains silent but has no intention to share Gabriel's

presence or wealth. Pia's reaction shows that she is fully aware of the benefits resulting from her anticipated affair: "How could he think that I would let him deal with Gabriel's wealth! I will deal with it! I" (99). Later, Pia wants to settle in the Ventura estate as a protector, to manage the practically abandoned *menage* of the two men, Matei and Gabriel. As this cannot happen without Matei's consent, she hides her plan under a generous proposal: to take care of their house means to support Adina, or even to protect her from falling in love with Gabriel. Matei unintentionally helps Pia get one step closer by giving her a key to their house. Pia is thrilled, planning to make this space hers too, and notes her resemblance to Matei's dark nature:

"This man resembles me. Not in terms of looks. His heart, his heart is like mine... we share something...' Here Pia made an effort, and then kept on thinking: 'His pain corresponds to mine. He is as bad as I am... as thirsty as I am, but of something impossible...'" (103).

She rejoices at the idea that Adina will suffer because of Matei, or that she will wait or weep for him. Unaware of her plan, Adina remains at the Tomescus, and when Gabriel finally arrives, Mira notices a particular trait they share: "...look, Adina and you [Gabriel] don't look alike, and yet... you do." Gabriel also notes: "Pia and Matei resemble as well, even if... they do not look alike!" (110).

After Adina's death, magistrates collect evidence and take testimonies from the two main suspects, Gabriel and Matei, since an upper-class female criminal was practically excluded at the time. The narrator then reveals one detail to the external witness, the reader: the red lipstick found on Gabriel's night gown is, based on physical evidence, believed to be Adina's; in fact, both sisters used the same lipstick. During the criminological inquiry, Matei temporarily echoes Pia's earlier emotions: "Jealousy – increasingly higher – tormented his soul." (179) Although initially denied a chance to read the last letter Adina wrote to him, Matei has access to it as legal evidence later, and understands that she had truly loved him, considering the document "a will and a verdict" (179). The young physician then goes through a second metamorphosis: for him, taking his life parallels Sandra's camouflaged suicide, her ongoing apathy. His decisive statement "I will punish myself for being human" is followed by the omniscient narrator's comment: "He did not realize that the decision he did make was yet but cold intoxication, a narcosis, self-satisfaction, which did not ground anything positive." (183)

In fact, Matei's decision to accept imprisonment accelerates the pace of events, whereas Gabriel can hardly believe that he would be released. Once free, the young brother cannot enjoy life, as his former friends shunned him.



His visit to Pia, hospitalized for insanity, causes a reverse reaction. Pia abandons her immobile look and then, when Gabriel leaves her room, she voices her longing: “[he] heard his name desperately shouted, a groan, almost a howl” (199). Her abrupt recovery in the coming days has no substantial impact on her inner life. Pia’s impulsive nature inspires Gabriel to tell the hospital management that she is well, suggesting she should be taken to his home, not hers. Gabriel aims to show his compassion and agrees on her plan. They immediately announce their engagement to hospital officials – Pia’s idea – and she regains her self-control, while looking at him with growing “ardour” (206). She dreams of herself as a fiancé or a wife. Pia hesitantly looks in the oval mirror, in its greenish light, and sees her image superimposed on Adina’s. For her, the border between a depriving reality and her fantasy of being loved by Gabriel is reflected in the looking glass, enhancing the edge between sanity and madness in the context of private and public trauma, as discussed by Piątek (2014). In an almost catatonic state, she fantasises about Gabriel returning home, accompanied by Adina, visualising them embraced over her body, a dream-like conceptualization similar to what Whitehead proposed, according to which “the past is relieved with an overwhelming intensity and immediacy” (2009: 118). In fact, Adina continues to haunt Pia, even more than she was alive.

When Pia inspects her image in the mirror, she notes the similitude Mira once remarked between herself and Matei. At the same time, the imprisoned young physician becomes aware of his empty heart, a timeless abyss he fights with, trying to achieve a sense of inner freedom. On the third day, he realizes the futility of his decision, that his mind is not the key to a life journey. His previous life only appears as a “thorough farce” (Stahl 1989: 239). Matei’s plan is to escape that role, to devote himself to others as a doctor. In a symbolic episode which interrupts the narrative, he helps a self-mutilated prisoner, a female communist dissident, confined on political grounds. Thus, the story continues with a section referring to political activism, since the novel was written in the 1960s, under harsh communist censorship and strict cultural control.

Matei then turns from an inflexible, rather egotistic upper-class individual into an altruist: he helps the young female prisoner, leaving behind psychological dilemmas with no benefit for the wider society. His resemblance to Pia, in terms of detachment and strong will, stops at this point when his character is marked by real empathy for any suffering human being. This episode shows a quality he was incapable of before his imprisonment. During his days spent in the public hospital, he felt no sympathy for another patient’s death, regarding it as a mere unsuccessful medical case. Comparing the initial resemblance noted by Mira between Matei and Pia with his developing moral profile, Matei’s role is both a

“statement” and a “reply” to Pia’s reactions, if we consider the terms proposed by Kakandes (2001). Matei surpasses his jealousy of Gabriel and feels the imperative to work for the benefit of others. His lucidity does not diminish after caring for the young woman who had mutilated herself for a political cause. However, he realizes that social progress depends on each individual’s contribution.

From an aesthetic point of view, this episode actually dilutes the narrative, despite Stahl’s effort to make it credible with a well-contrived plot. However, the end of the episode presents Matei’s illumination with distinct accuracy. In spite of his initial harshness, visible to all the other protagonists until Adina’s death, Matei suddenly emerges as a highly sensitive and sensible human being. He resonates with the unnamed young woman’s pain, and bandages her wounds with infinite care. The narrator’s indirect statement related to the female – “She had thus lived the great measure of loneliness” (Stahl 1989: 256) – mirrors Matei’s earlier thinking, when he acutely perceived how loneliness sealed his fate. What could be the factor behind his profound yet clearly dramatic change? Although it appears that the young woman’s suffering triggers his unexpected revelation, the narrator’s effort to follow his thoughts highlights two elements absent in the first part of the story. Firstly, it is Matei’s switch in social status: the young and respected physician, part of the Bucharest bourgeoisie, becomes an apparently vicious criminal, rejected by the whole society. His name only causes concern, if not disgust, among the guardians and the other prisoners. Secondly, the loss of his social and professional status affects his previous unstoppable drive. From an individual constantly preoccupied with achieving a rational outcome, revolted by the lethargy of his upper-class elite fellows, Matei abandons his own intransigence and mental status quo. Freed from the initial simplistic opposition against his mother, his brother and Camil, actually against almost everyone around him, the young man focuses on survival, the wish to live on despite most depressing circumstances. In such a state, he feels inexplicable empathy towards the young woman. He needs to do something useful for another individual, even more so when he understands her intense pain. In terms of psychology, he becomes aware of a state of mind he had waited for all his life. As part of his life journey, his attitude towards the young dissident equals an epiphany: “The elevating certainty that, at last, he is in front of a human being as he expected to meet, as he wished to find, filled his heart” (255). By leaving behind his hostility and inflexibility, Matei sees himself as part of a wider mechanism, not only in terms of space and number of individuals in society, but also in terms of generations to come.

In contrast, feeling more and more isolated, Pia can hardly benefit from her recently gained freedom and finally decides to take her own life. The end finds her confessing her obsession with Gabriel:

“I didn’t love him with my heart, Pia ardently whispered, as if these words were her prayer before death – I didn’t love him with my blood, or my nerves – It was as if I loved him with my very bones – my bones ache when I think of him” (269).

She goes to say good-bye to Gabriel, but he has a violent outburst, blaming her for begging for compassion. “There was a while when, loving you and your angelic soul, I thought I would save myself from the horror of my own self”, she says, eventually disclosing her plan and accusing him of being “a brutish angel” (271), before she drinks the strychnine. Before she dies, she confesses it was she who murdered Adina, whereas Gabriel, anxious but lucid, feels sympathy for her for the first time. Pia’s testimony validates the hypothesis put forward by Radstone that “[a]n act of confession may have as its subject a murder committed and could lead, and in some cases still might lead, to the judicial killing of the confessant” (2007: 67). By taking her life before the judicial authorities make any decision regarding her crime, Pia completes two acts: firstly, she escapes the public opprobrium; secondly, she implicitly denies her access to eventual forgiveness or the support of the Orthodox Church. In this way, she takes the facile route of avoiding any higher instance, be it private or public.

Gabriel overcomes his revulsion towards Pia, who has never inspired in him any affection before, and comforts her while she delivers her confession. Listening to her is like a moral duty, a proof of brotherly love, a way to take all the guilt on himself. It mirrors the beginning of the novel, the shift from Adina’s and Pia’s images to Sandra as Pia, two women willing to possess a man-child (Gabriel). By witnessing Pia’s death, Gabriel undergoes a process of purification: he abandons his selfish plans and hectic pursuits, looking for a moral condition he has seemed incapable of. In this process, Gabriel changes from a witness of human life and death to an actor of his own existence and moral growth: “I have awakened to a new reality, now, this very moment. I have awakened and will act in consequence” (Stahl 1989: 274). He finds within himself the power to help Matei regain his freedom by supporting Pia to deliver her testimony. His unexpected spiritual progress transforms him from a “fallen” angel into a genuine hero, able to play a constructive social role. Gabriel can be now identified with the archangel, a prototype of grace, whom he has been disconnected from.

The meandering journey of the protagonists from *My Brother, the Man* indicates that their route connects to the similarly sinuous existence of the

author herself, who was constantly concerned to select real or autobiographical elements and reconfigure them through her writing. Moreover, Stahl's vocation for introspection and confession – her last book, *Le Témoin de l'Éternité*, proves it very well – emerges here as a projection of a strong authorial voice. In contrast, the route of the main characters follows a fragmented psychological pattern, despite the classical structure of the novel: they are part of what Radstone calls “a deconstruction of the ‘individual’ whose coherence and perspective constituted the essence of the realist mode of representation, positing that individual's coherence, unity and autonomy as fundamentally illusory” (2007: 30). It is more than a symptom, it turns into an obsession of contemporary fiction, which is the case in Stahl's subsequent novels as well.

### Conclusion

For the central characters of *My Brother, the Man*, love is about waiting and suffering, which emerges in monologues, dialogues and brief descriptions where protagonists disclose and hide thoughts, emotions and intentions rendering their journeys to their own selves: more often than not far from clear to themselves. Both male and female characters are subtly and unexpectedly attracted to each other and their performance in complex social groups determines fluctuations of reason and emotion. Short calm intermezzos alternate with climactic moments, while the main actors visit and re-visit their worries, build apparently accurate plans, follow opportunistic or altruist goals, and interact with others in ways they cannot entirely foresee.

The protagonists continuously test the ground, attempt to or actually do influence others, act upon or react to external factors and often surprise others and themselves. They often act as prompted by others, which connects to the mirror as a symbolic presence throughout the story. The mirror either relates to the strength of crossing material boundaries, or to surpassing unbridled drives with the aim to authentically support the others' well-being. If both Matei and Gabriel accomplish such objectives, Adina and Pia cannot escape their personality frame, which is true for Mira and Camil as well.

The narrative often strikes a realistic note, especially when the feelings concern the death of close family members, when wills and desires are projected in a bleak realm, which the writer controls until the end. The result is a fabric comprising what Caruth calls “the complex ways that knowing and not knowing are entangled in the language of trauma and in the stories associated with it” (1996: 4).

In her novel, Stahl presents voices of both male and female characters, but the author's position, closer to that of a detached analyst, places her prose at the crossroads of femininity and masculinity, rather distanced from

the mainstream fiction by women and the cultural pattern of her time. If this helps illuminate the fact that, according to Wächter, there is but limited constructive criticism of her writing (2011: 177), criticism still heavily impregnated by male authoritarian personalities who gave her partial credit for her themes and style, her novel is now usefully opened up to necessary further debates on memory, gender and trauma, as well as to nuances and connections with other areas of cultural studies.

### References:

- Bălaj, L.-L. (2009/V). Henriette Yvonne Stahl - Between Reality and Fiction. *Studii de Știință și Cultură* 3(18), 129-134.
- Bălaj, L.-L. (2013). Henriette Yvonne Stahl: A Special Case in the Romanian Literature. *International Journal of Humanistic and Social Studies*, IV (1/7), 21-32.
- Brown, P. (1992). *The Poison at Source: The Female Novel of Self-Development in the Early Twentieth-Century*. Houndmills and London: Macmillan Academic Professional Ltd.
- Burța-Cernat, B. (2011). *Fotografie de grup cu scriitoare uitate / Group Photo with Forgotten Female Writers*. București: Cartea Românească.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Crețu, T. (2013, January). Opiaceele Henriettei Yvonne Stahl / Henriette Yvonne Stahl's Opiates. *Dilematica*, pp. 8-12. Retrieved January 21, 2017, from [http://www.romaniaculturala.ro/images/articole/Dilemateca\\_p.8-12.pdf](http://www.romaniaculturala.ro/images/articole/Dilemateca_p.8-12.pdf)
- Cristea, M. (1996). *Despre realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl / About the Reality of Illusion. Talking with Henriette Yvonne Stahl*. București: Minerva.
- Felman, S. (2007). To Open the Question. In E. Sun, E. Peretz, & U. Baer, *The Claims of Literature: The Shoshana Felman Reader* (pp. 213-218). New York: Fordham University Press.
- Filote (Panaït), E. (2014/X). "The Third Woman" from Interwar Romanian Prose Fiction. Instances, Dynamics of Representation. *Philologica Jassyensia*, 1(19, supplement), 307-317.
- Kakandes, I. (2001). *Talk Fiction: Literature and the Talk Explosion*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Laub, D. (1992). Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. In S. Felman, & D. Laub (Eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature* (pp. 57-74). New York and London: Routledge.
- Laub, D. (1995). Truth and Testimony: The Process and the Struggle. In C. Caruth (Ed.), *Trauma: Explorations in Memory* (pp. 61-75). Baltimore and London: The John Hopkins University Press.

- Mihăilă, C.-V. (2013/IX). Literary Returns: Henriette Yvonne Stahl or the Fate of an Exceptional Woman to the Backdrop of Dramatic History. *Studii de Știință și Cultură*, 1(32), 93-102.
- Mihăilă, C.-V. (2014). *Henriette Yvonne Stahl, între mistică și modernitate / Henriette Yvonne Stahl, Between Mysticism and Modernity*. București: Editura Muzeul Literaturii Române.
- Năchescu, V. (2008). The Visible Woman: Interwar Romanian Women's Writing, Modernity and the Gendered Public/Private Divide. *Aspasia: International Yearbook of Central, Eastern, and Southeastern European Women's and Gender History*, 2, 70-90.
- Nagy, D. (2014). Instances of Femininity in the Novel *Voica* by Henriette Yvonne Stahl. *Scientific Research & Education in the Air Force. II*, pp. 617-622. Brașov: Publishing House of "Henri Coandă" Air Force Academy.
- Piątek, B. (2014). *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction*. Krakow: Jagellonian University Press.
- Radstone, S. (2007). *The Sexual Politics of time: Confession, Nostalgia, Memory*. London & New York: Routledge.
- Rudman, L. A., & Glick, P. (2008). *The Social Psychology of Gender: How Power and Intimacy Shape Gender Relations*. New York and London: Guilford Press.
- Stahl, H. (1975). *Le témoin de l'éternité / Witness of Eternity*. Paris: Éditions Caractères.
- Stahl, H. (1989). *Fratele meu, omul / My Brother, The Man*. București: Minerva.
- Terdiman, R. (1993). *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Wächter, M. (2011). Women Writers in George Călinescu's Literary Criticism. *Studia Universitas Babeș-Bolyai. Philologia*, LVI, 173-183.
- Whitehead, A. (2009). *Memory*. London and New York: Routledge.

**MARGINALITATEA OPRESIVĂ:  
SPAȚIUL-STEREOTIP ȘI SPAȚIILE DE COLECȚIE ÎN  
LITERATURA SCRITORILOR MOLDOVENI**

**OPPRESSIVE MARGINALITY:  
THE PLACE STEREOTYPE AND THE SPACES OF  
COLLECTION IN THE LITERATURE OF MOLDAVIAN  
WRITERS**

**Maricica MUNTEANU**

Institutul de Filologie Română „A. Philippide”, Iași /  
The “A. Philippide” Institute of Romanian Philology, Iași

e-mail: mari.munteanu@ymail.com

**Abstract:** *This paper states out that marginality is not always the space of radical difference as a range of spatial theories underline, but also a hostile space that transforms the difference into a mechanism of exclusion. The spatial representations of Moldova, a conservative space with a particular mythology, expose a limitative oppressive space that alienates the people that fall out its canon. The borough in Mihail Sadoveanu’s work or the provincial city in Ionel Teodoreanu’s literature are examples of this hostile space which is marginality. The myths of periphery such as the glorious past, the social idyll or the organic community operate with mechanisms of power that constrain and fix according to a pre-existing image of space. Therefore, the periphery becomes the space of radical closure, excluding the difference in name of a marginal identity. I examine two realities of this radical space: the place stereotype and the spaces of collection. While the first one forces the diversity of spatial practices to fit a unitary ideal image of space, the second type accumulates the variety of spatial representations but deprives them of any functionality.*

**Key words:** Marginality, radical provincialism, place stereotype, spaces of collection, Moldavia, Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu

Marginalitatea este privită, de obicei, în studiile dedicate spațialității, ca punct strategic de diferențiere prin care sunt chestionate discursurile ce aparțin spațiilor dominante. Astfel, Michel Foucault întrevinde în noțiunea de periferie un „altfel de spațiu” sau un „contra-spațiu” (*contre-emplacement*), care este o juxtapunere de spații reale și imaginare, presupune un sistem simultan de deschidere și închidere, și deține o „funcție” practică în raport cu „spațiul restant”, dominant, fie ca spațiu al iluziei (*espace d’illusion*), fie ca

spațiu al compensației (*heterotopie de compensation*), pentru a inventa un spațiu mai bine organizat<sup>2</sup>. Homi Bhabha înlocuiește, în schimb, ideea unui multiculturalism internațional cu noțiunea de „hibriditate culturală”, prin care înțelege marginalitatea ca „interstițiu”, zonă conflictuală, heterogenă, ce se sustrage unei identități pre-existente, impuse, fie aceasta chiar și o identitate marginală (Bhabha 1994). Edward Soja definește marginalitatea ca *Thirdspace*, prin care se detașează de binarismul spațiu dominant/spațiu dominat, pentru a articula diferența marginală ca rezistență față discursurile de putere ale Centrului (Soja 1996). Cu toate acestea, strategiile de rezistență prin diferențiere ale periferiei față de Centru se pot transforma, uneori, în mecanisme opresive, care suspectează orice formă exterioară, de unde nașterea unui spațiu ostil, încremenit în propriile structuri. Dacă Edward Soja consideră, pe urmele lui Bell Hooks, marginea ca *radical openness*, propun, ca termen alternativ pentru analizarea acestui spațiu ostil, noțiunea de *radical closure*, prin care voi înțelege un spațiu opresiv, organizat tiranic, care constrânge și exclude alte forme sociale și culturale, prin chiar structurile care creează un sentiment al apartenenței. În studiul său dedicat spațialității, Robert T. Tally Jr. consideră că demersul cartografic reprezintă o dorință de a depăși anxietatea spațială generată de nefamiliar (*Unheimlich*), de necunoscut, de acea *transcendental homelessness* de care vorbește Georg Lukács<sup>3</sup>, de unde necesitatea omului de a crea hărți reale și imaginare care să genereze un sentiment al apartenenței, *sense of place*. Cu toate acestea, *in extremis*, harta poate constrânge<sup>4</sup>, fiind ea însăși o imagine simplificată a spațiului, prin care caracteristicile acestuia sunt selecționate și clasificate în vederea obținerii unui anumit efect, în același fel în care căutarea unui „sens al locului” ajunge să excludă sau să includă în chip forțat ceea ce nu este familiar, în conformitate cu proiectul cartografic. În fond, apartenența la un anumit spațiu care se pretinde a fi cunoscut în mod absolut, familiaritatea spațială prin excelență, ucide proiectul cartografic, având în vedere că totul

---

<sup>2</sup> Pentru lucrarea de față am revăzut atât textul în original, *Des espaces autres*, care poate fi consultat la adresa <https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en.html>, vizualizat la 9 martie 2017, cât și traducerea în limba engleză: Michel Foucault, *Of Other Spaces*, trad. Jay Miskowiec, *Diacritics*, 16:1, 1986, pp. 22-27.

<sup>3</sup> Robert T. Tally Jr. preia conceptul de *transcendental homelessness* de la filosoful Georg Lukács, pentru a marca ruptura dintre forma epică și cea romanescă, ca indicator al fragmentarismului lumii moderne. Astfel, dacă epicul este forma unei viziuni integratoare a lumii, romanul vorbește despre necesitatea cartografierii unei lumi dispartate, pentru a putea conferi un sens al locului (*sense of place*) (Tally Jr. 2013: 62-64).

<sup>4</sup> Benedict Anderson vorbește despre trei instituții create de coloniști pentru a cultiva un sentiment al naționalismului în spațiile alipite: recensământul, harta și muzeul. Harta are dublul rol de a construi un sens al tradiției istorice, prin marcarea legăturilor dintre spațiul dominant și spațiul dominat, și de emblemă transferabilă (de la ștampile oficiale la timbre, reviste și fețe de masă) (Anderson 2000: 158-165).



este dispus deja pe o hartă. Voi numi această nouă anxietate cartografică *provincialismul radical*, prin care periferia va fi înțeleasă ca fortăreață, spațiu arhiplin, cu ierarhii care sugrumă orice tentativă de diferențiere, spațiu al excluderii, care își impune formele asupra relațiilor sociale intens intime.

Moldova reprezintă un spațiu cu o identitate aparte, este un centru politic și cultural depeizat de centralitate, periferizat din cauza unor circumstanțe istorice particulare (mutarea capitalei de la Iași la București, unirea Principatelor, Marea Unire etc.), de unde necesitatea de a crea supape de rezistență față de centru, fie prin construirea unor situri ale memoriei, fie prin accentuarea locurilor intime și familiale în defavoarea unei viziuni macroscopice, fie prin inventarea unor mituri locale, precum idila provincială sau comunitatea organică. Adeseori, însă, structurile sociale și spațiale ale idilismului provincial, precum familia, casa, orașul de proveniență devin locurile unor conflicte mocnite, ascunse de aparenta pace patriarhală cu care este investită provincia, ca mit al comunității organice. Accepția comună este de a considera aceste locuri pe care le putem numi cu termenul generic de „acasă”, fie că este vorba de spațiul privat, de locul natal sau de patrie, ca imagini ale refugiului, securității și libertății. Examinând spațiile excluderii (*spaces of exclusion*), David Sibley redefinește casa și, prin extensie, orice loc familiar (numit *locality*) ca exercițiu al puterii, prin care ceea ce este neconform, diferit și străin se transformă în amenințare și trebuie extirpat. Așadar, această ancorare spațială poate fi tradusă nu doar ca sentiment al apartenenței identitare la un anumit spațiu (*belonging*), dar și ca sentiment exagerat de proprietate (*ownership*) (Sibley 1995). Pe de altă parte, acest spațiu-refugiu constrânge chiar pe cei din interior să se conformeze unui anumit ideal, fie că este vorba de reprezentările familiei ca unitate, de legile comunității sau de miturile regionale. În acest caz, așa cum arată Michel Foucault, puterea nu este atribuită unei figuri autoritare, ci se exercită ca principiu automat și dezindividualizat, care supune prin distribuția spațială<sup>5</sup>. Târgul provincial ilustrat de Sadoveanu sau orașul cu pretenții de capitală descris de Ionel Teodoreanu îngrădesc nu prin poziția autoritară a unor persoane sau entități, ci prin tirania spațială, care îi ține pe protagoniști fixați în același loc.

Scriitorii moldoveni își demolează idolii: „casa-refugiu”, familia ca accesare a comunității organice sau mitul provincial al idilei societale

---

<sup>5</sup> În studiul său despre panopticum, Michel Foucault atrage atenția că relațiile de putere nu țin atât de un principiu al autorității, cât de un mecanism de disciplinare socială, ce determină o distribuție spațială care, la rândul ei, organizează formațiunile sociale. Astfel, spațiul, redefinit ca hartă a relațiilor de putere, poate genera violență socială. (<https://foucault.info/doc/documents/disciplineandpunish/foucault-disciplineandpunish-panopticism.html>, vizualizat la 9 martie 2017).

dezvăluie, dincolo de ruine, un spațiu sufocant, locuitorii căruia sunt damnați fie să se adapteze într-un provincialism pentru a putea supraviețui, fie să poarte stigmatul inadaptatului ratat.

### 1. Dezrădăcinați și inadaptați

Târgul moldovenesc de secolul al XIX-lea apare frecvent în scrierile lui Mihail Sadoveanu, fiind reprezentat ca spațiu care exclude și constrânge în conformitate cu un anumit canon social, istoric și cultural. Satul rămâne în continuare spațiul idealizat, al liniștii patriarhale, în care domină, de obicei, figurile bunicilor, păstrători ai bunelor tradiții bătrânești, în timp ce noile generații, în contact cu viața urbană, sunt reprezentate de renegați, dezrădăcinați și inadaptați. În tangență cu directivele sămănătoriste, orașul este locul pierzaniei care îi înghite pe bieții țărani nevinovați, însă nu această accepție a orașului ca loc al pierzaniei ne interesează în analiza provincialismului radical pe care l-am propus mai sus. La Sadoveanu, târgul are caracteristici specifice care îl diferențiază de spațiul urban propriu-zis precum metropola, *the big city*, fiind un spațiu limitrof, la confluența dintre lumea rurală și furnicarul citadin (chiar geografic, târgul este poziționat între metropolă și sat, ca loc strategic ce face conexiunea dintre cele două spații, cu rol, mai ales, economic). Rapiditatea schimbărilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea a condus la un soi de hibridizare a relațiilor economice și sociale: înainte ca vechile structuri să fie înlăturate, își fac apariția unele noi; relațiile de tip feudal ce se stabiliseră între boierii pământeni și țărani coexistă cu infiltrarea unor fenomene de tip capitalist, vizibile, în special, în configurarea unei noi păтури sociale, să-i spunem *tiers état*, a negustorilor, funcționarilor și noilor îmbogățiți, vechii proprietari sunt înlocuiți de o burghezie rurală (arendași, negustori), care, între paranteze fie spus, va fi înlocuită de o burghezie industrială prin condițiile create de Primul Război Mondial. Târgul se prezintă ca un astfel de spațiu hibrid, care își păstrează vechile structuri precum familia, comunitatea, apartenența la o tradiție, dar contactul cu obiceiurile orașenilor le modifică conținutul, transformându-le din oaze ale securității și confortului în mecanisme de îngrădire a libertății. Târgul Vascanilor din romanul *Floare ofilită* este tipic pentru configurarea acestui spațiu metisat, pe jumătate sat, pe jumătate oraș. Târgul are trei ulițe dispuse în lung, cu nume ce amintesc valul modernității: a Economului, a Ovreilor și Ulița Mare. Pe Ulița Mare se pot citi firme cu pretenții occidentale precum „La tigru sălbatic”, „La două cizmi roșie”, „Golzol cordonier”, ridiculizate prin stridențele lingvistice ale denumirilor. În același timp, însă, casele au ferestre cu flori, apa se scoate de la fântânile cu roată și este turnată în cofe, iar plimbarea boierilor prin centrul târgului este urmărită ca un spectacol de la geamuri. Traiul târgoveților se desfășoară ritmic, monoton, fără mari abateri de la rutina zilnică. Spațiul este parcelat în zone cu atribuții sociale

specifice, delimitând cu precizie sfera publică de viața privată, acțiunile și relațiile oamenilor sunt distribuite spațial, între granițe ce nu pot fi depășite. Locul de întâlnire a reprezentanților vechilor clase sociale, precum Alecu Negrea, moș Grigore și Andrieș Lunceanu, cu „magistrații noi” este piața târgului, „politicele” și știrile din gazetele bucureștene se discută mereu „între baratca măcelarului și grămezile de legumă ale bulgarilor” (Sadoveanu 1955a: 155), funcționarii, în schimb, se întâlnesc în prăvălia lui Trifanov, o alternativă la casinoul orășenesc, unde cei de față discută subiectele zilei, beau și flirtează cu madam Trifanov, în special pentru a ieși din monotonia vieții. Spațiul intim este și el bine orânduit: bătrânii își împart timpul între cafele, preferans și amintiri din tinerețe, în timp ce Tinca gospodărește și coase la horbotă. „O funcție bunișoară” și „o însurătoare potrivită” (Sadoveanu 1955a: 168) ilustrează idealul acestor târgoveți, în conformitate cu viața molcomă și lineară a spațiului. Nunta lui Vasile Negrea, proaspăt sosit din armată, cu Tinca, nepoata lui Andrieș Lunceanu, vechi moșier scăpătat, capătă semnificația unui ritual de integrare în comunitatea târgului, în armonie cu spațiul tihnit și conformist, topos al comunității organice și al căminului-refugiu:

„În adevăr, în cele vreo treizeci de case curate, cu grădini, nu sălășluiau decât slujbași ai comunei ori ai Statului. Aveau copii puțini și trăiau cu economie și cu rânduială cei mai mulți, fără gălăgie, fără chefuri. Biserica, clădire bătrână și înaltă de piatră, se înălța în mijloc, răspândind peste colțul acesta un aer de evlavie și pace.” (Sadoveanu 1955a: 220-221).

Noii veniți caută să se conformeze regulilor nescrise impuse de acest spațiu uniformizant, a fi în rând cu lumea pare a fi canonul după care se ghidează tânărul cuplu, pentru a fi acceptat de această comunitate ideală. De fapt, în fiecare dintre aceste case „fericite” se ascund secrete și conflicte teribile: unul este un parvenit care și-a ruinat boierul și își bate țărani de pe moșie, altul își asuprește nevasta și copiii, iar altul își îneacă zilele în băutură. Treptat, mariajul celor doi tineri se destramă, Vasile întârzie din ce în ce mai mult la cârciuma lui Trifanov în căutare de distracții care să-l abată de la viața monotonă, iar Tinca se resemnează urmând exemplul celorlalte femei din vecinătate. Finalul romanului stă sub semnul acestei uniformizări spațiale:

„Tinca știa că întorcând ochii, va găsi pe Vasile aproape – și, într-un vis de o clipă, văzu desfășurându-se înainte-i o viață cu care începea să se împace, o câmpie fără lumină multă și fără flori, prin care trebuia să treacă numaidecât, alături de cel care-i fusese odată drag.” (Sadoveanu 1955a: 339).

Desigur, nu se poate nega afinitatea cu ideologia sămănătoristă în *Floare ofilită*, Sadoveanu încercând să explice comportamentul lui Vasile Negrea prin influența mediului social corupt cu care acesta avusese contact în cadrul armatei. În orice caz, spațialitatea, așa cum arată Soja, nu neagă componenta socială, ci, dimpotrivă, se află într-o relație de interdependență cu aceasta, deoarece spațiul organizează formațiunile sociale, în aceeași măsură în care corpul social produce spațiul. În plus, dincolo de leitmotivul sămănătorist al orașului decăzut și corupt, târgul reprezentat de Sadoveanu se înfățișează ca spațiu al excluderii, *locus* al exercitării puterii prin prisma unor structuri prestabilite și rigide care fixează un canon social și uniformizează elanurile ființelor idealiste.

O altă problemă pe care târgul moldovenesc ca spațiu ostil o ridică constă în configurarea imaginii intelectualului ca inadapdat. Această inadaptare a intelectualului la mediul pe jumătate urbanizat de la sfârșitul secolului al XIX-lea este un loc comun al literaturii sămănătoriste, care condamnă progresul și exaltă viața rurală, ca patrie a idilei societale. Nicolae Manolescu arată, în monografia dedicată lui Mihail Sadoveanu, că, în ciuda pretenției de document social, romanul românesc de dinainte de 1920 deformează, de fapt, realitatea, devenind astfel idealist și sentimental, romanul *Tănase Scatiu* al lui Duiliu Zamfirescu fiind reprezentativ în acest sens:

„Remarcăm aceeași tentativă de falsificare a realului prin compensare morală, numai că în *Tănase Scatiu* falsul se bazează pe o ideologie ce va culmina în literatura sămănătoristă: oroare de burghezul spoliator brutal și incult; simpatie față de clasa boierească deposedată, obosită, însă rafinată; identificarea poporului cu țărănimea, socotită clasa fundamentală și păstrătoarea vechii culturi materiale și spirituale.” (Manolescu 2002: 127-128).

Și într-adevăr: finalul romanului stă sub semnul deznodământului etic, contravenind și reparând totodată documentul social, căci răscoala țăranilor care îl linșează pe ciocoi pentru a apăra pământurile boierului nu este decât o idealizare *à rebours*. Plecând de aici, romanul sămănătorist va transforma această iluzie într-o veritabilă utopie regresivă: în primul rând, așa cum arată Nicolae Manolescu, eroii momentului, învingătorii sunt chiar cei pe care autorii sămănătoriști îi condamnă; în al doilea rând, acest cult al unei microarmonii pierdute are un conținut puternic intelectualizat. Utopia regresivă a intelectualului este un construct cultural, prin care trecutul se iluminează ca spațiu ideal, în timp ce prezentul este resimțit ca spațiu destructurat. Valorile la care se raportează locuitorii târgului sunt atribuite

unei societăți idilice trecute, precum familia sau comunitatea organică, însă încremenirea în aceste structuri bine definite, în contextul infiltrării urbanismului în societatea rurală, le denaturează. Spațiul patriarhal, odată pierdut, rămâne irecuperabil, iar intransigența de a raporta noile valori la trecut creează spații opresive. Se întrevide în această utopie a intelectualului un paradox. Pe de o parte, spirit conservator, el se simte inadapdat la noile forme aduse de tranziția către modernitate a spațiului românesc, condamnând nu atât moralitatea precară a noilor clase sociale, cât mai ales înlocuirea unor valori afective și culturale prin altele. În lupta de a păstra aceste valori, intelectualul caută să le circumscrie un spațiu material, pe care îl găsește în lumea satului, o lume, desigur, imaginată, și nu descrisă ca atare. Pe de altă parte, nu reușește să rezoneze deplin cu spațiul rural, de unde rezultă un sentiment al dezrădăcinatului, căruia îi este imposibil să renunțe la achizițiile și reflexele sale culturale pentru a reveni la patriarhalitatea ideală pe care și-o dorește.

Imaginea intelectualului inadapdat și dezrădăcinat apare, pentru prima dată la Sadoveanu, în romanul *Însemnările lui Neculai Manea*. Romanul debutează cu necesitatea unei evadări din București, conceput ca un oraș infern, către un târg moldovenesc, care are toate atributele unui spațiu ideal, izolat, aproape de natură, cu un trai tihnit, compensator pentru nenorocirile îndurate în capitala coruptă:

„Ca întotdeauna, m-am gândit că s-ar putea, și am visat, cum ar visa cineva la o călătorie spre piramidele Egiptului, am visat la un colț de țară, la o căsuță albă și liniștită, la lucruri puține și dragi, la o viață de sihastru, mică și senină, cum se cuvine unui om care a îndurat atâtea nenorociri.” (Sadoveanu 1955b: 311).

Bucureștiul se înfățișează, așadar, ca loc al pierzaniei, în care protagonistul, descendent dintr-o familie săracă de țărani din Moldova, începe să se familiarizeze cu un mediu zgomotos și acaparator, impropriu pentru visători și idealişti fără simț practic și abilitatea disimulării (romanul se află în rezonanță cu schema sămănătoristă). După o serie de nenorociri, se hotărăște să revină în Moldova, spațiul copilăriei pierdute, unde speră să găsească traiul tihnit pe care îl visează. Dealul Mărului, unde se stabilește Neculai Manea, are toate calitățile unui spațiu idilic: mahalaua, departe de străzile infecte ale târgului, este mărginită de o dumbravă de mesteceni (cadrul natural este intrinsec idilei), cu locuințe curate și albe în „livezi aurite de soare”, cu „iarba ca mătasea” și „liniște desăvârșită” (Sadoveanu 1955b: 353-356). David Sibley discută conceptul de *place stereotype* prin care spațiul este incorporat reprezentărilor stereotipe ale minorităților. Desigur, în cazul de față, nu poate fi vorba de tensiunea dintre grupuri dominante și

grupuri minoritare pe care o analizează Sibley, dar noțiunea de *place stereotype* merită a fi reținută, urmând a fi înțeleasă ca spațiu real care este reprezentat în conformitate cu un spațiu ideatic stereotip, în cazul de față Moldova patriarhală, și care, spre deosebire de mit, generează spații ostile. La fel ca în *Floare ofilită*, spațiul stereotip este deconspirat de poveștile din spatele caselor albe cu flori la ferestre, puse în vedere lui Neculai Manea de către Ion Radianu, un răzvrătit inadaptat, care, spre deosebire de Neculai Manea, nu vede în oraș elementul care corupe ființa umană în opoziție cu liniștea sufletească oferită de lumea sătească, ci consideră că ceea ce pune în mișcare lumea este „fluviul răutății omenești” (Sadoveanu 1955b: 372). Ion Radianu nu este nici un visător deziluzionat precum amicul său, ci un ins lucid, care bea din cauza unui exces de raționalitate: „Chiar de aceea poate beau, ca să nu mă mai gândesc la nimic!” (Sadoveanu 1955b: 371). Ba chiar mai mult, nici măcar utopia unei Moldove ideale, insulă a fericiților, nu poate întreține speranțele acestui cerebral. Dimpotrivă, spațiul claustrează, înghite orice pasiune, orice dinamică interioară, anemizând simțurile:

„Nimic! N-am simțit nimic în jurul meu, n-am putut face nimic în lumea asta, nu m-am simțit îndemnat să fac nimic, și încet-încet mi-au amorțit simțurile; tot ce-aveam bun în mine s-a dus, repede s-a mistuit, repede s-a risipit, ca și începutul acela de dragoste.” (Sadoveanu 1955b: 373).

Încă de la acest roman din 1908, Mihail Sadoveanu intuiește un spațiu al plictisului existențial, în acord cu imaginea intelectualului autoratat, pe care o va surprinde excelent în *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*. Mai jos, însă, blazarea intelectuală este explicată de Ion Radianu ca apartenență la o comunitate bolnavă, care uniformizează diferențele:

„Și știi că urăsc pe toți câți mă împresură, îi urăsc pentru că am ajuns și eu ca ei. De aceea am căzut, pentru că trebuia să mă prefac și eu, să intru în apa tuturor, sub luciul, în mocirlă.” (Sadoveanu 1955b: 374).

Târgul ca *place stereotype* deconstruiește utopia patriarhalismului provincial, reflex al ideologiei sămănătoriste, prin configurarea unui spațiu ostil, în care dramele se consumă fără ecou, iar conflictele sunt nivelate de imaginea unui univers idealizat. Deziluzionat, Neculai Manea va descoperi treptat meschinăria lumii pe care o considerase până atunci un refugiu din fața nenorocirilor trecute, se răzvrătește câteva clipe împotriva intrigilor și ticăloșiei acestei lumi, dar, în cele din urmă va accepta un trai conformist și „fericit”, în ipostaza clandestină de amant al unei femei căsătorite și de tată neștiut a doi copii. Spațiul liniștii regăsite pare să se suprapună reprezentării spațiale pe care și-o făcuse inițial despre acest „colț de lume”, dar, în

realitate, tihna lui Neculai Manea nu este decât o coalizare cu legile locului, o acceptare a constrângerilor impuse de acest spațiu transformat în simbol al refugiului și siguranței. La Sadoveanu, reprezentările târgului pun în vedere o tiranie a spațiului prin care visători și ambițioși precum Ion Radianu sau Neculai Manea sunt nevoiți fie să accepte un statut de paria al comunității, fie să se integreze spațiului, renunțând la personalitatea lor distinctă.

## 2. Târgul moldovenesc *fin de siècle*

În *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, Sadoveanu configurează două ipostaze ale târgului moldovenesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În acord cu reprezentările anterioare, se conturează un spațiu stratificat, dispus în formațiuni sociale specifice, subîmpărțit conform unui canon spațial prestabilit, *place stereotype*. Este reluată imaginea locului refugiu, care ar trebui să asigure siguranța celor care îl locuiesc, dar care, în realitate, nu este decât o iluzie care constrânge. Pe de altă parte, târgul capătă aspectul unui spațiu al plictisului existențial înrudit cu figura prințului decadent Lai Cantacuzin, un spațiu mai curând inventat, care își pierde treptat referențialitatea, geografia devine monografie, adică scriere, însă o scriere inutilă, mereu amânată, care eșuează, de fapt, să surprindă specificul spațiului. Astfel, romanul se prezintă ca o scriere de o „modernitate atipică”, cum spune Paul Cernat, în sensul că propune o revizitare a temelor sămănătoriste (orașul corupt, patriarhalitatea pierdută, nostalgia pentru vechile clase sociale) dintr-o perspectivă detașat-ironică, sentimentalismul și idilismul fiind trecute printr-un filtru livresc (Cernat 2009). Angelo Mitchievici arată că există chiar o întretăiere tematică între invocarea unei lumi rurale dezabuzate de penetrarea formelor moderne și tonalitatea elegiacă a cetății în ruine:

„Deplângerea decadenței aristocrației este o temă comună atât economiei rusticizante a spațiului rural, cât și dinamicii «progresiste» a spațiului citadin, ceea ce face posibilă întâlnirea sămănătorismului cu decadentismul.” (Mitchievici 2011: 502-503).

În *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, târgul nu mai este doar spațiul uniformizator care suprimă energia ființelor rafinate precum Daria Mazu, dar și un spațiu ratat, la fel cum ratată este monografia lui Lai Cantacuzin, un spațiu condamnat istoric, imposibil de a fi cartografiat.

Monografia proiectată de Lai Cantacuzin urmărește să creioneze realitățile sociale ale unui „târg moldovenesc din 1890” (nu întâmplător așa este subintitulat romanul), menit dispariției. Geografia sa caută să surprindă esențialul acestui spațiu heterogen, să îi pună „diagnoza”, împărțindu-l și subîmpărțindu-l în regiuni bine catalogate în conformitate cu formațiunile

sociale care le ocupă. Pe drumurile principale și la barierele târgului se înșiră prăvăliile și maghernițele evreilor care se ocupă cu negoțul de amănunt, punct strategic al relațiilor economice cu lumea rurală. În preajma instituțiilor de stat și de cultură precum Prefectura, Primăria, Gimnaziul și Biserica sunt locuințele boierimii în declin și ale urmașilor acestora, în dușmănie cu pătura noilor îmbogățiți, evrei scăpătați, educați în spiritul acumulării de capital. Spre miez-noapte și asfințit se află mahalalele autohtonilor, „copii ai propriului pământ” (Sadoveanu 1933: 12), „vechii plugari mărginași de odinioară” (Sadoveanu 1933: 33), care au uitat de obiceiurile pământului și își reneagă originea din dorința de a parveni. Harta astfel trasată configurează un spațiu heteroclit, o „aglomerație urbană” (Sadoveanu 1933: 11), care există la confluența dintre sat și oraș, mereu amenințat să dispară și totuși, în geografia prințului Cantacuzin, spațiul este parcat în categorii sociale bine definite, delimitat în zone pure și impure, sfidarea granițelor conducând fie la coruperea țaranului, cum se întâmplă în cazul lui Vasile Mazu, fie la inadaptabilitate, ca în cazul Dariei Mazu. Simpatia lui Lai Cantacuzin pentru oamenii locului și suspinul după patriarhalitatea pierdută nu trebuie confundate cu dorința de a restaura vechea orânduire socială, fiind mai curând un capriciu nostalgic, o ficțiune a intelectualului excedat de civilizație, asemănătoare cu gustul colecționarului pentru piesele de muzeu. Drept dovadă stă lamentația prințului în ceea ce privește claustrarea sa într-un oraș „fără formă, fără plan și fără caracter” (Sadoveanu 1933: 30), oraș de o urbanitate precară, neiluminat pentru că „scrie lună la calendar” (Sadoveanu 1933: 39), cu străzi nepavate, fără teatru, concerte și biblioteci, în care orice mișcare nu este decât iluzie, iar plictisul devine o fatalitate de neînălțurat. Nostalgia pentru o lume în destrămare produce un spațiu limitat de reprezentare sa ideatică, de acel *place stereotype* despre care am vorbit mai sus, doar că acesta nu mai vizează imaginile căminului refugiu ca în *Floare ofilită* sau în *Însemnările lui Neculai Manea*, transformându-se în ficțiune a personajului, „geografia plictisului său” (Sadoveanu 1933: 32). Inadaptabilitatea afișată a prințului nu este decât o nostalgie cosmetizată, spațiul monoton pe care îl condamnă nu este decât o plăsmuire estetică, în acord cu traiul *à la légère* în care se complăce. De fapt, în capitala de provincie „nu se întâmplă nimic” deoarece Lai Cantacuzin interpune între dramele care se consumă în tăcere și comoditatea sa aristocrată imaginea spațială care îi convine cel mai mult:

„Deci, voi conchide, aici trăiește o lume fericită, pentru că n-are nici o preocupare. Singur nefericit sunt eu, care-mi propun probleme de rezolvat. Toți își duc viața cu ușurință și fără aritmetică; eu singur îmi scornesc tot felul de răutăți.” (Sadoveanu 1933: 46).



Povestea Dăriei Mazu va destrăma această imagine „fericită”, doar că aceasta nu va fi niciodată consemnată, târgul devenind, astfel, un spațiu fără repere topografice.

Târgul, așadar, se înfățișează ca spațiu ratat, Lai Cantacuzin eșuând în ipostaza sa de *mapmaker*. Pentru Tally Jr. (2013), metafora scriitorului ca făuritor al spațiului nu se rezumă doar la o analogie între actul scrierii și mișcarea în spațiu, ca în teoria spațială a lui Michel de Certeau, spre exemplu, cartografia literară servind, de fapt, la crearea unei accesibilități a spațiului, prin trasarea unor traiectorii care, eventual, ar putea fi recunoscute și utile cititorului dezorientat. A găsi sensul spațiului, acesta este directivul central al teoriei lui Tally Jr, eficientizarea literaturii în vederea obținerii unor *imageable places* (termenul este preluat din studiile urbane ale lui Kevin Lynch). Or, geografiei prințului Cantacuzin îi lipsește tocmai sensul spațial, specificul locului nu va fi nicicând consemnat, nu din cauză că i-ar lipsi reperele (drama Dăriei Mazu ar fi suficientă pentru acest demers), ci pentru că Lai Cantacuzin va eșua în demersul cartografic. De altfel, fiecare acțiune întreprinsă este menită eșecului, amânarea fiind calitatea de bază a acestui „cavaler fără nerv”. Între vânătoare, iubire și scris, triadă care se regăsește și la Alexandru Odobescu în *Pseudokynegetikos*, se stabilește o relație de interdependență, fiind prețuite nu pentru finalitatea lor, ci de dragul ceremonialului, artificial și teatralizat, filtrat prin „ochiul estetului” care stilizează existența în forme ale imaginației. Nu întâmplător romanul lui Sadoveanu se deschide cu scena vânătorii, conținându-le subsidiar pe celelalte două (iubirea și scrisul). Dacă maiorul Ortac și căpitanul Cataramă sunt oameni practici, interesați de rezultat, Lai Cantacuzin își îndreaptă atenția către protocolul vânătorii, punând accent pe eleganța disimulată și teatralitatea gesturilor: câinele său se sperie de zgomotul puștii, dar, în schimb, este de o „disciplină savantă” (Sadoveanu 1933: 10), știind să execute un *down* excelent, așteptarea și pânda vânatului invită la contemplație și divagație, căci prințul nu se avântă să împuște iepurii precum cei doi însoțitori, oameni ancorați în realitate, fiind prins, în expediția sa cinegetică, de „mică problemă de sociologie” (Sadoveanu 1933: 11) în legătură cu proiectata și mereu amânata monografie a târgului. Tot vânătoarea este cea care prilejuiește întâlnirea cu Dăria Mazu, în timpul căreia Lai Cantacuzin se laudă cu trofeul său, dar trofeul nu este doar iepurele împușcat, ci și fata pe care prințul o inițiază în ale spiritului, „educând-o întru inadaptație”, cum spune Paul Cernat (2009), prin cultură elevată, educație muzicală și conversație franceză, în contrast cu mediul primitiv originar din care provine tânăra. Educația intelectuală este însoțită, însă, de o educație sentimentală, întrucât Dăria Mazu întrevede în figura prințului posibilitatea unei iubiri compensatorii, care să o scoată din mizeria vieții de familie și să o scape de abuzurile tatălui ei, Vasilică Mazu. Cu toate

acestea, Lai Cantacuzin se va feri de orice angajament și responsabilitate, mai puțin din cauza diferenței de vârstă și a diferenței de clasă, cât mai curând din oroarea față de un spațiu care ucide pasiunea. În acest târg prozaic, „în care nu se întâmplă niciodată nimic”, iubirea se dizolvă devenind imposibilă, ar fi nevoie de Venetia sau de insula Capri, unde „simțеști în tine toată poezia de dragoste a veacurilor” (Sadoveanu 1933: 56), pentru a putea transforma pasiunea rudimentară în experiență estetică. Iată episodul în care Lai Cantacuzin este pe punctul de a o săruta pe Daria: „În clipa când trebuia să-și îmbrățișeze eleva, domnul Lai constată că e deosebit de emoționat și că, desigur, viața lui dobândește o complicație delicioasă.” (Sadoveanu 1933: 237). Este evident că pentru prințul bizantin nu emoția în sine contează, ci estetizarea ei, impresia pe care reușește să o imprime rațiunii (verbul „a constata” ține, până la urmă, de o deducție logică, traduce aproape un calcul matematic). Acum, când posibilitatea căsătoriei este înlăturată, Cantacuzin se poate bucura de gratuitatea și subtilitatea rafinată a jocului amoros, această „complicație delicioasă”. De aceea se va sinucide Daria Mazu: pentru a evita să devină o nouă Aglae Argintar prin acceptarea unei relații extraconjugale.

La fel ca în vânatoare și iubire, Lai Cantacuzin recurge la o tehnică a amânării și în scris, introducând o nouă temă ce contribuie la modernitatea romanului, aceea a literaturii ratate. Încă din primele pagini aflăm de intenția prințului de a scrie un studiu monografic care să surprindă caracteristicile unui târg de la sfârșitul veacului, supus unui ritm rapid al schimbărilor: „Ce este un asemenea târg moldovenesc e necesar neapărat să se știe, căci mâni nu va mai fi; în orice caz nu va mai fi ce este astăzi.” (Sadoveanu 1933: 11). Literatura ar fi, așadar, un instrument al memoriei, capabil să fixeze adevărul în forme durabile. Totuși monografia nu va fi niciodată scrisă, singurele considerații „sociologice” limitându-se la peregrinările și expedițiile cinegetice ale prințului. Paul Cernat pune în legătură amânarea scrisului cu întreținerea unei iluzii a spațiului, care trece sub tăcere și uitare dramele și poveștile personale, tăind, astfel, accesul către istoricitate:

„Dacă istoria presupune, prin excelență, consemnare, absența consemnării (și absența unei tradiții a consemnării) reprezintă o marcă a neparticipării la Istorie.” (Cernat 2009: 192).

În același timp, tema literaturii ratate trebuie asociată cu filosofia decadentă a personajului, care privește lucrurile *à la légère*, considerând lenea o plăcere, un privilegiu al aristocratului care recuză dogmaticul cult al muncii în favoarea contemplației. Lai Cantacuzin preferă plăcerea divagației, este un diletant, care prizează procesul gândirii, inteligența *in actu*, față de rezultatele riguroase ale studiului. De aceea, în locul monografiei proiectate,

va ține un jurnal, dar nici măcar acesta nu va constitui o îndeletnicire zilnică, fiind amânat *sine die*. Totuși, atunci când scrie, Lai Cantacuzin alege să consemneze doar faptele care îi convin, transfigurând realitatea:

„Domnul Lai Cantacuzin avea un jurnal pe care îl scria foarte corect în limba franceză, însă nu-l ținea în prea bună rânduială. După năravul autohton, n-avea în toate zilele dispoziția să-l scoată din săltarul lui secret; și chiar când se întâmpla să-l scoată, nu era tocmai dispus să scrie; iar când ar fi avut timp și dispoziție, nu găsea material prea interesant în legătură cu colțul lumii în care se resemnase a-și purta crucea vieții. [...] În general, era dispus să-și noteze mai ales acele lucruri care mai puteau dovedi încă o dată însușirile nobile ale personalității sale. Când această operație devenea întrucâtva penibilă, domnul Lai, fără să-și dea sama, desigur, era dispus la tranzacții și la lene.” (Sadoveanu 1933: 132).

Notațiile diaristice sunt filtrate prin amorul-propriu, dar nu despre un egoism mărunț este vorba aici, ci despre posibilitatea de a-ți stiliza sinele, creând un univers alternativ, sub semnul lui *als ob*: ficțiunea compensează și, chiar mai mult, depășește realitatea, devenind „mai adevărată” decât istoria însăși. Dacă Lai Cantacuzin face parte dintr-o clasă socială anacronică, menită dispariției, ieșirea din istorie este compensată prin imaginație (iată utopia regresivă a intelectualului!). Desigur, autorul nu își scuză, prin aceasta, personajul, ironizându-l de câte ori are prilejul. Finalul romanului deconstruiește chiar mitul ficțiunii compensatorii (Paul Cernat (2009) vorbește de o inversare a convențiilor și retoricii basmului): „Iar prințul îmbătrâni mai curând decât se cuvenea, convins că în geografia lui e imposibil să se întâmple vreodată ceva de samă” (Sadoveanu 1933:240). „Locul unde nu s-a întâmplat nimic” este simbolul unui spațiu autosuficient, clausturant, care ocultează istoria și voalează tragediile și poveștile particulare, dar ficțiunea nu vindecă rănilor, ci doar le escamotează, la fel cum bulboana ascunde, dincolo de porțile ei fatasmagorice, moartea. Spre deosebire de romanele de început, în care târgul se prezenta ca un spațiu ostil din cauza încadrării într-un *place stereotype*, aici, spațiul este îngrădit de întreținerea unei iluzii estetice. În viziunea prințului, Daria Mazu trebuie să-și accepte destinul, să se conformeze legilor impuse de spațiul în care trăiește, pentru a nu perturba „armonia lucrurilor din lumea aceasta” (Sadoveanu 1933: 105) și a se conforma tiparului spațial imaginat. Astfel, târgul este un spațiu ratat, o plăsmuire fantastică fără aderență la realitate, fără acel „sens spațial” necesar proiectării cartografice, menit extincției nu din cauza demitizării prin intrarea sa în istorie cum crede inițial Lai Cantacuzin, ci, dimpotrivă, din cauza re-idilizării sale într-un nou mit regional, cel al spațiului nemișcat, monoton, fără drame și pasiuni.

### 3. Capitala de provincie

Deconstrucția mitului local apare și la Ionel Teodoreanu, în *Bal mascat*, prin punerea sub semnul întrebării a celor doi topoi care zugrăvesc visul patriarhal, anume familia unitară și orașul provincial ca manifestare a comunității organice. În conturarea celor două spații intervine mereu o imagine ideală care, așa cum am spus, îngrădește spațiul într-un *place stereotype*, din care sunt izgoniți inadaptații și non-conformiștii. La Ionel Teodoreanu, această reprezentare ideatică a spațiului se înrudește cu toposul muzeal, despre care André Malraux remarcă că este o amputare a funcției operei de artă și o abstractizare a ei în forme:

„muzeul nu mai știe de statuia zeiței Pallas Athena, nici de sfinți, nici de Hristos, nu mai știe de obiecte de venerație, de asemănare, de imaginație, de decor, de posesie; ci, de imagini ale lucrurilor, diferite de lucrurile înseși, și extrăgând din însăși această diferență specifică rațiunea lor de a fi. Muzeul este o confruntare a unor metamorfoze.” (Malraux 2008: 8).

Paradoxal, deși menit să creeze legături cu istoria, muzeul simplifică și selectează din trecut doar acele obiecte să le numim „eficiente” pentru privitorul din prezent. Muzeul este o astfel de medialitate între trecut și prezent; în muzeu, obiectele sunt extrase din mediul lor istoric și amplasate împreună, pentru a configura, așa cum spune Malraux, „cea mai înaltă idee despre om” (Malraux 2008: 9), punând la dispoziția privitorului doar obiecte prestigioase (plasarea acestora într-un muzeu fiind suficientă pentru legitimarea în fața vizitatorului a prestigiului lor), în camere care înscenează spectaculosul, aranjate în așa fel încât să atragă atenția și să imprime pe retina privitorului o impresie care să dureze. Așadar, dacă muzeul ca ansamblu are cel puțin o funcție, aceea de a eficientiza trecutul în vederea prezentului, obiectele pe care acest construct cultural le conține sunt private de orice funcție. Gândiți-vă, spre exemplu, la un muzeu al instrumentelor de tortură medievală (cum este cel din Praga), care nu afectează în sens negativ psihicul privitorului, ci, dimpotrivă, procură plăcere. Despre această privare de funcție, de data aceasta a obiectelor de colecție, vorbește și Jean Baudrillard, în *Sistemul obiectelor*. Filosoful francez distinge între obiectul utilitar, investit cu o funcție practică precisă și obiectul-pasiune, care afișează caracteristici inesențiale, transcendând ideea de practicabilitate. Dacă obiectul funcțional este un ustensil menit să asigure confort, obiectul de colecție este „trăit” de cel care îl deține ca obiect intrat cu adevărat în posesia sa. A poseda obiectele, dorință narcisiacă în fond, reprezintă motivul înscrierii lor într-o colecție:

„Când obiectul nu mai e specificat de funcție, e calificat de subiect; atunci însă toate obiectele sunt echivalente prin posesie, care e un fel de abstracție pasionată. Unul nu mai e de ajuns: e nevoie de o succesiune, până la urmă de o serie totală ce rezumă proiectul împlinit. Tocmai de aceea posedarea unui obiect, oricare ar fi acesta, e întotdeauna motiv de mulțumire și de decepție laolaltă: seria prelungește posesia și o însuflețește.” (Baudrillard 1996: 58).

Colecția conține, în același timp, obiectul unic și seria: fiecare element al colecției le conține în esența sa pe celelalte și, implicit, imaginea celui care colecționează, iar seria face ca unicitatea să se reproducă în mod cantitativ și odată cu aceasta și imaginea colecționarului, multiplicată și infinită. Muzeul și colecția structurează spațiul din romanul lui Ionel Teodoreanu, model al mentalității provinciale ieșene. Trei sunt colecțiile care locuiesc „muzeul imaginar” al lui Andi: galeria de portrete ale membrilor familiei, crâmpeiele de feminitate și stampele imaginare ale orașului Iași.

Încă din copilărie Andi, insomniac, începe să descifreze zgomotele care vin dinspre celelalte camere ale casei, construind în jurul lor povești teribile: audiția unui act sexual se transformă freudian în imaginea tatălui omorând-o pe mama, mama, colecționara de păpuși, este victima bunicului cu „aspect de patriarh și suflet de porc” (Teodoreanu 1970: 236), tatăl său, „apostolul neamului”, povestește picanterii despre eroii pe care îi admiră în public. Dar nu astfel de detalii ale unei imaginații excesive contează aici, ci felul în care se raportează Andi la familia lui, comportându-se exact ca un colecționar care, în loc de obiecte, adună gesturi și secrete care să-l întărească în ura lui pentru părinți:

„Cu aceeași pasiune, aproape isterică, a celor care după ce n-au putut dormi într-o odaie străină din pricina ploșnițelor încep să le pândească, asasinându-le cu voluptoasă scârbă, vânându-le mereu, fericiți cu cât descoperă mai multe și dezamăgiți când nu mai găsesc niciuna, Andi culegea, descoperea toate micimile și meschinăriile casei părintești, precum și cele aflate la dejun și masă din gura părinților despre celelalte case, aducându-le-n odaia lui, unde începea să le complice, să le învenineze și să le *generalizeze*.” (Teodoreanu 1970: 261-262).

Privirea inchizitorială și statutul clandestin al personajului, voluptatea de a da de urma unor noi secrete, dublată de decepția eșecului, indexarea, clasificarea și abstractizarea celor găsite sunt similare demersului colecționarului de a înseria obiectele pentru propria plăcere și fără nici un scop în realitatea practică. Membrii familiei sunt demascați nu din nevoia de a găsi adevărul sau din curajul unui gest civil de a dezvălui imposturile lor în

fața lumii, ci pentru a întreține iritabilitatea și dezgustul lui Andi. În repertorierea gesturilor meschine, Andi, de fapt, se autocolictează pe sine, în fotografiile mamei și cea a tatălui, el întrezărește viitoarea persoană. Nu întâmplător finalul romanului îl va surprinde pe Andi în ipostaza unui nou Iustin Danielescu, „apostolul neamului”. Ionel Teodoreanu deconstruiește mitul familiei burgheze, pe care îl avusese în vedere în *La Medeleni*, prin introducerea unui nou topos și anume spațiu de colecție. Nimic nu îl împiedică pe Andi să-și părăsească familia și orașul, chiar dimpotrivă, tentativele de evadare nu lipsesc și dacă alege să rămână în casa părintească, aceasta se întâmplă în urma unei identificări cu spațiul, nu în urma unei fugi eșuate, ca în cazul unor personaje sadoveniene. Deși similar cu spațiul stereotip, spațiul de colecție se deosebește de acesta prin faptul că departe de a asigura o imagine unitară la care să se raporteze toate reprezentările spațiale, oferă o imagine discontinuă, care admite orice ipostază spațială, atâta timp cât aceasta se conformează pasiunii colecționarului. Dacă spațiul stereotip are în vedere un ideal, spațiul de colecție se raportează la dorință. Jean Baudrillard compară obiectul de colecție cu o oglindă perfectă, deoarece nu reflectă imagini reale, ci imagini dorite. De aceea în „colecția” lui Andi pot intra iubirea și ura față de părinți, femei dintre cele mai diverse, imagini ale orașului patriarhal împreună cu imagini ale orașului decăzut, toate deopotrivă de valoroase. Spațiul de colecție este un spațiu disfuncțional din punct de vedere social, deoarece, așa cum arată Baudrillard, spre deosebire de interesul real, „motivația serială”, deși aparent se deschide către relațiile sociale prin valoarea de schimb a obiectului de colecție, „de păstrare, de traficare, de ritual social și de exhibare” (Baudrillard 1996: 69), ratează, de fapt, comunicarea, căci raportarea la lumea exterioară se face tot în vederea colecției, a reperării obiectelor absente. Iată de ce Ștefana este înlăturată de Andi din perimetrul său, căci în pofida faptului că îi împărtășește aversiunea față de ceea ce ea numește „bovarismul provincial”, ea rămâne elementul străin, amenințător pentru colecția sa de imagini spațiale, în care critica ieșenismului nu este o contestare, ci o întregire a acesteia prin elementul absent.

O altă problemă pe care o ridică sistemul colecției este legată de autenticitatea obiectelor din serie. La Teodoreanu, figurile feminine sunt simboluri ale autenticității, ale energetismului și elanului vital, pe când bărbații par deposedați tocmai de calitățile virile, înfățișându-se versatili, disimulatori și pasivi. Personajul din *Bal mascat* are conștiința trucării existenței sale, dar în loc de a se angrena în tumultul vieții, alege să-și creeze o colecție care conține fragmente de feminitate pură, construindu-și, astfel, o imagine virilă (este interesant că, pe plan simbolic, personajul pare castrat după fiecare întâlnire cu o femeie). Femeile întâlnite sunt dorite de Andi nu în plenitudinea ființei lor, ci doar ca ființe discontinue, parcelate și

repertoriare în gesturi expresive, chipuri gingașe sau exotice, aproape lipsite de sexualitate și transformate în „obiecte” ale pasiunii colecționarului. Cunoașterea întregului l-ar scoate pe colecționar de sub fascinația colecției sale, îndreptându-l spre lumea exterioară (apropierea de una dintre femeile de colecție pune în lumină o ființă vulgară), de unde preocuparea doar pentru fragmentele de feminitate autentică:

„Încolo, din aspectele feminității aducea frânturi. Câte-un obraz de față, zărit în treacăt la fereastra unei case, îl ținea minte și uneori îl evoca, *obrazul*, nu mai mult, rumeneala lui, frăgezimea lui, ca pe-o rodie la care te uiți, din care nu muști. Odată, noaptea, zărise la fereastra luminată a unei case mișcarea unui braț gol, ridicat, se vede, ca mâna să înnoade părul la ceafă; zărise totodată și începutul galeș al sânelui deșteptat din somn de mișcarea brațului. Păstrase-n el scurta arătare, ca un fragment luminos de marmură antică.

Altădată zărise o ceafă de față care se spăla pe cap, cu părul clăbucit de apă.

Se mulțumea cu aceste cioburi, cu aceste bucăți desprinse din truoul femeii, pe care trup nu-l cunoscuse și se ferea să-l dorească.” (Teodoreanu 1970: 249).

Nici un suflu de erotism nu transpare din aceste rânduri. Este evident că, pentru Andi, fragmentele de feminitate sunt ca niște piese de muzeu de valoare și prestigiu incontestabile, de unde și perversitatea colecției, căci dorința nu vizează relația cu alteritatea, ci o relație cu subiectul, îndrăgostit, prin colecția sa, de propria ființă. Pe de altă parte, autenticitatea obiectelor din serie survine și ca amplasare a acestora într-un cadru pe măsură. Personajul lui Teodoreanu își imaginează aceste existențe feminine în locuri supraîncărcate de vechime, fie în hulubăria unde se retrage alături de cele două fosile ieșene, fie în case bătrânești în care el are rolul de bunic, și întotdeauna în Iașul de odinioară, orașul-muzeu: „De altfel, aceste clipe sufletești, în care feminitatea apărea, el le situa în trecut, nu în prezent sau viitor, ca și cum, cu sângele pacificat de mult, și-ar fi *amintit* aceste clipe, și nu le-ar fi trăit în prezent cu presimțiri de înfăptuire în viitor. Astfel, și aceste visări premergătoare dragostii nu aveau parfumul de iarbă crudă al sângelui care se deșteaptă, ci mirosul de colb al muzeelor.” (Teodoreanu 1970: 250). Apariția Ștefanei Velisar, figură incertă între fetiță și femeie, este percepută de Andi tot pe fundalul cerului ieșean, creându-și în spațiu un „alibi” pentru iubirea sa. Andi este sigur că aceasta iubește Iașul, ba chiar mai mult, este conținută de „orașul lui”, aproape că se confundă cu „albastrele zări” și prin această încadrare, îi aparține și lui. La București, unde fuge pentru a cere mâna fetei, regretă plimbările cu pas molatec de pe aleile singuratice ale Iașului, închipuind-o pe Ștefana în decorul vetust și desuet al casei părintești,

pe străzile lăturalnice și familiare ale Iașului, printre biserici arhaice sau proiectată pe zarea Copoului. Capitala cu zgomotul infernal, cu furnicarul omenesc și tumultul tramvaielor brutalizează simțirile delicate ale ieșeanului, distanța de orașul natal sporind nostalgia în detrimentul criticii moldovenismului pe care Andi o afișase până atunci. Orașul-muzeu acționează ca o hârtie de turnesol pentru obiecte, gesturi, persoane și sentimente, toate fiind reduse la imaginea lor prestigioasă, fără o funcționalitate individuală. Spațiul de colecție uniformizează la fel ca spațiul stereotip, numai că reprezentările spațiale sunt filtrate, de data aceasta, prin prisma acelei oglinzi ce reflectă imagini dorite despre care vorbește Baudrillard.

Spațiul de colecție este eminent spațiul dorinței. Chiar dacă este posibil ca imaginea dorită să se confunde cu imaginea ideală (Iașul patriarhal, comunitatea organică), specificul spațiului de colecție constă în dorința oarbă de a-l poseda. Nu este deloc întâmplătoare frecvența ridicată cu care Andi se referă la Iași ca la „orașul meu”, posesia fiind atât de râvnită, încât personajul este amprentat cu trăsăturile spațiului: „O! Și era ieșean! Nu ieșean: Iașul întreg era el. Minciuna lui, neantul lui erau minciuna și neantul Iașului.” (Teodoreanu 1970: 375). Teoria spațiului de colecție ca spațiu al dorinței poate fi pusă în legătură cu reflecțiile lui René Girard despre „dorința triumfiulară”. Pentru filosoful francez, individualismul, autenticismul sau libertatea de opțiune nu sunt decât fantasmă ale mișcărilor „neo-romantice”, precum moralismul nietzschean sau umanismul existențialist sartrian, considerând că dorințele noastre reprezintă doar rezultatul autosugestiei și imitației. Girard pleacă de la ideea că între subiect și obiectul dorit se interpune un mediator, care concurează cu subiectul în privința dorinței. Astfel, „dorința triumfiulară” este o absență a reacției imediate, spontane, ea se ivește ca urmare a imitației unui model care, în aceeași măsură, este admirat și pizmuit. Obiectul dorit capătă o valoare iluzorie care suscită cu atât mai mult dorința de posesie a subiectului, cu cât acesta din urmă consideră că este rivalizat de mediator în procurarea obiectului. Mediatorul este, în același timp, „model” și „obstacol”, fiind deopotrivă admirat și urât, ceea ce îl animă cu adevărat pe subiect nefiind aspirația către obiect, ci teama exasperată ca acesta să nu fie luat în posesie de un altul. „Dorința triumfiulară”, arată Girard, nu poate fi depășită prin posesia obiectului, căci înfăptuirea idealului produce decepție (similară decepției colecționarului de a găsi obiectul absent), triumful subiectului fiind urmat fie de schimbarea obiectului dorit, fie de schimbarea mediatorului (Girard 1972). Iașul ca spațiu de colecție se înrudește cu „dorința triumfiulară”, prezentându-se ca obiect marcat de dorința posesiei, indiferentă față de ipostaza în care apare, oraș patriarhal sau spațiu ostil,



mereu la distanță de subiect prin impunerea unui mediator fictiv, fie că este vorba de familia Danielescu, de Ștefana sau de opinia publică.

Prima reacție a lui Andi față de Iași survine în timpul războiului, când percepe o coliziune a vechii orândurii, înlocuite de trepidația provocată de refugiați: Lăpușneanu se transformă în Calea Victoriei, pe care se plimbă bucureștenii, Păcurarii și Sărăria sunt animate de ofițerii ruși, patriarhalitatea așezată a traiului burghez din familia Danielescu este înlocuită de agitația și activismul celor doi soți (doamna Danielescu, director de spital, domnul Danielescu, om politic). În acest context, Andi se însoțește cu ultimii reprezentanți ai protipendadei ieșene, Kuparencu și Ivănescu, alături de care se retrage în „hulubărie”, pentru a evoca vremurile fericite de altădată, pe care le cunoaște din spusele celor doi însoțitori, și nu ca rezultat al propriei experiențe:

„Trăia cu ei într-un trecut și printre amintiri cunoscute nu din experiența lui, ci numai din vorbele lor, familiarizându-se atât de tare cu acel trecut și cu acele amintiri, încât dac-ar fi fost transpus, printr-un miracol, cu patruzeci de ani în urmă, ar fi putut participa la seratele coanei Catinca Chiunoaia.” (Teodoreanu 1970:243).

Iașul de odinioară capătă un farmec aparte pentru Andi, deoarece are calitatea vechimii și legitimația autenticității. Spațiul nu este „trăit” de personaj prin implicarea în viața activă prilejuită de intervenția războiului, de unde și disfuncționalitatea sa, ci ca „obiect-pasiune”, demn de a fi admirat și colecționat. Trecutul devine lentila prin care Andi percepe spațiul, Iașul cu care rezonează este un construct ficțional, dorit atâta timp cât poate fi menținut la distanță, ca obiect accesibil doar imaginației. Dorință imitată, nostalgia personajului este un sentiment împrumutat de la ceilalți ieșeni, care identifică în trecut imaginea unui oraș glorios. Iașul de odinioară deține, pentru Andi, o funcție seminală, generativă, dând iluzia elanului vital cât timp se izbește de anumite obstacole precum agitația războiului, contactul cu Bucureștiul sau iubirea pentru Ștefana. Andi se raportează la realitate prin prisma unui oraș-fantasmă, dorințele sale sunt modelate de o imagine distorsionată zugrăvind un oraș ideal. Atunci când imaginea dorită prinde contur în lumea reală, intervine decepția pasiunii împlinite, iar Iașul este perceput, deodată, ca spațiu himeră, desigur nu pentru mult timp.

Abia contactul cu Bucureștiul conduce la destrămarea iluziei, descoperind în mediul viril, exuberant și progresist, debilitatea sa sufletească. Acum, Iașul îi apare ca un vid enorm, flasc, o plăsmuire provincială, care își face din trecut o manie. Dar critica ieșenismului este tot o formă de emulație, o trăsătură a mentalității provinciale, întrucât provincialul se simte nedreptățit de statutul său de marginal al societății și atunci își construiește o

mască bovarică, de om superior care conștientizează limitele și neajunsurile lumii în care trăiește. Singularizat astfel, el are totuși nevoie să se raporteze la opinia publică, ca etalon al criticismului său. Ștefana Velisar accentuează asupra acestei naturi duale a provincialului:

„Toată drama ta ieșană, Andi, nu-i decât rezultatul unui dezechilibru provocat de ființa ta reală în luptă cu cea imaginară. Ființa ta reală e ieșană ca toți ieșenii. Ființa ta imaginară, însă, se vede trăind într-un Iași olimpic, pe care l-ar merita. Și toate iritățile tale față de ceea ce numești ieșenism nu-s decât conștiința ființei tale imaginare că-i nedreptățită trăind într-un astfel de Iași – cel real – cu gusturi și apucături de om normal.” (Teodoreanu 1970: 526)

Critica ieșenismului nu este, pentru Andi, decât o modalitate de a fi admirat de publicul ieșean, fie că este vorba de studenții din aula universității sau de intelectualii care împărtășesc idei pe strada Lăpușneanu, fie de societatea „englezească” din casa Duduiei. Discursul lui Andi se adaptează în funcție de mediul în care este rostit, este, de fapt, o *mise en scène* a propriului eu, o (im)postură cu gesturi studiate, decorative, cu idei împrumutate (Ștefana este cea care îi livrează opiniile), cosmetizate de retorism. Comportamentul lui Andi este întotdeauna mimat, maleabil în funcție de interlocutor, „dorință potrivit *Altuia*”, conform lui Girard, tot ce contează este păstrarea prestigiului în ochii celorlalți: „

„Nu-l interesa calitatea acestei distracții, calitatea persoanelor de acolo, calitatea concertului de drâmbes feminine, pe care-l auzea mereu, fiindcă nu se ocupa decât de el, de satisfacția lui.” (Teodoreanu 1970: 550).

Magda Boldur, femeia hieratică, sentimentală, care-și pleacă sfioasă genele, este dezirabilă nu datorită sentimentelor de iubire, ci pentru că se prezintă în conformitate cu opinia publică, ca pur element de decor, spre deosebire de Ștefana Velisar, care este cochetă doar în intimitatea conjugală și ștearsă în societate. Provincialismul, așadar, este o formă gregară de colectivism, o perpetuă nevoie de raportare la celălalt în luarea deciziilor și modelarea comportamentelor, o formă de mediere, opusă spontaneității, în care nu finalitatea acțiunii contează, ci doar concertul înscenat celorlalți. Modelul acestei mentalități colective este strada Lăpușneanu, asemănat de Teodoreanu cu un „salon urban”, pe care provincialul alege să se plimbe cu dublul scop de a vedea și de a se lăsa văzut de ceilalți membri ai comunității, un du-te-vino de măști care creează iluzia unei microarmonii societale, când, de fapt, nu este decât o manifestare a unei megalomanii colective. La polul opus, Ștefana Velisar se înfățișează ca o personalitate energetică, non-

conformistă, cu gesturi spontane și idei personale, un spirit liber, care preferă plimbările lungi, în singurătate, dincolo de frontierele orașului. Disprețuiește nu atât succesul, cât ostentația acestuia, nu descalifică nevoia lui Andi de a se plimba pe strada Lăpușneanu („dorul de oameni”), ci cultul meschin al publicității. Treptat, cele două direcții ale dorinței lui Andi (iubirea pentru Ștefana și iubirea pentru Iași) se polarizează, excluzându-se reciproc. Ștefana devine obstacolul care se interpune între Andi și societatea ieșeană:

„Parcă prin toate cele, indirect, Ștefana îl izola de Iași. Vecinătatea ei în lume și la teatru îi interzicea elanul care l-ar fi putut face să strălucească nu numai pentru că Ștefana se abținea voluntar să «apară» în fața celorlalți, dar și pentru că luciditatea ei paraliza în Andi volubilitatea de *causeur*, banalitatea vorbelor și dezinvoltura lor sigură.” (Teodoreanu 1970: 542).

Opinia publică mediază opțiunea lui Andi între cele două obiecte dorite, femeia iubită și spațiul de colecție în favoarea celui din urmă. Astfel, epilogul romanului îl surprinde pe Alexandru Danielescu, recăsătorit cu Magda Boldur, personalitate emerită a Iașului, care a cucerit Parlamentul cu discursurile lui, pregătindu-se să le servească intelectualilor ieșeni o nouă expunere care mimează emoția sinceră:

„Andi mai trecu o dată cu privirea prin vastul birou, aruncând o privire recapitulativă asupra notelor discursului pregătit pentru banchet. Le lăsa acasă. Vorbea fără note, fiindcă marile emoții trebuie să apară spontane ca și lacrimile, nedând impresia premeditării. [...] Privi Iașul de sus, recapitulativ, cum privea și notele discursului închinat Iașului și ieșenilor.” (Teodoreanu 1970: 580).

Iașul devine, așadar, oratorie fățarnică și goală, la rândul lui, un discurs insignifiant, merit să stoarcă lacrimi, un obiect de colecție autentificat de minciuna colectivă.

Aș atrage atenția, în finalul acestei lucrări, asupra unui paradox pe care ajunge să-l comporte reprezentarea marginalității ca spațiu al diferențelor radicale. Căutând diferența față de Centru, resimțit ca spațiu opresiv, periferia își creează strategii de rezistență, pe care le transformă, ulterior, în mituri locale. Pe de o parte, aceste utopii ale marginalității sunt eficiente într-un sens pozitiv, ca zonă conflictuală, ce frizează heterogenitatea în dauna omogenității impuse de spațiul dominant. Pe de altă parte, însă, mitul eficientizat ca diferență ajunge să constrângă chiar în numele diferenței pe care o proclamă, generând, așa cum am încercat să arăt cu ajutorul literaturii lui Sadoveanu și Ionel Teodoreanu, spații ale excluderii. Comunitatea

organică, societatea idilică sau trecutul glorios, toate aceste mitologii ale literaturii din Moldova, sunt deconspirate de scriitori ca discursuri ale puterii, fie aceasta o putere a perifericului.

### Bibliografie:

- Anderson, B. (2000). *Comunități imaginate. Reflecții asupra originii și răspândirii naționalismului* (Roxana Oltean, Ioana Potrache, trad.)/ *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. București: Integral. (Publicat inițial în 1983).
- Baudrillard, J. (1996). *Sistemul obiectelor* (Horia Lazăr, trad.)/ *The System of Objects*. Cluj-Napoca: Echinox, 1996. (Publicat inițial în 1968).
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London&New York: Routledge.
- Cernat, P. (2009). *Modernismul retro în romanul românesc interbelic/ The Retro-Modernism in the Interwar Romanian Novel*. București: Art.
- Foucault, M. (1986). *Of Other Spaces* (Jay Miskowiec, trad.). *Diacritics*, 16:1, 22–27. (Publicat inițial în 1984).
- Girard, R. (1972). *Minciună romantică și adevăr românesc* (Alexandru Baci, trad.) / *Deceit, Desire and the Novel : Self and Other in Literary Structure*. București: Univers. (Publicat inițial în 1961).
- Malraux, A. (2008). *Muzeul imaginar* (Ileana Cantuniari, trad.)/ *The Imaginary Museum*. București: RAO. (Publicat inițial în 1947).
- Manolescu, N. (2002). *Sadoveanu sau utopia cărții/ Sadoveanu or the Book Utopia*. Pitești: Paralela 45.
- Mitchievici, A. (2011). *Decadență și decadentism/ Decadence and Decadentism*. București: Curtea Veche.
- Sadoveanu, M. (1933). *Locul unde nu s-a întâmplat nimic./ The Place Where Nothing Happened*. București: Adevărul.
- Sadoveanu, M. (1955). *Floare ofilită: Opere, vol. 2/ Wizened Flower: Complete Works, volume 2*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Sadoveanu, M. (1955). *Însemnările lui Neculai Manea: Opere, vol. 3/ The Recordings of Neculai Manea: Complete Works, volume 3*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Sibley, D. (1995). *Geographies of Exclusion*. London&New York: Routledge.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles an Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell Publishers Inc.
- Teodoreanu, I. (1970). *Bal mascat: Opere alese, vol 4* (Aurelia Rusu, Nicolae Ciobanu, ed.)/ *Masquerade Ball: Selected Works, volume 4*. București: Minerva.

<https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>  
<https://foucault.info/doc/documents/disciplineandpunish/foucault-disciplineandpunish-panopticism-html>

„LA ȚIGĂNCI”,  
NUVELA-PARABOLĂ A PROFETISMULUI ELIADESC

“LA ȚIGĂNCI” –  
THE PARABLE OF THE ELIADESC PROPHECY

Liliana DANCIU

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia /  
“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

e-mail: liliana.danciu70@yahoo.com

**Abstract:** *The unprecedented experience of Gavrilescu, the main character in the La Țigănci short story, continues to arise various interpretations, proving the viability of this eliadesc writing. For some literary critics, he is the anti-hero by definition, which lives what Eliade understands by "level break", but without understanding anything of it. The ordinary man, with a banal existence, routinely in the profane becomes the Chosen One uselessly claimed by sacred, for ignorance prevents him from seeing beyond the Illusion. In the hut of the gypsies, he crosses a rite of passage, from life to death, proof being the shrouded curtain that will wrap his naked body, the terrible thirst for unpopularity, and the surprising encounter with the always young Hildegard, the beloved of his youth.*

*In this article, I try to reveal another dimension of this eliadesc short story, linked to the name of the main character, which, in my opinion, refers to the name of the archangel Gabriel, the "pair" of the other, Michael. As it is known, the name of the archangel Michael is directly related to the Romanian legionary movement in the inter-war period, a nationalistic, violent and criminal political-ideological movement that has successfully manipulated local religious and cultural elements to gain followers and become strong. Up to a point, the Romanian legionary movement stood under the sign of both archangels, synthesizing both the intellectual and the political dimensions.*

*In time, the two directions have broken apart, and the legion has remained exclusively under the warlike sign of the warrior archangel. The Romanian intellectuals, who originally sympathized with the nationalist ideals of the legionary movement, distanced themselves from it and remained under the soteriological mark of Archangel Gabriel. This is, in my opinion, the message hidden by Eliade in this unusual short story. Also, using allegory and symbol, the Romanian author turns out to be a man of vision and prophesies the future of Romania, which has been culturally and historically marked, in time, by Germany. The present does not contradict Eliade, because Germany is the engine of the European Union, of which Romania wants to be part.*

**Key-words:** archangel, allegory, symbol, confession, prophecy.

### Doi arhangheli – o direcție culturală și una ideologică

S-a afirmat despre romanul *Noaptea de Sânziene* că ar transpune în cheie mitică un scenariu ocult al reînvierii Legiunii în spațiul românesc, idee întărită și de referiri ale unor „aproțiați” ai lui Eliade cu privire la așa-zise acțiuni de finanțare din străinătate a unei mișcări neo-legionare în ilegalitate. Tot aproțiați ai savantului român scriu peste timp mărturii și confesiuni – care se vând bine, căci Eliade continuă să fie un nume „fanic” din acest punct de vedere – cu privire la nestinsa dragoste a acestuia pentru Garda de Fier, implicit pronunțate concepții antisemite, expuse în exclusivitate într-un cerc restrâns de cunoștințe. Aceste speculații interpretative cu privire la substratul „gardist” al ultimului mare roman al lui Eliade este fondat pe însuși simbolismul titlului, care ar trimite în mod direct la momentul istoric, valorizat simbolic, al nașterii mișcării – 27 iunie 1927. În aceeași direcție interpretativă, nunta lui Codreanu cu Elena Ilioni ar fi devenit în romanul lui Eliade nunta cosmică dintre Ștefan și Ileana, sau, conform idealului legionar, adăugăm noi, salvarea României-Ileana Sânziana de către un nou Mesia-Ștefan, care să împace țara cu Dumnezeu. Toate aceste ipotetice scenarii gardiste camuflate voit de Eliade în miezul narativ mitico-simbolic al *Noptii de Sânziene* îmi par reduționiste și ar limita strict ideologic aria interpretării critice a acestui ultim roman al scriitorului român, un adevărat cântec de lebdă, mult mai complex decât un cimitir ficțional al trecutului personal sau un mesaj criptic „camaraderesc”, de coloratură „verde”, adresat peste timp.

Nuvela *La țigănci*, datată Paris, iunie 1959, reprezintă o scriere alegorică, în care se ascunde cu adevărat „confesiunea” indirectă a lui Eliade în ceea ce privește alegerile cultural-ideologice personale și ale generației sale din zburciunata perioadă interbelică. În egală măsură, această nuvelă conține elemente de profetism eliadesc național, care împlinesc așteptările lui Cioran de a depăși „limitele și problemele etnicului”, printr-un „profetism pe evenimente, iar nu pe dimensiuni intemporale” (Cioran 1990: 15). Eliade promovează vizionar ideea unei „re-nașteri mistice” a României prin armonizarea contrariilor aparente, arhaicul și modernul. Neimplicarea în acțiunile Legiunii, afirmată inițial prin vocea lui Ștefan Viziru în intriga istorică a romanului publicat de Eliade în 1955, este reluată în această nuvelă și nuanțată prin apel la simbol și la scenariul inițiativ al unui rit de trecere. În sprijinul acestei afirmații se profilează mai multe elemente de conținut ale scrierii, care devin tot atâtea argumente pentru probarea acestei teorii critice de interpretare în cheie confesivă a nuvelei amintite.

Din acest punct de vedere, dintru început frapează numele personajului principal, Gavrilescu, format prin derivare cu sufixul specific românesc „-escu” de la substantivul propriu Gavril, forma populară a antroponimului

Gabriel. Este limpede că Gavril/ Gabriel este unul dintre cei doi arhangheli ce compun cuplul sacru, sărbătorit în calendarul ortodox creștin, în fiecare an, la 8 noiembrie, sub denumirea de Arhangheli Mihail și Gavril. Se știe că mișcarea gardistă românească a fost înființată sub denumirea de Legiunea Arhanghelului Mihail, legionarismul românesc plasându-se sub semnul războinic și punitiv al acestui arhanghel, care l-ar fi alungat din rai chiar pe întâiul înger căzut. Dimensiunea antisemită a mișcării legionare este conotată subtil și prin alegerea patronajului acestui arhanghel, despre care tradiția creștină spune că ar fi fost apărătorul poporului evreu până la crucificarea lui Iisus, când acesta l-ar fi părăsit pentru a servi creștinătatea. Pentru cel care cunoaște limbajul virulent al ideologiei și acțiunile violente ale Gărzii de Fier atât sub conducerea lui Corneliu Zelea Codreanu, dar mai ales sub aceea a lui Horia Sima, devine evident că mișcarea extremistă legionară și-a asumat un mesianism războinic articulat pe distrugere și crimă, în scopul de a deține puterea politică. Membrii Legiunii Arhanghelului Mihail adoptă ținuta militară și structura ierarhică militarizată, în care liderul mișcării devine conducătorul suprem, militarism conjugat cu elemente de spiritualitate creștin-ortodoxă, care-i transformă în niște „călugări”, războinici-asceti cu arma în mână, de tipul cavalerilor templieri, aflați, însă, în apărarea românismului autentic, ortodox și arhaic (de aici, sentimentul întoarcerii la origini, certitudine a unui românism mitologic autentic, în afara oricărei segregări etnice).

Dar, dacă Legiunea l-a adoptat drept patron spiritual pe arhanghelul războinic, păzitor al Raiului până la asaltul final al demonilor (cf. *Apocalipsa*, 12, 7-9) – a se înțelege, prin extensie, al României aflată la îndemâna puterilor obscure antiromânești ale timpului, ne întrebăm ce s-a întâmplat cu acelălalt arhanghel al cuplului angelic, Gavril? În primul rând, trebuie afirmat că Biblia nu-l numește nicăieri pe Gavril drept arhanghel și doar în dogma creștină și în tradiția populară cei doi sunt celebrați laolaltă. Mai mult, calitatea etimologică a cuvântului „arhanghel”, format din „arche”, desemnând în greacă noțiunea filosofică și mitologică de „origine”, „început”, „principiu”, „sursă” și „anghelos” = „Mesager, Sol, Înger”, devine aceea de Întâi Mesager. De vreme ce primordialitatea acestui mesager divin îi conferă implicit unicitatea statutului, funcția de Mesager Suprem și Comandant al Îngerilor nu este atribuită decât lui Mihail și, în *Apocalipsa* lui Ioan, lui Iisus Hristos însuși. Numele lui Mihail – „Cine e ca Dumnezeu?” – conține o întrebare retorică care opune din start unicitatea divinității manifestată în Marele său Mesager pretenției lui Satana de a fi deasupra Creatorului unic.

Spre deosebire de Mihail, care câștigă un loc privilegiat în scriptură pe baza calităților sale războinice, prezență ciclică, a începuturilor celeste și a sfârșitului apocaliptic, Gavril patronează taumaturgia și dezvăluie sensuri ale

hermeneuticii divine, în calitate de mesager discret al divinității<sup>6</sup>, un adevărat Hermes al credinței iudeo-creștine. Dacă Mihail este martor activ al faptelor și întâmplărilor din ceruri, Gavril este un înger profund ancorat în evenimentele terestre, căci el vindecă, învață, vestește și revelează oamenilor mesajul divin, mijlocind comunicarea dintre cer și pământ. În textele apocrife deopotrivă, numele celor doi îngeri apar în majoritatea scenariilor religioase: în capitolul enohian al pedepsirii veghetorilor, care au coborât pe pământ și au dat naștere uriașilor, Gabriel îi pune pe nefilimi să se ucidă între ei, iar Mihail îl leagă pe Șemihaza, liderul îngerilor răzvrătiți, și ajută la curățarea pământului de fiii îngerilor. În tradiția greacă, din cei șapte veghetori, Mihail este „răspunzător de cei buni și de popor”, iar Gabriel „stăpânește grădina Edenului, șerpii (dragonii) și heruvimii” (Mihăilă 2011: 62). Alături de alți patru îngeri, Mihail și Gabriel pregătesc și participă la înmormântarea lui Moise, iar în *Pildele (XXXVII-LXXI)* din *Cartea lui Enoh*,

„primul este Mihail, îngerul cel milostiv și răbdător, al doilea, care veghează asupra bolilor și tuturor vătămărilor copiilor oamenilor, este Rafael, al treilea, care veghează peste toate puterile este Gabriel și al patrulea, care veghează căința și nădejdea celor care moștenesc viața veșnică, se numește Phanuel” (*Cartea lui Enoch* 2006: 78-79).

Pornind de la aceste observații de ordin religios, simbolismul celor doi îngeri devine polarizant în dimensiunea interpretativă a nuvelei *La țigănci*, parabolă-confesiune a lui Eliade ramificată în două direcții divergente – pe de o parte, disocierea de dimensiunea belicoasă și violentă a Legiunii Arhanghelului Mihail, iar pe de altă parte, aderarea la cea taumaturgică, revelatoare, educativă a mișcării culturale a generației sale. Pe măsură ce Legiunea se ideologizează și se radicalizează, atinsă de ambițiile politice personale ale unor lideri ai săi, ea se îndepărtează de idealurile sincere și drepte ale generației tinere care a născut-o și din speranțele căreia s-a hrănit.

---

<sup>6</sup> În cartea profetului Daniel, Gavril este numele îngerului care interpretează vedenia (*Daniel*, 8, 16). Gavril arată lui Daniil înțelesul celor șaptezeci de săptămâni de ani până la venirea lui Mesia Hristos (*Daniel*, 9, 21-27). După tradiție, același înger vestește lui Ioachim și Anei că vor deveni părinții Mariei, viitoarea mamă a lui Mesia. În *Noul Testament*, Gavril descoperă preotului Zaharia, nașterea lui Ioan Botezătorul, considerat înainte mergătorul lui Mesia (*Luca*, 1, 19). Tot Gavril revelează Fecioarei din Nazaret că-l va naște pe Fiul lui Dumnezeu (*Luca*, 1, 28). Arhanghelul Gavril pare să fi fost identificat de tradiție drept îngerul înveșmântat în alb, care, pogorându-se din cer, a răsturnat piatra de pe ușa mormântului lui Iisus și s-a așezat deasupra ei, fiind cel dintâi care a dat Mironosițelor vestea Învierii. Dacă Mihail se află în ceruri de la începuturi până la sfârșit în lupta de apărare a raiului divin, Gavril este îngerul care se află în prim-planul nașterii/învierii lui Iisus, de la început și până la sfârșitul său terestru. De aceea, Gavril și-a câștigat un loc binemeritat în iconografia creștină alături de Mihail, căpătând dreptul de a fi numit arhanghel.



Apelând la termenii discursului despre autoritate utilizați de Andrei Pleșu pentru a comenta *Parabola lucrătorilor nevrednici ai viei* – „Ai autoritatea de la care te împărtășești” (Pleșu 2003: 18) –, se pot distinge două tipuri de autoritate asimilată și promovată implicit de două direcții distincte bifurcate în cadrul mișcării inițiate de tinerii intelectuali interbelici: direcția logocratică a intelectualilor, aflată sub semnul autorității *mesajului* taumaturgului înger Gavril, căreia îi aparține și Eliade, și direcția belicoasă a războinicilor, aflată sub semnul autorității violente a arhanghelului Mihail. Prin renunțarea la autoritatea care impune cu forța celorlalți o direcție, cea dintâi *se împărtășește* de cea mai puternică autoritate, cea a logosului, a discursului literar și științific, unica autoritate perenă. Adoptând logosul politic golit de sens și adevăr, direcția legionară s-a împărtășit doar de comportamentul marțial, combatant, războinic și a căzut în gratuitatea propriului demers.

Mai mult, dacă pornim de la funcția de bază a îngerilor, aceea de a fi mesageri ai divinității în relația acestuia cu omul, aceasta poate fi translată în acea capacitate de „a converti abisul dintre Dumnezeu și om într-un spațiu al comunicării” (Pleșu 2003: 260). În spiritul acestei observații, se profilează implicit o întrebare al cărei răspuns adâncește o dată în plus demarcația simbolică dintre cele două puteri angelice și, implicit, dintre cele două direcții cultural-politice interbelice. Așadar, care dintre cele două, Legiunea patronată de arhanghelul înarmat, Mihail, sau intelectualii generației '27 aflați sub semnul lui Gavril/ Gabriel, a convertit în comunicare reală abisul dintre elitele societății românești și omul de rând? Răspunsul este oferit de Mircea Eliade în varianta literară mitico-simbolică a nuvelei *La țigănci*, unde Gavril(escu) traversează un rit inițiativ de trecere dinspre profanul unei existențe istorice liniare înspre dimensiunea sacră a unei post-existențe mitice nemuritoare. Dacă Mișcarea Legionară a eșuat în politic și ideologie demagogică, într-un extremism violent și criminal, intelectualii au datoriat de a perpetua adevărata funcție a mesajului și să asigure comunicarea pe verticală între straturile profunde ale societății românești, iar singura comunicare reală și inalterabilă în timp se construiește pe arhitectura limbajului mitic. Falia dintre religios și politic, dintre dimensiunea culturală și cea ideologică capătă valențe de-a dreptul antagonice, fapt subliniat de mulți cercetători avizați ai respectivei perioade istorice, precum Sorin Alexandrescu, Zigu Ornea, Marta Petreu, Andrei Oișteanu, Mihaela Gligor.

### ***Cădere în profan și reîntoarcere în sacru***

Revenind la nuvelă, spre deosebire de celelalte personaje, Gavrilescu nu are un prenume, ci doar acest nume articulat pe numele fanatic al arhanghelului. Sufixul apare drept consecință a căderii sacralului în profan, a extra-ordinarului în banal, păcat extrem de grav despre care vorbește obsesiv

și personajul nuvelei când constată ratarea condiției de artist în defavoarea celei de umil profesor de pian, ce dă lecții în particular:

„Eu, cum vă spuneam, reîncepu Gavrilescu, trec regulat cu tramvaiul ăsta de trei ori pe săptămână. Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist...” (Eliade 1993c: 6).

Asemeni Leanei din nuvela *În curte la Dionis*, Gavrilescu este conștient de cauzele neîmplinirii destinului său, numite deloc eufemistic „păcate”, căci cele mai adânci și de neiertat păcate sunt cele împotriva spiritului. A trăi împotriva datelor „firii” oferite ca dar de la divinitate reprezintă păcatul suprem, în opinia lui Eliade, care consideră că orice existență umană are un *sens* nu doar terestru, ci mai ales cosmic. Dar, chiar și „pedeapsa” de a parcurge drumul spre eleva sa de trei ori pe săptămână devine calea de acces spre o *altfel* de împlinire, pe care o va găsi în locul camuflat până atunci al țigăncilor. Deși parcurge regulat drumul și *aude* vorbindu-se despre țigănci, având curiozități mici burgheze în privința lor, manifestă o fascinație neîmpărtășită de ceilalți călători cu privire la grădina umbroasă și casa frumoasă. Atracția lui Gavrilescu pentru locul umbros al curții țigăncilor are două resorturi interioare: cel conștient, al omului prezentului atins de nevoia „fizică” de a evada din iadul canicular al Bucureștiului și cel inconștient al omului mitic, atras de nevoia „metafizică” de împlinire sufletească în dimensiunea originală a existenței. Nu doar auzul îi este atins, ci și *văzul*, căci din locul confortabil de la fereastra vagonului de tramvai admiră grădinile paradisiace, fără a trăi totuși curiozitatea de a le străbate – un contemplativ viciat de dimensiunea acțiunii creatoare, adică un artist lipsit de curajul creativității, ce sucombă în inactivitate sterilă. *Semnele* prezenței sacralului sunt pretutindeni, dar el e captiv în propriul scenariu lamentabil existențial, lipsit de capacitatea de a le percepe. El este un „mort” în viață, din nefericire, nu în sens inițiativ yoghin, ci în accepțiunea gândirii arhaice cu privire la omul devenit prizonier al iluziei proiectate de propria rațiune. Călătoriile cu tramvaiul într-o direcție și apoi în cealaltă, de trei ori pe săptămână, sunt analoage mersului ascendent și descendent cu ascensorul hotelului ale lui Adrian, poetul amnezic, sugerând prizonieratul în repetabilitate și ciclicitate, fără posibilitatea străpungerii „vălului” și eliberării. Aceeași senzație o are Ștefan Viziru, cu sentimentul acut al captivității în malaxorul unor evenimente dureroase și absurde ale timpului istoric, ca în pântecul unei creaturi fabuloase, care ar dori astfel să-l mistuie și să-i anuleze libertatea de a trăi autentic.

În opera literară eliadescă, raportul lumină/ întuneric nu cunoaște polarizarea conform atributelor moralei religioase iudeo-creștine, bine/ rău,

Dumnezeu/ Satan, ci trebuie privit strict prin prisma simbolismului arhaic ritualic șamanic – una dintre cele mai vechi forme de religiozitate ritualică. Conform acestuia, lumina caracterizează lumea creată, reală, solară, *yang*, a spiritului, în timp ce întunericul caracterizează „lumea de dincolo”, ireală și imaterială, lunară și nocturnă, *yin*, a sufletului. Mai mult, în orice scenariu mitologic cosmogonic, întunericul este anterior luminii, el este principiul primordial, originar, „abisalul” din pântecul căruia a luat naștere creația. Când neofitul este trimis din sânul comunității „solare” în pădure sau în coliba întunecoasă a lumii lunare, el face trecerea din universul creat material în cel primordial increat, din lumea celor vii în lumea celor morți, căci el trebuie să moară din ipostaza de om obișnuit pentru a se naște din nou în ipostaza șamanului. Ca orice naștere, și cea mistică este pregătire de o „gestație” în pântecul întunecos al unei colibe/ peșteri, unde aspirantul este sfășiat și recompus de demonii pe care ulterior îi va stăpâni în actele sale taumaturgice.

Gavrilescu este năucit și copleșit de lumina orbitoare, toropitoare a lumii solare a spiritului, fiind atras inconștient de umbra răcoritoare a nucilor, de spațiul închis și intim al universului lunar al sufletului:

„După o tradiție, omul care și-a vândut sufletul diavolului își pierde și umbra. Ceea ce înseamnă că, nemaiaparținându-și, nu mai există ca ființă spirituală, sub formă de suflet. Demonul nu se mai manifestă ca umbră în ființa lui: nu mai are umbră pentru că nu mai are ființă” (Chevalier, Gheerbrant 1995: 404).

El este Alesul, șamanul care nu are nevoie de inițierea didactică a unui bătrân, și pătrunde în lumea spiritelor, chemat de acestea. Umbra grădinii este însoțită de „mirosul amărui al frunzelor de nuc” (Eliade 1993c: 8), care a luat locul parfumului florilor teilor, ale căror crengi se revărsă deasupra trotuarului. Simbolismul grădinii surprinde aceeași tranziție dinspre periferia solară a teilor vărateci și casa impunătoare din prim-planul curții înspre nucii tomnateci din mijlocul acesteia și bordeiul, aflat „într-o grădină neîngrijită, cu trandafiri și crini, pierduți printre bălării și tufe de măceș” (Eliade 1993c: 8) – imagine concentrică a unui microunivers reconstituit în spirală, de la realitatea profană a minții înspre cea sacră a sufletului. Interesantă devine imaginea unor flori „regale” pierdute între tufele sălbatice de flori de măceș, ca și cum acea geografie sacră s-ar reapeza conform vechilor sale legități, iar natura primordială ar încerca să se reinstaleze în detrimentul celei „civilizate” de om. Într-o natură sălbatică, floarea zeiței frumuseții, Afrodita/ Venus, simbol al iubirii – trandafirul și floarea zeitelor-mame, Hera – crinul, sunt năpădite de o floare sălbatică hermafrodită, capabilă să dea „fruct” prin sine însăși. Direcția este evidentă, un fel de regresie în arhaicitate, de la

epoca religiozității „istorice” a zeitelor fertilizate de elementul masculin la primordialul cult al Marii Zeițe, ce-l naște fără ajutorul vreunui zeu pe fiul devenit ulterior soț. Din acest punct de vedere, Gavrilescu pătrunde într-un spațiu sacru aflat sub semnul feminității absolute primordiale. Sub aspectul simbolismului heraldic, crinul și trandafirul reprezintă cele mai însemnate case ale regalității occidentale, cea franceză și cea engleză, iar „sufocarea” acestora în vegetația sălbatică sugerează renașterea acelor credințe arhaice originare, care reprezintă izvorul sacru al tuturor credințelor și religiilor lumii moderne. Simbolismul cromatic al celor trei flori trimite la ideea unei androginii exemplare, pe o cale alchimică, naturală însă, prin care albul pur al crinului și roșul aprins al trandafirului se îngemănează în ceea ce poartă numele de *lapis philosophorum*, adică trandafirul alb-roșu sălbatic, măceșul.

Artistul a păcătuit în tinerețe și, din lașitate și slăbiciune, și-a trădat sufletul, atât în iubire, cât și în vocație, pentru a alege calea înșelătoare a prizonieratului rațiunii. Mai mult, nuca este un fruct îmbrăcat într-o coajă dură, iar accesul la miezul dulce se face prin spargerea învelișului, la fel ca în cazul oului cosmic, simbol al originii tuturor universurilor cosmice și umane. În *Noaptea de Sânziene*, Ștefan apelează la imaginea sferei de metal ca simbol al oului cosmic, pentru a-i explica lui Biriș ieșirea din existența profană labirintică:

„(...) am sfărâmat coaja și am ieșit așa cum ai ieși dintr-un imens ou, a cărui coajă ți se părea inaccesibilă, invulnerabilă, ca o lespede și pe care, abia atingând-o, s-a sfărâmat. Și am ieșit din nou la lumină, am ieșit din labirint” (Eliade 1991a: 254).

Inconștient, Gavrilescu pătrunde sub umbra nucilor, trecând de sub semnul solar al lui Apollo sub cel ascuns al zeiței Artemis Caryatis, „iubită a lui Dionysos, zeiță înzestrată cu darul clarviziunii și preschimbată în nuc, cu roade bogate” (Chevalier, Gheerbrant 1995: 352). El abandonează cunoașterea diurnă, accesibilă tuturor, pentru a o îmbrățișa pe cea ocultată, care se lasă revelată doar sufletului celui ales. Experiența apolinicului creator (iluminarea) nu este accesibilă decât după experiența beției simțurilor și a sfâșierii dionisiace, printr-o moarte-început într-o renaștere, căci întunericul este anterior luminii.

Pentru Adrian, poetul amnezic, uitarea este consecința „accidentului”, prin intermediul căruia sacrul intervine pentru a declanșa „criza” artistică a poetului-șaman, aflată sub semnul pierderii muzei. Începutul rătăcirii labirintice în abisul interiorității se află sub puterea luminii fals strălucitoare a gloriei profane, cu efect prelungit până în momentul revelației sensului ascuns și arhaic al menirii sale, echivalent cu regăsirea inspirației (Leana) și atingerea adevăratei iluminări apolinice. Pentru Gavrilescu, uitarea servietei

simbolizează aceeași intervenție a sacrului în planul existențial al unui artist rămas fără muză, captiv într-o dimensiune profană fără orizont. Muzicianul-șaman întâlnește în universul umbrei o babă și trei fete, în lumina unor interpretări critice, Cerberul și cele trei Parce/ ursitoare/ iele, temuta zeiță a destinului, Ananke, și cele trei fiice ale ei, Clotho, Lachesis și Atropos. Nu trebuie uitată fata-daimon care, înainte de a trece pragul bordeiului, îl sfătuiește pe Gavrilescu să nu bea prea multă cafea/ apă. Dacă în mitologia greacă, Clotho torcea, a doua depăna, iar a treia tăia firul vieții muritorilor, prin analogie simbolică, țiganca, prin originea ei ariană, încarnează originea străveche a practicilor religioase de pretutindeni, șamanismul, grecoica, acea continuitate mitico-religioasă a șamanismului prin orfism, iar evreica, proliferarea monoteismului drept ultimă etapă în procesul secularizării religiilor. Prin vocea babei, Destinul îl întreabă pe Gavrilescu: „Ce-ți dorește inima pe ziua de azi? (...) O țigancă, o grecoică, o nemțoaică...” (Eliade 1993c: 9), iar ordinea nu este deloc întâmplătoare, căci trebuie să-și întrebe sufletul nemuritor dacă acea călătorie inițiativă se va îndrepta spre începuturile universului sau spre cele personale. Pentru că este încă deconectat de Centrul său, nemțoaica, proiectul existențial ratat al tinereții, este respins de neofit și înlocuit de bătrână cu evreica. Prin acest refuz rațional, Timpul circular regenerator, ce i-ar fi permis reîntâlnirea cu propriul timp mitic marcat de iubirea muzei, Hildegard, este înlocuit de ordinea cronologică a religiilor umanității, credințele arhaice (țiganca), orfismul (grecoica), „religia cărții”<sup>7</sup> (evreica). Această primă alegere îl va îndepărta

---

<sup>7</sup> Apelând la termenii filosofiei lui Nietzsche, pe care Eliade o cunoștea foarte bine, cele trei fete simbolizează cele trei ipostaze ale unui zeu unic, care armonizează tenebrele naturii și lumina rațiunii. În triada Dionysos, Orfeu, Apollo, Orfeu se ambiguizează, pe de o parte datorită activității sale de discipol al zeului trac, pe de altă parte, prin împrumutarea unor caracteristici ale zeului grec. Nietzsche consideră că esența tragediei antice și în consecință a condiției umane înseși ia naștere din „tensiunea” dintre apolinic și dionisiac, că marele merit al culturii grecești ar fi fost acela de a fi reușit convertirea cultului asiatic dionisiac, irațional și abisal, la o dimensiune rațională și în „lanțurile frumosului” apolinic: "Greek rationality (*Geist*) is a sublimation of the driving force of the Dionysian melting with nature; the Greeks had cast their emotions into the form of the tragedy, which would become the highest refinement of the *conditio humana*. What started as a threat had developed into an enormous cultural power because it was dialectically turned into art" (Kocku von Stuckrad, *Utopian Landscapes and Ecstatic Journeys: Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, and Mircea Eliade on the Terror of Modernity*, în „Numen”, no. 57/ 2010, pp. 78–102, disponibil pe [https://www.jstor.org/stable/27793830?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27793830?seq=1#page_scan_tab_contents), accesat 18.06.2015, ora 19). Pentru Nietzsche, esența apolinică a artei este tragedia, cea dionisiacă este muzica, iar orficul este acea dimensiune în care arta, muzica și capacitatea de „a vedea” dincolo de aparență. Acolo unde filosoful german constată tensiunea, Eliade identifică „armonia contrariilor”, astfel încât artistul-Orfeu reconciliază, în actul artistic și șamanic deopotrivă, cele două stări, dionisiacul și apolinicul. Poetul Adrian trebuie să audă și să se lase „sfășiat” de cântecul dionisiac al muzei pentru a atinge idealul apolinic al artei poetice; pianistul

din nou pe Gavrilescu de împlinirea Destinului, ca om și artist, în dimensiunea acestei existențe, iar ratarea „ghicirii” țigăncii, în calitate de izvor sacru al tuturor credințelor, îi va deschide calea spre singura eliberare rămasă posibilă, prin moarte, spre o altă existență, tot alături de Hildegard. Tributar prejudecăților lumii profane, Gavrilescu ratează conexiunea la sacru atât în exercitarea voinței prin alegere, cât și prin acțiunea magică a ghicitului, în continuare prizonier al iluziilor, preconcepțiilor și adevărilor altora.

Gavrilescu intră în curtea țigăncilor aflată sub semnul profeției, iar în bordei pătrunde sub semnul destinului și al implacabilei Ananke. Lipsit de harul ghicitului, bărbatul e manipulat dintru început de cele trei fete să apeleze la imagine, „cum arată”, și nu la esență, „cum este”: una dintre fete

„pe de-a-ntregul goală, foarte neagră, cu părul și ochi negrii, era fără îndoială țigancă. A doua, și ea goală, dar acoperită cu un voal verde-pal, avea un trup nefiresc de alb și strălucitor ca sidetul, iar în picioare purta papuci aurii. Asta nu putea fi decât grecoica. A treia era fără îndoială ovreica: avea o fustă lungă de catifea vișinie, care-i strângea trupul până la mijloc, lăsându-i pieptul și umerii goi, iar părul bogat roșu-aprins, era adunat și împletit savant în creștetul capului” (Eliade 1993c: 13-14).

Gavrilescu ratează operațiunea magică a ghicitului, căci el apelează la convențiile sociale și judecă după aparențele imaginii, fără a trece dincolo de aceasta, iar logica profanului este răsturnată în dimensiunea sacrului. Negru, alb, roșu sunt etapele alchimice ale metamorfozării mercurului unit cu sulful în pântecul creuzetului, sub acțiunea focului (Berechet 2003: 123), iar Gavrilescu, în mod inconștient, reface etapele metamorfozei alchimice de la *nigredo* (grecoica), prin *albedo* (evreica) la *rubedo* (țiganca). Roșul este asociat cromatic țigăncii, întrucât este culoarea aramei, metalul care se găsește în adâncul pământului, evidențiind legătura intimă cu arhaicele culte ale pământului-mamă, primele forme de religiozitate umană și de proto-alchimie (v. Eliade 1996; Eliade 1991c).

Fiecare ratăre a conectării la sacru printr-o Iluminare directă prilejuiește eroului regresia și adâncirea tot mai profundă și dureroasă în amintirea tinereții și a iubirii ratate pentru Hildegard și conștientizarea propriei slăbiciuni și lașități. Păcatul major al tinereții sale a fost abandonarea iubirii în favoarea milei, renunțarea la harul artistic pentru câștigul bănesc temporar, abandonul „jocului secund, mai pur” al muzicii în favoarea raționamentului. Chiar și în spațiul miraculos al țigăncilor, invitat să

---

Gavrilescu trebuie să ghicească „rădăcinile” artei (țiganca) și să audă cântecul tobei șamanice pentru a putea să redobândească accesul la beatitudinea creatoare.

se lase purtat de jocul ghicitului, Gavrilescu respinge gratuitatea gestului ludic, replicând sugestiv „mie nu-mi stă capul la joc” (Eliade 1993c: 17). Chiar dacă rostește aceste cuvinte, el nu le pătrunde sensul ascuns, căci, într-adevăr, nu mintea trebuie să participe la joc, ci sufletul, a cărui realitate îi este străină în această fază a inițierii. În aceeași ordine de idei, el trăiește eminamente în trecut, în acea secvență care tocmai i-a trecut pe dinaintea ochilor, fără a se putea bucura de acel prezent continuu al eonului sacru, în care a pătruns. Asemeni d-nei Viorica Porumbache, a profesorului Antim din *Noaptea de Sânziene*, Gavrilescu are trăsăturile unui personaj-cascadă, care împrumută caracteristicile timpului-cascadă spenglerian. Aceasta e „tragedia vieții lui”, de fapt, incapacitatea de racordare la ingerințele prezentului: la țigănci înțelege ce trebuia să facă și nu a făcut în tinerețe, iar după ce ratează ghicirea țigăncii, exclamă folosind perfectul condiționalului optativ „ar fi trebuit să înțeleg” (Eliade 1993c: 19), fără a fi pregătit să pătrundă în următoarea etapă a șamanizării – portarea în altă dimensiune cu ajutorul spiritelor-prietene, prin intermediul transei induse de sunetul pașilor țigăncii pe care-i aude „ca și cum ar fi dănuțuit pe o tobă uriașă de bronz” (Eliade 1993c: 19). De teamă, se repede la pian, iar transa extatică se transformă într-o transă enstatică, atingând propriul abis ființial, devenind una cu muzica și pianul. Urmează proba labirintului, rătăcirea printre paravanele bordeiului, gol, într-o căldură insuportabilă, cursă înfricoșătoare printre paravane și oglinzi, finalizată cu nașterea șamanică. În această nuvelă, labirintul este încărcat de simbolismul mandalei, al unei

„apărări magice a unui centru, a unei bogății, a unui înțeles. Pătrunderea în el poate fi un ritual inițiativ, după cum se vede din mitul lui Tezeu. Acest simbolism este modelul oricărei existențe, care, trecând prin numeroase încercări, înaintează spre propriul său centru, spre sine însuși” (Eliade 1990: 179).

Cu cât Gavrilescu este mai aproape de sensul mitic al existenței sale, cu atât spaima este mai adâncă și rătăcirea mai dureroasă, fără a împiedica însă nașterea lui ritualică.

Ceea ce critica literară a identificat în trupul gol înfășurat în draperia de la fereastră drept un mort învăluit în giulgiu pare, mai degrabă, a fi în plan simbolic trupul unui nou-născut, proaspăt învelit de moașă:

„În acea clipă se văzu gol, mai slab decât se știa, cu oasele ieșindu-i prin piele, și totuși cu pântecul umflat și căzut, așa cum nu se mai văzuse vreodată. (...) se simți înfășurat strâns din toate părțile ca și cum ar fi fost legat și împins într-un sac. Era din nou întuneric și foarte cald (...)” (Eliade 1993c: 23).

În această lumină interpretativă, baba atemporală este „meștera”, moașa inițiată, care asistă *nașterea*, iar cele trei fete tinere sunt zeițele destinului viitorului nou-născut, cunoscute de toată lumea drept ursitoare, dar numite de țigani Ourme și Kekhali (Questin 2009: 74-77), invizibile pentru oamenii de rând, dar vizibile pentru inițiați. În concepția arhaică românească, ele locuiesc departe de comunitățile umane, în zone sălbatice – grădina năpădită de vegetație sălbatică din mijlocul Bucureștiului, în centrul spațiului profan al existenței, dar atât de izolat de acesta – și se crede că două ar fi românce, iar a treia țigancă. Moașa-șaman locuiește întotdeauna la marginea comunităților umane și este celibatară, căci singurătatea asigură intimitatea actului magic și sporește puterea acestuia. Bordeiu, unde-l conduce fata-daimon păzitor, cea care-l sfătuieste să atingă stadiul larvar propice viitoarei renașteri prin abținerea alimentară, este analog pântecului, iar pătrunderea lui Gavrilescu în acel spațiu este echivalent simbolic unui *regressus ad uterum*. În lumina acestei interpretări, dulceața, cafeaua și apa trimise de baba-meșteroaie nu erau destinate lui Gavrilescu, ci, conform datinii, ursitoarelor, pentru a fi îmbunătățite, daruri menite a manipula destinul în favoarea *nou-născutului* (v. Fochi 1976: 349-351; Bernea 1986: 169-170).

Așadar, *La țigănci* nu este nici „alegorie a morții” (Alexandrescu 1969: XXXVII), nici „mitologie a morții” (Călinescu 2002: 142), ci o poveste exemplară despre o re-naștere, în sensul eliadesc al „fundării”<sup>8</sup> unui *altfel* de om, atent la *semne*, reconectat la origini, *viu*, rupt de existența rutinieră, în care era *mort*. Prin Gavrilescu este surprinsă evoluția lui *homo animal rationale* la *homo symbolicus*, printr-o experiență totalizantă, „dar nu într-un Tot abstract, ci într-un corp viu, care să unească toate nivelurile

---

<sup>8</sup> În două consemnări de jurnal, datele 5 martie, respectiv 10 martie 1968, Eliade consemnează câteva reflecții cu privire la simbolismul nuvelei *La țigănci*: „Nuvela *fundează* o lume, un univers independent de geografia și sociologia Bucureștiului de prin anii 1930-1940. (...) Este prezentarea unui univers nou, inedit, cu legile lui proprii – și această prezentare constituie un act de creație, nu numai în înțelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest univers, învățând să-l cunoști – ți se revelează ceva. Problema care se pune criticului nu este: cum să descifrez «simbolismul» povestirii? Ci: admitând că povestirea m-a «fermecat», m-a convins, cum să interpretez mesajul pe care-l ascunde realitatea ei (mai precis această nouă specie de realitate care mi se dezvăluie citind «aventura» lui Gavrilescu? (...) O asemenea literatură fundează propriul ei univers, întocmai cum miturile ne dezvăluie fundarea Lumilor, a modurilor de a fi (animal, plantă, om, etc.), a instituțiilor, a comportamentelor etc. (...) În acest sens se poate vorbi despre prelungirea mitului în literatură: nu numai pentru că anumite structuri și figuri mitologice se regăsesc în universurile imaginare ale literaturii, ci mai ales pentru că în amândouă cazurile e vorba de creație, adică de «crearea» (=revelarea) unor lumi paralele Universului cotidian în care ne mișcăm. *La țigănci*, ca și un mit polinezian sau nord-american, este și nu este o lume reală, o lume, adică, în care trăiește, sau poate trăi omul de toate zilele. Dar, întocmai ca și mitul, *La țigănci* (și în alte nuvele de acest fel) revelează semnificații nebănuite, dă sens vieții «de toate zilele»” (Eliade, 1991b: 585-586).



realității fără să le anihileze” (Eliade 2008: 65). Acest biet profesor de pian, *mort* timp de 49 de ani, devorat de timpul istoric cu fiecare clipă care trece, are șansa de a „cunoaște fără să «devină»” (Eliade 2008: 17) în bordeiul-insulă al țigăncilor. Nu poate fi o simplă coincidență faptul că în *Cartea tibetană a morților*, în vederea asigurării renașterii în cealaltă dimensiune în starea de *bardo*, după ce a fost scos mortul din odaie și incinerat, timp de 49 de zile se oferă hrană efigiei sale (Eliade 1993a: 45). Timp de 49 de ani, Gavrilescu a fost în ipostaza post-mortem de *bardo*, de mort rătăcit într-un univers, unde trebuie să depășească iluziile minții sale pentru a atinge Nirvana, adevărata beatitudine și eliberare. Asemeni lui Ieronim și Cezarei din nuvela lui Eminescu, urmând interpretarea simbolică a lui Eliade cu privire la textul eminescian, Gavrilescu nu trăiește „experiența” nașterii și drept urmare abolește „istoria”, ci starea paradisiacă a nașterii ca arhetip, iar goliciunea trupului învelit simplu în așa-zisa draperie simbolizează nuditatea perfectă, lipsită de „formă” (Eliade 2008: 17).

Pentru el, timpul-devenire a fost abolit și de aceea cele trei ore petrecute în atemporalitatea stazică sunt în planul temporalității-experiență doisprezece ani. „Mort” pentru lume și „renăscut” într-o altă ipostază, Gavrilescu revine într-o dimensiune spațio-temporală complet străină, peste 12 ani, într-un București lipsit de prezența unor figuri familiare, precum Elsa, Otilia Voitinovici și orele de pian, vecinii. „Legăturile” profanului care țineau în „lesă” acest novice au căzut, Iluzia cosmică nu mai are putere asupra lui, dar el nu știe ce să facă cu această libertate. Cum se explică logic și nu fantastic dilatarea timpului istoric simultană contractării celui petrecut în coliba-uter? Prin controlarea nervului Sushumna, supranumit de yoghini „devoratorul timpului”, prin intermediul căruia Gavrilescu a atins o pseudo-nemurire, la care va dori Ștefan Viziru să acceadă, pe care doar Anisie o va cunoaște plenar.

Gavrilescu se întoarce la țigănci, locul care brusc a devenit cel mai familiar din lume pentru omul fără trecut și fără viitor, căruia nu i-a rămas decât prezentul continuu. Aici plătește babei încă o sută de lei pentru a trece din nou *pragul* și a o întâlni, de data asta, pe nemțoaică, singura care „nu doarme niciodată” (Eliade 1993c: 34), la cea de-a șaptea ușă din „casa cea mare”, trimis de Destinul însuși. Greșește și de data aceasta „intrarea”/„ieșirea”, dar Hildegard îl așteaptă și pornesc împreună într-o călătorie simbolică înspre pădure, o altă imagine sacră a primordialității anistorice. Spiritul neîmplinit în această existență își întâlnește Eul, dar, sub influența legii de fier a *karmei*, îl constrânge la o nouă reîncarnare, dacă ținem cont de faptul că pădurea simbolizează în *Upanishade* corpul uman (Eliade 1993b: 237). Această reîntâlnire este posibilă tot în dimensiunea postmortem, căci doar  *aici*, trecutul, prezentul și viitorul sunt totuna, într-o unitate paradisiacă indestructibilă:

„Funcția principală a unui simbol este aceea de *a uni, totaliza*, de a construi *centre*. Tot ceea ce se găsește în *centru* este *consacrat*, se află dincolo de fenomenele lumești, eterogene, într-un spațiu și un timp ritual, sacru care participă la eternitate și la *vid* pentru că spațiul ritual este calitativ diferit de lume și de *materie*. Simbolul conduce omul dincolo de *viață*, adică dincolo de istorie, de multiplicitate și dramă și îl reintegrează în Totul absolut spre care tinde cu întreaga sa ființă” (Dancă 1998: 230-231).

### Confesiune și profetism eliadesc

Cine sunt Hildegard și Elsa și ce rol au ele în destinul lui Gavrilescu? În planul imediat și ofertant al tramei nuvelei, cele două sunt ipostazieri ale iubirii, cea autentică și pasională a tinereții, respectiv, cea conjugală, încărcată de compasiune și sentimente de culpabilitate. Hildegard este imaginea eroticii pure, a perechii androgine, este muza, în absența căreia Gavrilescu cunoaște nu doar neîmplinirea sentimentală, ci și ratarea artistică, adică moartea lentă a spiritului despărțit de sufletul-pereche. Așa cum sugerează semnificația numelui ei, Hildegard este cea care-l întărește, care-i conferă putere, iar absența ei îl șubrezește până la identificarea totală cu un obscur profesor de pian. El devine un *viu-mort*, într-o lume a formelor și a imaginilor înșelătoare, asemeni unui personaj într-o peliculă filmată sau mai degrabă asemeni spiritului bulversat de proiecțiile reductive și subiective, prietenoase sau dușmănoase, ale propriei minți. Elsa este prescurtarea numelui de origine ebraică Elisabeta și înseamnă „promisiunea lui Dumnezeu”, de unde ideea că și această ipostază feminină a aparținut destinului lui Gavrilescu, omul cu două ursite conform mentalității arhaice, asemeni lui Ștefan Viziru din *Noaptea de Sânziene*. Anagramarea numelui soției duce la formarea cuvântului LESĂ, simbol al legării lui Gavrilescu pe coordonatele liniare ale unui fals destin; el este „orb” și nu vede adevărul de dincolo de iluzia țesută abil de Zeul legător, căci nu caută Eliberarea.

Dintr-o perspectivă interpretativă simbolică, Gavrilescu a primit în tinerețe toate elementele unui destin de creator excepțional – talent, spirit, iubire unică – dar nu a făcut față testului acestuia, dovedind slăbiciune și lașitate. Când a fost lipsit de „întăritura” sa (Hildegard înseamnă în germana veche „întăritură de război”), el *a confundat* iubirea cu mila, pasiunea cu compasiunea, creativitatea cu activitatea didactică. Toată viața *visează* la ceea ce ar fi putut deveni, în loc să iubească, să creeze și să trăiască propriu-zis, trecând cu tramvaiul de trei ori pe săptămână pe același drum, admirând peisajul, auzind de țigănci, fără să spargă rutina zilnică, fără să străpungă vâlul acestei existențe iluzorii. Pentru că în tinerețe a ratat marea inițiere a artistului în comuniune cu muza, despărțit fiind de aceasta, sacralul își cheamă

Alesul și produce *accidentul*, întrerupând rutina zilnică, pentru ca Alesul să atingă marea inițiere și începutul unei noi existențe, superioare, transcendente, ancorată în realitatea eternă a Sufletului Suprem.

În plan imagologic, Gavrilescu simbolizează întreaga mișcare artistică, culturală, creatoare a tinerilor generației lui Eliade, care au ales să se distanțeze de spiritualitatea franceză și engleză a Occidentului, catolică, respectiv protestantă, identificând în cultura germană acea autenticitate care izvorăște din gândirea religioasă arhaică, la fel cum creștinismul românesc a asimilat fără să ucidă formele arhaice de religiozitate traco-dacică autohtonă. Alegerea Elsei de către Gavrilescu poate fi identificată simbolic cu greșeala generației '27 de a se fi lăsat sedusă temporar de o formă facilă și superficială a unei ideologii, care se va dovedi criminală și nefavorabilă României. Originea numelui Hildegard în germana veche sugerează trimiterea simbolică evidentă că România trebuia să se fi însoțit cu străvechiul spirit teuton, de la care să fi împrumutat curajul, pasiunea, abnegația. Săracă, tânără, singură în timpul marilor decizii istorice, România (Gavrilescu) a ales calea facilă – astâmpărarea foamei cu prețul pierderii propriei libertăți și obligația morală de a continua o alianță catastrofală – alături de Germania hitleristă (Elsa). Pentru a renaște într-o deplină unitate și totalitate culturală și spirituală, națiunea română trebuie să se redefinească, să se elibereze de iluziile promițătoare și amenințătoare ce o înconjoară și să-și regăsească rădăcinile anistorice. Într-un veritabil spirit filosofic heideggerian, Eliade propune națiunii române (re)conectarea spiritualității sale esențiale la modelul cultural arhaic german. În raport cu limbajul actual „contaminat de paraziți pseudo-metafizici și de cuvinte-instrument” (Bușe 2014: 83), Heidegger constatare că esența limbajului mai persistă în resturile actuale ale limbilor vechi, greaca și germana. Influența cultural-istorică greacă nu a fost întotdeauna benefică spiritualității românești, dacă ne gândim la cea fanariotă din secolul al XVIII-lea, un timp steril, când țara a stat repliată, precum arborii iarna. Întâlnirea cu spiritul autentic german (Hildegard) nu este ratată pentru totdeauna și, după inițierea, adică maturizarea națiunii române (Gavrilescu), aceasta va fi posibilă cândva.

În concluzie, nuvela *La țigănci* ascunde în cheie simbolică atât confesiunea mult așteptată de contemporanii și posteritatea critică a lui Eliade cu privire la non-apartenența acestuia la mișcarea legionară, cât și profeția sa cu privire la viitorul României. Eliade nu a făcut parte din Legiunea Sfântului Mihail, ci a fost un Gavrilescu, alături de alți tineri ai timpului, care s-au disociat de acțiunile violente și războinice ale Gărzii, crezând, însă, în aportul favorabil al spiritualității germane în renașterea unei națiuni românești puternice. Într-o consemnare de jurnal, Eliade povestește una din reveriile sale, care se repetă constant, unde pare să fi fost un inginer de origine baltică, lucrând la căile ferate, „în prima jumătate a secolului al

XIX-lea, într-un oraș german” (Eliade 1991b: 233) că trăise în Germania și o iubise foarte mult. Acest „*«rêve éveillé»*” povestit la 30 august 1952 este definitoriu pentru a ilustra personalitatea totalizantă a lui Eliade, ale cărei extreme se topeau armonizându-se – un baltic în Germania, un răsăritean îndrăgostit de occidentul teuton.

Citatul amplu din jurnalul eliadesc cu privire la reflecțiile autorului pe marginea nuvelei *La țigănci* contrazice oarecum interpretarea „în cheie” simbolică<sup>9</sup> și sociologică oferită în acest articol, dar Eliade este o personalitate atât de nonconformistă, încât armonizarea contrariilor este vizibilă chiar și la nivelul confesiunilor sale. Astfel, referindu-se la altă nuvelă a sa, *Șarpele*, eruditul constată că imaginația scriitorului merge într-o direcție independentă de cunoștințele istoricului religiilor, căci imaginația creatoare pătrunde inconștient în zonele abisale ale unei cunoașteri neguvernată de vreo legitate rațională:

„Faptul care mi se pare interesant e următorul: că, deși «atacam» un subiect atât de scump istoricului religiilor care eram, scriitorul din mine a refuzat orice colaborare *conștientă* cu eruditul și interpretul simbolurilor; a ținut cu orice preț să fie *liber*, să aleagă ceea ce îi place și să refuze simbolurile și interpretările pe care le ofereau, de-a gata, eruditul și filosoful” (Eliade 2003: 230).

Dacă așa ceva este posibil, de ce n-am crede că scriitorul ar fi refuzat în nuvela *La țigănci*, deopotrivă, o colaborare *conștientă* cu omul istoric și social, încercând să exploreze liber anumite zone obscure ale trecutului personal, profetizând simbolic asupra unei alchimii naționale. Limbajul este „codat” într-o formulă estetizantă, întrucât coșmarul totalitarismului hitlerist era proaspăt, iar sensibilitățile puteau fi lezate foarte ușor. Prezentul istoric al începutului de secol XXI confirmă, însă, realismul profetic al lui Eliade, care vedea posibilă salvarea României de sub influența nefastă a bolșevismului deznaționalizant doar printr-o fericită altoire a sensibilității creatoare românești cu spiritul lucid și rațional german. Influența tot mai evidentă a Germaniei în această nouă Europă unită este privită în prezent ca un factor de stabilitate și progres, fără ca spectrul totalitarismului naționalist antisemit de odinioară să fie luat în considerare, căci Europa și-a vindecat rănilor, chiar dacă amintirea lor este încă dureroasă.

---

<sup>9</sup> Despre simbolismul folcloric al unor scene și elemente ale nuvelei *La țigănci*, care însă argumentează teoria lui Sorin Alexandrescu în ceea ce privește prezența „alegoriei morții”, vezi Marco Cugno, „*La țigănci*” – o interpretare, în „Apostrof”, anul XIX, 2008, nr. 4 (215) disponibil pe <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=577> (accesat 11.10.2016, ora 16.35).

## Bibliografie

- Alexandrescu, S. (1969). *Dialectica fantasticului* (introducere) (pp. XXXVIII-XLVIII). In Eliade, M. (1969). *La țigănci și alte povestiri / With the Gypsy Girls and other stories*. București: Editura Pentru Literatură.
- \*\*\* (2011). *Arhangheli și îngeri / Archangels and Angels*. Editura Deisis/Stavropulos.
- Berechet, L. (2003). *Ficțiunea inițiativă la Mircea Eliade / The Initiation Fiction at Mircea Eliade*. Constanța: Editura Pontica.
- Bernea, E. (1986). *Cadre ale gândirii populare românești / Frameworks of the Romanian Popular Thinking*. București: Editura Cartea Românească.
- \*\*\* (2003). *Caiete de dor. Metafizică și poezie / Notebooks. Metaphysics and Poetry*. Vol. 3 (nr. 7, iulie 1953 și nr. 8, iunie 1954). București: Editura Jurnalul literar.
- Bușe, I. (2014). *Intelocrați, filosofi, ironiști / Intelocrats, philosophers, Ironists*. Craiova: Editura Ramuri.
- \*\*\* (2006). *Cartea lui Enoh / The Book of Enoch*. Traducerea din etiopiană, note și comentarii R. H. Charles. Cuvânt înainte de W. O. E. Oesterley. Traducere în limba română și îngrijire ediție de Alexandru Anghel. București: Editura Herald.
- Călinescu, M. (2002). *Despre Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții / About Ioan Petru Culianu and Mircea Eliade. Memories, readings, reflections*. București: Editura Polirom.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1995). *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, volumul 3, P-Z / Dictionary of symbols. Myths, dreams, customs, gestures, shapes, figures, colours, numbers, volume 3, P-Z*. București: Editura Artemis.
- Cioran, E. (1990). *Schimbară la față a României / The Transfiguration of Romania*. București: Editura Humanitas.
- Cugno, M. (2008). „La țigănci” – o interpretare / With the Gypsy Girls – an interpretation. *Apostrof*, anul XIX, nr. 4 (215).
- Dancă, W. (1998). *Mircea Eliade. Definiție sacri / Mircea Eliade. Definition of the Holy*. Iași: Editura Ars Longa.
- Eliade, M. (1969). *La țigănci și alte povestiri / With the Gypsy Girls and other stories*. București: Editura Pentru Literatură.
- Eliade, M. (1990). *Încercarea labirintului / The Test of the Labyrinth*. Traducere și note de Doina Cornea. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Eliade, M. (1991a). *Noaptea de Sânziene / The Forbidden Forest*. Vol. I-II. Prefață de Dumitru Micu. Cuvânt înainte, tabel cronologic și ediție îngrijită de Mircea Handoca. București: Editura Minerva.
- Eliade, M. (1991b). *Jurnal / Journal*. Volumul I (1941-1969). Ediție îngrijită de Mircea Handoca. București: Editura Humanitas.
- Eliade, M. (1991c). *Alchimie asiatică / The Asian Alchemy*. București: Editura Humanitas.

- Eliade, M. (1993a). *Morfologia religiilor. Prolegomene / The Morphology of Religions. Prolegomena*. Text comentat și prefață de Mircea Handoca. Revizia științifică a ediției de Angelo Morretta. București: Editura Jurnalul literar.
- Eliade, M. (1993b). *Arta de a muri / The Art of Dying*. Ediție îngrijită, selecție de texte și note de Magda Ursache și Petru Ursache. Prefață de Petru Ursache. Iași: Editura Moldova.
- Eliade, M. (1993c). *Proza fantastică, II, Pe strada Mântuleasa / The Fantastic Prose, II, Mîntuleasa Street*. Ediție și postfață de Eugen Simion. Iași: Editura Moldova.
- Eliade, M. (1996). *Făurari și alchimiști / The Forge and the Crucible: The Origins and the Structure of Alchemy*. Traducere din franceză de Maria și Cezar Petrescu. București: Editura Humanitas.
- Eliade, M. (2003) *Caiete de dor. Metafizică și poezie / Metaphysics and poetry*. vol. 3. București: Editura Jurnalul literar.
- Eliade, M. (2008). *Insula lui Euthanasius / The Island of Euthanasius*. București: Editura Humanitas.
- Fochi, A. (1976). *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea / Customs and Popular Beliefs from the end of the 19th century*. București: Editura Minerva.
- Pleșu, A. (2003). *Despre îngeri / About angels*. București: Editura Humanitas.
- Questin, M.-L. (2009). *Magia țiganilor. Tradiții, practici, leacuri ancestrale / The Magic of the Gypsies. Traditions, practices, ancestral remedies*. Traducere din limba franceză de Doina Doru. Pitești: Editura Paralele 45.
- Stuckrad, K. von (2010). Utopian Landscapes and Ecstatic Journeys: Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, and Mircea Eliade on the Terror of Modernity. *Numen*, no. 57.

ADAPTARE ȘI IMITAȚIE  
ÎN ROMANELE *NO TIME LIKE THE PRESENT*, DE  
NADINE GORDIMER  
ȘI *VREMEA MINUNILOR*, DE CĂTĂLIN DORIAN  
FLORESCU

ADAPTATION AND MIMICRY IN THE NOVELS  
*NO TIME LIKE THE PRESENT*, BY  
NADINE GORDIMER AND *VREMEA MINUNILOR*,  
BY CĂTĂLIN DORIAN FLORESCU

Simina PÎRVU

Universitatea de Vest din Timișoara /  
West University of Timișoara

Personal e-mail: siminapirvu@yahoo.com

**Abstract:** *In a series of lectures in 1994, Nadine Gordimer remarks the different status of Africa which is no longer at the edge of the empire, but on the contrary, in the center of it. In this respect, post-apartheid Africa has rebuilt its national identity on the background of global events that write universal history, offering citizens the chance to escape their country's constraints and bring important key elements in the globalization process.*

*Thus, replacing apartheid themes in a new country is an extreme task by the applicant. Some of the favourite subjects of the "old guard" are the following: the importance of multiculturalism in post-apartheid South Africa, the writer's status, vulgarisation of violence due to mass-media, reconciliation with a violent past and their economic and cultural implications, the fight against AIDS, sexual emancipation, globalization and loss of cultural and national identity, uprooting, migration and economic exile which replaced major pre-existing concerns about violence, racial and gender discrimination, the relationship between literature and politics, or the role of ethics in literature.*

*The same situation can be applied to eastern countries. Even though they were not "postcolonial" in the classical sense of the term, applicable to the former British, French, Spanish, Portuguese or Dutch colonies, the "post-communist transition" through which they passed included the disarmament of a certain political and economic "occupation".*

*People had to adapt to the new order, to the new reality, which was a complex process, a difficult one that implied, many times, exile.*

*Therefore, the purpose of my argument is to present what consequences can occur at the psychological level because of the attempt of adaptation of the*

*characters to the new social and political order, by imitation, postcolonial and post-communist context. And here comes the question: does imitation facilitate adaptation? Although the logical answer would be yes, we will notice, by discussing the two texts, exactly the opposite.*

**Keywords:** South Africa, adaptation, imitation, violence, relocation.

Africa postcolonială și-a reconstruit identitatea națională pe fondul evenimentelor globale, oferind cetățenilor șansa să scape de constrângerile țării lor și să aducă elemente esențiale importante în procesul globalizării.

Astfel, apare necesitatea înlocuirii temelor ce privesc apartheid-ul cu altele: importanța multiculturalismului în Africa de Sud post-Apartheid, ușurința cu care mass-media tratează violența, reconcilierea cu un trecut violent și implicațiile economice și culturale ale globalizării, lupta împotriva SIDA, emanciparea sexuală, globalizarea și pierderea identității culturale și naționale, dezrădăcinarea, migrația și exilul economic.

Același fenomen s-a întâmplat și în Europa de Est, în cazul fostelor țări comuniste, datorat, într-o anumită măsură și înclinației postmodernității către „recuperarea tuturor diversităților, a tuturor marginalităților” (Lefter 2001: 118), când „provinciile au șansa unei până acum nesperate puneri în valoare” (Lefter 2001: 118).

Aceste teme le întâlnim la Nadine Gordimer, scriitoarea africană care prezintă în romanele sale opinia personală asupra unei Africi de Sud de tranziție, dar și la Cătălin Dorian Florescu, dacă ne referim la spațiul est-european, acesta din urmă povestind despre împrejurările legate de plecarea definitivă a familiei sale din România, despre realitățile dintr-o țară scufundată în bezna ceaușismului și despre speranțele și temerile oamenilor tracasați de un sistem care a produs cele mai incredibile strategii de supraviețuire.

Nadine Gordimer, în *No time like the present* și Cătălin Dorian Florescu, în *Vremea minunilor* scot în evidență consecințele la nivel psihologic ale încercării de adaptare a personajelor la noua ordine socială și politică, prin imitație, în context postcolonial și postcomunist. *Adaptarea* (cf. Bhabha 1994) se află în relație cu încercările personajelor de a avea o viață mai bună, ce ar presupune, prin prisma celor două romane în discuție, o schimbare majoră de mentalitate, în primul rând. Protagonistii provin dintr-un sistem opresiv, ce le-a afectat modul de a gândi și ei trebuie să găsească soluții pentru a se adapta în noua societate, fiind un proces complex și îndelungat, căci „minteă poate fi colonizată mai eficient și de durată decât teritoriile” (Ștefănescu 2012: 38). Și de aici se ridică întrebarea: imitația facilitează adaptarea? Deși răspunsul logic ar fi că da, vom observa, discutând cele două texte, exact contrariul.



Romanul *No time like the present* prezintă viața unui cuplu: Steve, fiul alb al unei evreice și al unui tată creștin, ce predă chimia la o universitate și Jabulile (Jabu), fiica iubită a unui preot metodist Zulu, care a înfruntat tradiția oamenilor săi pentru a o trimite în altă țară să studieze. Acolo, în Swaziland, l-a cunoscut pe Steve și s-a căsătorit cu el, amândoi luptând împotriva Apartheid-ului. Acum trebuie să decidă unde să trăiască și să călătorească, ce slujbă să aleagă, unde să-și trimită copiii la școală. Steve nu mai lucrează ca și chimist industrial în gherilă, ci ca lector universitar la departamentul de chimie al unei universități locale. Jabu devine avocat cu o firmă care reprezintă negrii în disputele de proprietate. Steve și Jabu refuză să devină lacomi și corupți ca foștii lor tovarăși. După ce au muncit atât de mult pentru a instaura democrația, ei consideră stabilitatea fragilă amenințată de sărăcie, șomaj, SIDA, scandal guvernamental, loialități tribale, alegeri contestate și aflusul de refugiați din alte țări africane.

Firul narativ al cărții îi prezintă pe cei doi într-o Africă de Sud liberă, când iau decizia de a se muta într-o casă din suburbii, împreună cu fiica lor, Sindiswe, „primul descendent al unei noi ere” (Gordimer 2013: 19). La început, legătura lor era interzisă, ea fiind de culoare, iar el alb, însă, acum, căsătoria lor este legală. Lupta pentru libertate s-a încheiat, însă acum începe lupta pentru a găsi cum să se adapteze libertății. Este o lume nouă și adaptarea nu este ușoară, căci țara are probleme, toate încercările lor transformându-se într-un proces de imitație (cf. Bhabha 1994) a vechilor structuri. Imitația a existat încă din perioada colonială, la nivel politic și social, mai ales dacă ne referim la *celălalt* (cf. Bhabha 1994), un celălalt diferit, care atrage și care a dus la existența unei societăți sud-africane hibride.

Romanul este despre încercarea de adaptare a lui Steve și Jabu, precum și a foștilor lor tovarăși la această libertate, la noua lor viață în suburbii, precum și despre transformarea lor din revoluționari dedicați în oameni care acceptă sistemul. Cei doi au renunțat la statutul de proscriși pentru cel de membri respectabili ai societății și se confruntă cu alte probleme, mai puțin critice, ale noii existențe de clasă de mijloc: unde să locuiască și unde să călătorească, ce loc de muncă să aleagă, câți copii să aibă și la ce școală să îi trimită, cum ar trebui să se îmbrace Jabu la ceremonia de bar mitzvah a nepotului său. Această comunitate a suburbiilor – veteranii din luptă, prietenii gay – reprezintă un microcosmos al acelei națiuni în tranziție.

Jabu și Steve mereu au pus pe primul plan datoria față de societate, în detrimentul vieții personale, fiind supraviețuitorii unor vremuri în care „familia nucleară nu era, nu putea fi, unitatea umană definitorie” (Gordimer 2013: 99 – *traducerea noastră*). Însă acum se întreabă dacă merită să aibă „viața normală, cea care n-a fost niciodată” (Gordimer 2013: 41 – *traducerea noastră*), în care latura personală să aibă întâietate (Gordimer

2013: 216), ce presupune libertatea de a-ți urma visurile, de a trăi mai bine, de a fi fericit.

În perioada luptei, Steve și Jabu știau exact cine sunt și ce fac; dar, acum că bătălia s-a terminat, identitatea și motivele alegerilor lor sunt mult mai puțin clare. Steve și Jabu cunosc foști camarazi care, sub noul regim, au devenit exact genul de oameni pe care mereu i-au disprețuit: lacomi, corupți și se întreabă cum de acești oameni au uitat pentru ce au luptat, devenind imitatorii celor dinainte. După ce au luptat pentru a instala democrația, ei îi văd stabilitatea fragilă amenințată de sărăcie, șomaj, SIDA, scandal la nivel guvernamental, alegeri contestate și un flux de refugiați din alte țări africane. Toate acestea îl determină pe Steve să ia în considerare plecarea în Australia, perspectivă ce îi face pe cei din familie și din comunitate „să re gândească ceea ce înseamnă să vină dintr-un loc, să aibă rădăcini, să aibă o miză în viitorul unei națiuni” (Prose2012 – *traducerea noastră*).

Pseudo-exilații sunt sud-africani care sunt forțați să găsească refugiu în interiorul țării lor. Lumea lor este definită prin relocare, singurătate și nostalgie, pe măsură ce „țara lor imaginată” este plasată în afara contextului realității. Comunicarea este împiedicată fie de incapacitatea lor de a vorbi aceeași limbă, fie de incapacitatea lor de a înțelege regulile a ceea ce consideră alții marginali și de a se adapta la lumea lor. După cum observă Homi Bhabha (1994: 82), pielea este „principalul semn al corpului”, indicatorul celuilalt considerat „aproape același, dar nu destul” (Bhabha 1994: 89) și se corelează cu aspectul social, identitatea rasială și culturală a Sinele și a Celuilalt.

Țara a devenit independentă, însă nu are resursele și cunoștințele necesare pentru a gestiona situația, perpetuând aceleași structuri de putere. Politicianul postcolonial este un politician corupt, ipocrit, care își urmărește propriile interese, care nu poate să scape de procesul de imitație, ceea ce generează frustrare în rândul celor care au luptat pentru dreptate. De aceea se naște și dorința de a pleca, de a părăsi acel spațiu, Steve, crezând că vor avea o viață mai bună în Australia, imitând stilul de viață al acelor oameni. Cei doi se întreabă cât mai pot sta într-o țară în care președintele cheltuie milioane de dolari pentru alegeri și petreceri, în timp ce oamenii nu au unde locui, aducând în discuție, astfel, întrebarea postcolonială despre „transferabilitatea lui *acasă*”. Conceptele de „loc” și „acasă” (Caraivan 2017) sunt, de asemenea, analizate de Nadine Gordimer în legătură cu subiecte legate de exil și relocare, boală și violență. Johannesburg și suburbiile sale, localitățile și sălbăcia veld-ului sunt prezentate ca situri fructuoase în ficțiunea post-apartheid pentru a studia și înțelege cultura orașelor și conservarea mediului natural. Violența în procesul de tranziție de la apartheid la perioada post-apartheid și procesul de reconciliere cu trecutul

violent al societății sud-africane este una dintre temele favorite în scrierile lui Gordimer.

Decizia celor doi de a se muta este însoțită de vină și de îndoială: este bine să își dorească o viață mai bună acum, când lupta s-a încheiat și condițiile de viață încep să se îmbunătățească, cel puțin pentru cei cu o educație bună? Dar ce se va întâmpla cu cei pe care îi lasă în urmă? Nu ar vrea să își abandoneze tovarășii, dar nu toată lumea este capabilă să țină pasul cu cerințele vieții economice moderne și mulți nu primesc o șansă reală; țara e departe de a obține egalitatea de șanse, există rasism.

Dar asta nu este totul. Dificultățile au de-a face și cu lipsa teribilă de infrastructuri fizice și sociale. Steve, un chimist industrial, obține poziția de profesor asistent și se confruntă cu realitatea tristă că, în ciuda accesului la educația universitară, majoritatea studenților negri nu fac față, din cauza standardelor scăzute ale școlilor din timpul apartheid-ului. Caută soluții, ce ar trebui să facă – să coboare standardele sau să îmbunătățească predarea? În cele din urmă, soluțiile se află undeva la mijloc și se fac, mai degrabă, pe motive pragmatice, decât pe principiu, ținând cont că în Africa de Sud post-apartheid, profesorii sunt puțini.

Procesul de adaptare, respectiv imitație, este unul complex și de durată, începând cu mutarea. Decizia de a părăsi Glengrove Place nu a fost ușoară, căci acela a fost locul care i-a primit atunci când nu li s-a permis să fie împreună (Gordimer 2013: 15). Gordimer se axează pe observarea căsniciei lor, pentru a examina modul în care o relație care a depășit pericolele revoluției se va ridica la provocările libertății, deoarece, în lumea plină de principii a foștilor revoluționari, o viață nouă, în alt loc, e considerată o promisiune pentru ceva mai bun, dar și o trădare.

Deși se văd venind la școală și elevi negri, „fiii unei noi clase de mijloc” (Gordimer 2013: 199 – *traducerea noastră*), noua ordine aduce cu ea, din nou, discriminarea, de parcă a fost uitată lupta dusă, cei care au o situație bună devin xenofobi, îi desconsideră pe cei care nu au posibilități, apare ideea de *Celălalt* (cf. Bhabha 1994), asta fiind posibil tot prin încercarea de a se adapta, prin imitația, conștientă sau nu, a colonizatorilor: „Ei nu sunt Frații acum, ei sunt Străinii” (Gordimer 2013: 203 – *traducerea noastră*), spune un coleg de-al lui Steve despre refugiați.

Influența occidentală se manifestă pe toate palierele, chiar și în viața cotidiană: Sindi ascultă Michael Jackson, vrea telefon mobil, merge cu colegii la McDonalds, bea Coca-Cola, la școală copiii joacă rugby, Jabu adoptă o altă ținută vestimentară, până și Wethu, femeia tradițională, intră în acest cerc vicios al imitației (se uită la televizor, folosește mașina de spălat vase); un bărbat din satul lor este îmbrăcat în costum și are pantofi la modă. La acestea se adaugă dorința de aliniere la standardele occidentale și în ceea

ce privește educația: Jabu a fost trimisă să studieze în altă țară, fiul lui Jonathan studiază și el în Londra, unde se va și stabili, în cele din urmă.

Însă punctul maxim al acestui proces de imitație îl reprezintă faptul că Jabu, tatăl ei, chiar și Wethu vorbesc limba engleză, chiar și atunci când sunt doar ei, deși Baba consideră că „este regretabil faptul că folosim limba opresorului pentru a vorbi pentru libertatea noastră”, folosind vorbele lui Gandhi (Gordimer 2013: 37 – *traducerea noastră*). Steve predă în limba engleză, copiii lor vorbesc limba engleză și, într-una din discuțiile lor, se ridică întrebarea: „este oare limba engleză ca intrarea noastră în lume supraviețuirea colonialismului? Mulți dintre noi, negrii, așa o văd” (Gordimer 2013: 336 – *traducerea noastră*).

Au ajuns chiar să se simtă ei înșiși străini - „El și ea sunt străini acolo. Chiar și ea. Pielea neagră nu este îndeajuns” (Gordimer 2013: 194 – *traducerea noastră*) – ceea ce a ușurat decizia de a pleca, deoarece ei și-au dorit o țară liberă și prezentul nu este așa cum îl vedeau ei. Pe zi ce trece, ei observă cum clasa socială se schimbă, veteranii luptei vor fi înlocuiți, totul se va schimba, căci „prezentul nu durează” (Gordimer, 2013: 319 – *traducerea noastră*) și „este o consecință a trecutului” (Gordimer, 2013:411 - *traducerea noastră*). Până și copiii îi par lui Steve copii „în a căror concepție a existat credință într-un prezent care nu a venit” (Gordimer 2013: 381 – *traducerea noastră*). Există provocări peste tot, la fiecare pas, la fiecare decizie. Dar Steve și Jabu încep să se afle de cealaltă parte a chestiunilor care au fost odată atât de clare, sunt ei dispuși să întoarcă privirea în timp ce politicianul pe care l-au susținut este acuzat de viol? Un compromis conduce la altul.

În final, după ce a oferit adăpost unui imigrant ilegal și după ce fiica lui și-a exprimat decizia de a nu pleca fără doică, Steve își dă seama că emigrarea nu este o soluție. Deși nu este negru și, pentru el, *acasă* nu are o însemnătate așa mare cum are pentru Jabu, asta nu îl face mai puțin sud-african, simte că aparține aceluși loc, împărtășind, parcă, opinia lui Wethu că „fiecare trebuie să rămână în țara lui pentru a îndrepta lucrurile, nu să fugă” (Gordimer 2013: 205 – *traducerea noastră*).

Într-unul dintre interviurile date la apariția cărții, Nadine Gordimer explică titlul romanului, *No time like the present*, care are o dublă semnificație: pe de o parte, luând în considerare vorbele tatălui lui Jabu spuse ei și elevilor săi, se referă la faptul că „nu putem aștepta la nesfârșit o viață mai bună; nu există timp mai bun decât cel prezent pentru a face ceva”, iar pe de altă parte, „nu există timp mai bun decât prezentul, pentru că nu am mai trăit niciodată așa” (cf. Sankaree Govender 2014– *traducerea noastră*).

Bazându-se pe același concept, cel al adaptării, al speranței într-o viață mai bună, romanul lui Cătălin Dorian Florescu, *Vremea minunilor*, începe în aceeași notă: „mai devreme sau mai târziu, plecăm noi din balamucul ăsta”

(Florescu 2013: 8), cu o coordonată spațială, granița, asociată ideii de libertate. Personajele, tatăl, mama și fiul, sunt pe punctul de a fugi din țară, trăind cu teama că nu vor reuși. Apoi, firul narativ ne duce în anii anteriori acestui episod, în plin comunism văzut prin prisma unui băiat de zece ani, Alin, ce suferă de o boală rară. Personajul principal al romanului este, de fapt, tatăl copilului, care reușește, în cele din urmă, să scape de restricțiile regimului și să ajungă în Italia și mai apoi în America, motivând călătoria cu tratarea bolii copilului. În realitate, însă, tatăl căuta o viață în libertate. Florescu povestește despre împrejurările legate de plecarea definitivă a familiei sale din România, despre realitățile dintr-o țară scufundată în bezna ceaușismului și despre speranțele și temerile oamenilor tracasati de un sistem care a produs cele mai incredibile strategii de supraviețuire.

Romanul *Vremea minunilor* s-a născut dintr-o mare sete de reîntoarcere. Pasajele cele mai calde și mai frumoase ale cărții sunt cele în care vorbește de Europa de Est și de România.

„În termeni de cald și rece, de energie, de dinamică, apropierea lui este evidentă față de Europa de Est, în general, și față de România, în particular. Sufletește este în parte format într-un spirit vest european, modern. Este însă ceva mult mai profund care îl atinge, este un fenomen care se produce la nivelul simțurilor, auditiv, vizual, al mirosului, cu fiecare metru cu care se apropie de țara natală, România – cea din care cu ani înainte băiatul așteptase plecarea cu frica de uniforme, de soldați, de a fi delivrat puterii statului” (Cioban 2011: 184.).

Cartea tratează un subiect biografic într-un mod anecdotic; viața în comunism a unui băiat, îmbolnăvirea de o maladie musculară și plecarea pentru operație în 1977 în America, întoarcerea și adolescența în România.

Carmen Mușat consideră că, așa cum în postcolonialism, identitatea devine multiplă, sub presiunea colonizatorilor, la fel se întâmplă și în postcomunism, sub influența ideologiei politice (cf. Mușat, 2001: 221-223). Regimul comunist a exercitat dorința de a ține sub control populația, considerând că ei știu ce e mai bine pentru oameni. În romanul lui Florescu, această atitudine socialistă reiese încă din primele pagini, când ni se prezintă frânturi din modul de viață al oamenilor: „În general, în țara asta a noastră, locuiam cu toții înghesuiți unii într-alții. Înghesuiala avea darul să ne întărească atitudinea socialistă față de viață” (Florescu 2013: 9). În descrierea realității cenușii și triste, caracteristice pentru România ceaușistă, autorul acordă o atenție deosebită strategiilor de supraviețuire demnă a oamenilor chinuți de greutate materiale, de frică și de politizarea excesivă a cotidianului.

Atracția față de Vest se manifestă la toate categoriile de oameni: se uită la *Teleenciclopedia*, la serialul *Dallas*, care le arată o altă lume, o altă viață, mult mai bună, iar faptul că sunt aproape de graniță denotă apropierea de promisiunea libertății. Încă de la acest nivel începe procesul de imitație (cf. Bhabha 1994), prin urmărirea unor posturi străine, prin practicarea bișniței cu produse „de-afară” (Florescu 2013: 22).

În această țară, dominată de comunism, de privațiuni duse la extrem, oamenii încercau să se adapteze, căci nu aveau altă soluție – vorbeau în șoaptă, dădeau radioul mai tare, să nu se audă ce discutau, la telefon vorbeau codificat, fiindcă le erau ascultate convorbirile; tatăl lui Alin era obligat să primească vizita sectoristului, care dorea să afle informații despre vecini și să ducă bagajele pe ascuns la mașină, pentru a nu-l vedea cineva.

La fel ca în romanul lui Gordimer, conducătorul țării era un om corupt, care cheltuia mulți bani pentru tot felul de festivități, în timp ce în țară era foamete, însă mereu declara că se preocupă de bunăstarea locuitorilor.

Însă familia lui Alin avea, totuși, o poziție privilegiată față de alții, căci erau intelectuali. Astfel, ei aveau televizor color, pe care îl adusese mama, care, datorită ocupației, călătorea și în alte țări. Nu i-a fost confiscat la vamă, pentru că aveau „relații” - „o formă de administrare a banilor” (Florescu 2013: 36), un lucru extrem de important în acea perioadă, pentru că obțineai anumite beneficii, dar care făcea parte din același sistem imitativ. În această categorie intră și mita, ca mijloc de imitație a unui sistem corupt; dau mită pentru a primi pașapoartele, la vamă, mama oferă „cafea, ciocolată și putere de convingere” (Florescu 2013: 140) directorului școlii, fiind conștienți că aceasta este soluția pentru a se adapta sistemului.

Și aici apare ideea de *orientalism*, de *colonizare* (cf. Said 2001), dacă ne referim la faptul că bunicul din partea mamei era un om înstărit, care avea servitori, dar când au apărut comuniștii, i-au luat totul, comportându-se precum colonizatorii. Această *colonizare* s-a manifestat nu doar la nivel financiar, ci, mai ales, la nivel intelectual, deoarece comuniștii și-au impus ideologia, un tip de gândire care, în opinia lor, era mult mai bună, „de lumea mai bună se ocupau la noi comuniștii” (Florescu 2013: 91), după cum spune Marius, evident ironic. Deși a trăit în România comunistă și a suferit din cauza regimului, Toni Sanowsky își însușește ideea colonială conform căreia spălătul vaselor este „o treabă pentru americanii leneși și pentru negri” (Florescu 2013: 152), nerealizând că, astfel, imită exact ceea ce disprețuise cândva.

O primă întrezărire a libertății a fost călătoria în Italia, cu trenul, pentru a duce băiatul la medic, care, însă, se spera a fi o porțiță spre America. Acolo, cei doi au descoperit o viață mai bună decât în România, din toate punctele de vedere – mirajul magazinelor cu electrocasnice, haine, produse alimentare despre care doar auzise (diverse iaurturi, hamburgeri, prăjituri).

Comunismul și-a pus amprenta și asupra copilăriei, chiar dacă părinții au făcut tot posibilul ca fiul lor să nu simtă așa puternic lipsurile, acest lucru observându-se din diferența dintre copilăria lui Alin și cea a Annei, așa cum explică bunicul acesteia: „Anna e un copil al lumii libere, [...] a primit totul de-a gata” (Florescu 2013: 66). Tot acesta dă glas părerii multora despre acea perioadă din țara noastră, despre comunism, care nu au trăit pe pielea lor un regim dictatorial și care consideră că a fost o ideologie bună: „țara noastră era o țară grozavă, iar tovarășul un bărbat demn de laudă, [...] socialismul e un lucru bun, în socialism cu siguranță că tinerii au ceva în cap când termină școala” (Florescu 2013: 66).

Fără să-și dea seama, copilul intră și el în acest proces de imitație, dorindu-și să procedeze precum eroii din filmele americane pe care le urmărea. Își închipuie că, atunci când vor ajunge în America, își va lăsa părul lung, va deveni un rebel, deoarece „acolo așa stau lucrurile” (Florescu 2013: 86), mai ales că în România „nimeni n-avea nevoie să fie rebel, adică răzvrătit contra altora. Cu toții eram contra dușmanului de clasă” (Florescu 2013: 86), ceea ce demonstrează încă o dată impactul comunismului și faptul că mulți oameni s-au adaptat ideologiei, ba chiar au început să fie de acord cu ea. Populației i se inoculase acest concept, al „dușmanului de clasă” (Florescu 2013: 106), adică cel care avea ceva mai mult decât alții și aceștia erau arestați, deoarece comuniștii știau foarte bine că, pentru a ține sub control oamenii, nu trebuie să le dai putere, trebuie să fie temători, exact așa cum procedau colonizatorii cu popoarele colonizate.

La Roma, cei doi descoperă lumea Vestului și trebuie să se descurce ca emigranți, însă au noroc și găsesc o familie de italieni care îi ajută. Dar ținta lor era America și reușesc să ajungă acolo, unde fiul este operat. Chiar și Alin își dorește să ajungă acolo, atât pentru a se vindeca, cât și pentru faptul că America era o tentație pentru copiii, adolescenții români, care urmăreau seriale americane, ascultau muzică americană, ceea ce implică și dorința de imitație (*cf.* Bhabha 1994: 86). În America totul e posibil, ești liber, nu ești spionat, America e speranță, stabilitate financiară. Alin constată că americanii trăiau bine, aveau de toate și chiar își imaginează că este adoptat de o familie de americani bogați și, astfel, ar putea să-și salveze familia de sărăcie.

Familia Sanowsky, cea care i-a găzduit pe perioada șederii în America, s-a adaptat foarte bine acolo, reușind să imite atât de bine stilul de viață american, încât au ajuns să se considere americani: „pe noi, americanii, un singur lucru ne pasionează mai mult ca mașinile, și anume banii” (Florescu 2013: 119); „la noi totul e așa mare” (Florescu 2013: 120).

Însă visul american de a avea o viață mai bună nu se împlinește – tatăl e nevoit să fure, ceea ce îi cauzează o criză psihologică puternică și constată că „în America nu e mai bine decât acasă” (Florescu 2013: 150), „America

nu e ce îmi imaginasem” (Florescu 2013: 151), nereușind să se adapteze acolo, cu toate încercările sale de a imita. Decide să se întoarcă acasă, în România, o decizie grea, ce îi adâncește criza identitară. „Nimic nu e mai greu decât o reîntoarcere”, spunea Homer (Homer *apud* Ricoeur 2001: 610), încercând să regăsească drumul spre Itaca și prefigurând problematica exilului, care „conjugă deplasarea și reamplasarea în spațiu cu distanțarea față de sine și de rădăcinile culturale ale identității individului. Exilul presupune o călătorie și o căutare” (Cioban 2011: 186). Cătălin D. Florescu este convins că „acasă” nu este numai locul unde sunt prietenii și unde te simți bine pe moment. „Acasă” are un nivel, mult mai senzual decât în aparență, el se nutrește din simțiri care au loc pe moment, un spațiu unde te simți bine, cunoști codurile sociale, ți se povestesc lucruri, ești acompaniat de persoane care într-un fel sau altul te oglindesc pe tine însuși.

Întors în țară, este întâmpinat de dezaprobarea mamei, care spera că în curând îi va urma și ea și vor începe o viață nouă. Văzând uimirea tuturor, tatăl le spune: „În America domnește un haos de nedescris. N-a fost zi când să mă simt cu adevărat în siguranță” (Florescu 2013: 158), ceea ce scoate în evidență neliniștea, teama prin care trece emigrantul care constată că ceea ce căuta nu există. Acesta preferă să revină în țară, să suporte restricțiile regimului decât să trăiască în acel loc; „în America nu se trăiește ca în filme” (Florescu 2013: 162), constatând că și-a creat o imagine falsă asupra acelui spațiu și că a te adapta acolo nu era ușor.

Fuga, evadarea, emigrarea nu e o soluție în opinia multora, însă pentru mulți a fost soluția care era la îndemână.

„În fond, comunismul a fost un fel de neofeudalism, care ne-a reactualizat comportamente premoderne: teama de stăpân, sentimentul de turmă, ideea că singura scăpare este să fugi în munți, în codru”, e de părere Sorin Alexandrescu (Alexandrescu 2000: 43).

Așa cum declară Cătălin Dorian Florescu într-un interviu, vorbind despre cărțile sale, „toți protagoniștii din toate romanele sunt pe drum și caută o viață mai bună. O viață fără frică, fără dictatură, fără foamete. Ei toți se află oarecum între lumi, ca și mine, între estul și vestul european” (Chebac 2014). Opoziția aceasta, est-vest se reflectă și în cele două romane discutate, reflectând dorința de libertate a personajelor.

Astfel, personajele celor două romane au apelat la diverse modalități de adaptare la noua ordine politică, chiar dacă asta a însemnat o serie de concesii, de compromisuri, toate acestea având un singur scop: să își asigure un trai mai bun pentru ei și pentru copiii lor. Însă ei nu au luat în calcul faptul că adaptarea presupune imitarea celor cu care nu au fost de acord, cărora li s-au împotrivit. În concluzie, imitația nu facilitează adaptarea, acest



proces a adus cu el și eșecul, căci ei nu au fost pregătiți pentru implicațiile acestuia, iar consecințele au fost de nivel psihologic.

În concluzie, se poate constata că problema adaptării, ce presupune imitație rămâne deschisă, ridică multe întrebări, mai ales în ceea ce privește identitatea individului. Din acest punct de vedere, dacă citim studiul lui Bogdan Ștefănescu referitor la cele două paradigme – postcolonialism și postcomunism – vom observa că există puncte comune între ele:

„Postcomunismul și postcolonialismul (precum și studiul acestor fenomene) sunt compatibile nu doar pentru că împart ceea ce pare a fi aceeași situație istorică generală, cea a culturilor recuperate după traumele cauzate de asupritorii imperiali, dar și prin prisma contextelor apariției lor” (Ștefănescu 2012: 41- *traducerea noastră*).

### Referințe bibliografice:

- Alexandrescu, S. (2000). *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice / Identity in breach. Post-war Romanian Mentalities*, București: Editura Univers.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Caraivan, M.-L. (2017). *Nadine Gordimer and the Rhetoric of Otherness in Post-Apartheid South Africa*. Cambridge Scholars Publishing. accesibil la [https://books.google.ro/books?id=eTjZDQAAQBAJ&pg=PR7&lpg=PR7&dq=Caraiivan,+MariaLuiza+Nadine+Gordimer+and+the+Rhetoric+of+Otherness+in+PostApartheid+South+Africa&source=bl&ots=CfQAnu3caM&sig=t4H2EVCi7WsNYabPGbmKABKf0\\_k&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjq3\\_qMurzZAhVGbFAKHfbSCtkQ6AEIPzAD#v=onepage&q=Caraiivan%2C%20MariaLuiza%20Nadine%20Gordimer%20and%20the%20Rhetoric%20of%20Otherness%20in%20PostApartheid%20South%20Africa&f=false](https://books.google.ro/books?id=eTjZDQAAQBAJ&pg=PR7&lpg=PR7&dq=Caraiivan,+MariaLuiza+Nadine+Gordimer+and+the+Rhetoric+of+Otherness+in+PostApartheid+South+Africa&source=bl&ots=CfQAnu3caM&sig=t4H2EVCi7WsNYabPGbmKABKf0_k&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjq3_qMurzZAhVGbFAKHfbSCtkQ6AEIPzAD#v=onepage&q=Caraiivan%2C%20MariaLuiza%20Nadine%20Gordimer%20and%20the%20Rhetoric%20of%20Otherness%20in%20PostApartheid%20South%20Africa&f=false), vizualizat la 25 august 2017.
- Chebac, A. (2014). *Interviu cu Cătălin Dorian Florescu / Interview with Cătălin Dorian Florescu* [Online] Available: <http://www.bookblog.ro/interviu/catalin-dorian-florescu-uneori-sunt-invitat-sa-citesc-la-aeroportul-din-zurich-de-ca-tre-grupuri-de-elvetieni-care-apoi-iau-avionul-spre-bucuresti/> [Accesat 09 Ianuarie 2017]
- Cioban, F. (2011). *Cătălin Dorian Florescu-scriitor elvețiano-româno-german / Cătălin Dorian Florescu - a Swiss-Romanian-German writer*, [Online] Available: <http://www.philippide.ro/Metafore%20ale%20devenirii%2011/17.%20F.%20Cioban.pdf>, [Accesat 09 Ianuarie 2017]
- Florescu, C. D. (2013). *Vremea minunilor / Time of Wonders*, trad. din limba germană de Adriana Rotaru. București: Ed. Polirom.
- Gordimer, N. (2013). *No time like the present*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

- Lefter, I. B. (2001). *Poate fi considerat postcomunismul un post-colonialism? / Can Postcommunism be considered a kind of Postcolonialism?* „Caietele Echinox”.issue: 1 / 2001, p. 117-119, on [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com).
- Muşat, C. (2001). *Identităţi alternative. Variaţiile identităţii în spaţiul public postcomunist / Alternative Identities. Variatons of Identity in the Postcommunist Public Space*, „Caietele Echinox”, issue: 1 / 2001, p. 221-223, on [www.ceeol.com](http://www.ceeol.com).
- Ricoeur, P.I (2001). *Memoria, istoria, uitarea / The Memory, the History, the Obliteration*, Trad. de Ilie Gyurcsikşi Margareta Gyurcsik. Timişoara: Ed. Amarcord.
- Said, E. W. (2001). *Orientalism: concepţiile orientale despre Orient / Orientalism: the Oriental Conceptions about Orient*, trad. de Ana Andreescu, Doina Lică. Timişoara: Ed. Amarcord.
- Ştefănescu, B. (2012). *Postcommunism, Postcolonialism: Siblings of Subalternity*. Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.
- Prose, F. (2012). *Future Imperfect, “No Time Like the Present”, by Nadine Gordimer*, accesibil la <http://www.nytimes.com/2012/04/08/books/review/no-time-like-the-present-by-nadine-gordimer.html> - April, 6, 2012.
- Sankaree Govender, D. (2014). *Nadine Gordimer: No Time Like the Present*, accesibil la <https://carteblanche.dstv.com/nadine-gordimer-time-like-present/>, accesat la 1 august, 2017.

LECTURILE PERSONAJELOR DIN CĂRȚILE-REFUGIU  
STUDIU DE CAZ: *JURNALUL DE LA PĂLTINIȘ* DE  
GABRIEL LIICEANU

THE READINGS OF THE CHARACTERS  
IN ESCAPE-BOOKS  
CASE STUDY: *THE JOURNAL FROM PĂLTINIȘ*  
(*JURNALUL DE LA PĂLTINIȘ*) BY GABRIEL LIICEANU

Silviana Ruxandra CHIRA (MURESAN)  
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia  
“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

e-mail: silviana\_chira@yahoo.com

**Abstract:** *The present paper deals with the topic of reading and how it appears in books that function as an escape (journals). It focuses on different aims that readers might have and how the reading habits of literary characters depict a social and cultural image. The study case on the work of Gabriel Liiceanu brings forth the problem of censorship and access to literature and the means of overcoming this restriction.*

**Keywords:** reading, characters, inner journey, shelter book, Gabriel Liiceanu

Lecturile personajelor ascund mult mai multe informații decât s-ar crede. Ele oferă acces la trăsăturile de caracter ale personajelor (prin caracterizarea indirectă a acestora), situația socială, politică și academică din perioada surprinsă în text, dar și la evoluția literaturii și a interesului pentru lectură. „A trage cu ochiul” în biblioteca cuiva poate fi intrigant și incitant, fiind totodată o experiență analitică și revelatoare. Asemenea gesturilor, vestimentației, atitudinii, și cărțile și lecturile spun foarte multe despre proprietarul/cititorul lor. Așa cum spunea Alexandru Paleologu, „esențiala finalitate a literaturii, a artei în genere [...], este în ultimă instanță o „finalitate fără scop”, adică una de cunoaștere, de contemplare, de apprehendere a adevărului.” (Paleologu 2011: 7)

În vederea definirii unei tipologii de lectură este esențială și o clasificare a tipologiei cititorilor. O asemenea clasificare, în funcție de vârstă, este preluată de către Matei Călinescu de la J.A. Appleyard și atribuie cititorilor cinci roluri, astfel: „(1) cititorul ca jucător [...] corespunzând

vârstei preșcolare, când experiențele de a asculta povești citite de alții, de a fantaza și de a participa în diferite jocuri în care pretinzi că ești altcineva sunt continue și se susțin reciproc; (2) cititorul ca erou sau eroină [...] 7-11 ani, când copilul citește de bunăvoie mai ales povești de aventuri și tinde să se identifice cu eroii funcționali; (3) cititorul ca gânditor – corespunzând adolescenței, când lectorul tânăr începe să reflecteze asupra caracterelor ficționale, motivațiilor și sentimentelor ce diferă de ale sale, străduindu-se să stabilească o conștiință mai puternică a identității sale proprii; (4) cititorul ca interpret – corespunzând anilor de facultate și de după facultate, când cititorul educat, având conștiința interpretabilității textului literar, se silește să-l înțeleagă și să articuleze o interpretare valabilă, printre multele posibile; (5) cititorul adult, „pragmatic”, adică persoana ajunsă la maturitate deplină, capabilă să deosebească finalitățile multiple ale lecturii” (Călinescu 2007: 107).

Cititorii se deosebesc și în funcție de alte criterii, nu doar cele enumerate mai sus. Astfel, conform lui Wayne Booth, interesele cititorului și scopul lecturii sunt definitorii atunci când se face o ierarhizare a lecturii în funcție de scopurile acesteia: „intelectuale, calitative și practice” (Conceptul... 2012). Interesele intelectuale își găsesc răspunsul în operele cu caracter misterios, filosofic sau polițist. Interesele calitative includ dorința unei finalități și urmărirea stilului operei respective. Interesele practice sunt cauzate de implicarea afectivă a cititorului în acțiunea operei și de interesul cu privire la soarta personajelor. Operele complexe (s-ar putea numi chiar valoroase) mizează pe un interes comun, care cuprinde toate cele trei paliere enumerate mai sus, atenția cititorului fiind astfel stârnită și păstrată de această kalokagathia, o comuniune a valorilor.

Intențiile lecturii au fost clasificate în multe alte feluri, printre acestea aflându-se și ierarhizarea făcută de semioticianul Umberto Eco în *Limitele interpretării*, care susține că actul lecturii poate urmări descifrarea intenției autorului (*intentio auctoris*), descifrarea textului ca atare (*intentio operis*) sau urmărește doar dorințele și trăirile cititorului (*intentio lectoris*) (Eco 1996).

Cititorului i-au fost atribuite diverse calități, fiind numit „cititor model”, „cititor empiric” sau „cititor ideal”. Acesta din urmă este „simbol al eficienței, în urma lecturilor sale, este coautorul operelor altora însă este și autorul edificării personale.” (Popescu 2016).

Literatura reprezintă o varietate de texte scrise cu scopuri diverse, iar pe lângă alte tipuri de valori, ea are și o valoare teoretică care „se dezvoltă, la rândul ei, din nevoia de a organiza experiența” (Vianu 1982: 167). Astfel au apărut diverse tipuri de cărți care au menirea ca, prin experiența autorului, să devină terapie, refugiu, ghid cititorului. Totul devine mult mai interesant atunci când experienței scriitorului se adaugă cea a personajelor sale.

O operă reprezentativă în acest sens este *Jurnalul de la Păltiniș*, un jurnal de călătorie interioară și descoperire. Călătoria capătă valențe profunde și este văzută ca o metaforă a descoperirii de sine, a transformării, a devenirii. Toate acestea se întâmplă prin cultură și cunoaștere. Textul lui Gabriel Liiceanu aduce în prim plan perioada petrecută de el și Andrei Pleșu alături de filosoful Constantin Noica.

Interesul practic al cititorului este foarte bine transpus în opera lui Gabriel Liiceanu, atunci când se vorbește despre intelectualii români din perioada respectivă: „Priviți-mă, va spune acest intelectual, pot citi, uneori chiar vorbi, în trei-patru limbi moderne; am studiat singur latina și greaca, pentru a avea acces în original la textele filozofiei antice. Pot discuta cu dumneavoastră despre Homer, Platon, Sf. Augustin, Shakespeare sau Goethe, sau despre Flaubert, Thomas Mann, Kafka, Yourcenar sau Umberto Eco. Sau despre Derrida.” (Liiceanu 1991: 5-6).

Un alt aspect foarte important tratat în *Jurnalul de la Păltiniș* este cel al accesului sau, mai degrabă, al lipsei accesului la anumite opere. În perioada comunismului lecturile erau restricționate, asemenea gândurilor, iar tinerii intelectuali erau privați de anumite texte. Apare, astfel, cititorul îngrădit, limitat, care, din cauza circumstanțelor politice și sociale, nu își poate exercita pe deplin actul lecturii. Atunci când este descrisă programa de la Facultatea de Filosofie din București, aflăm că: „Bibliografia cursurilor și seminarelor era alcătuită în principal din fragmente din operele lui Marx, Engels și Lenin, urcând uneori către sursele acestora, materialişti francezi, Feuerbach, uneori chiar Hegel. Lucrările fundamentale ale filozofiei erau depozitate la un «fond special», la care studenții nu aveau acces decât cu un aviz special. În cei cinci ani cât dura facultatea, studenții nu aveau sub ochi nici măcar o singură dată un text de Platon. Un student surprins la cămin citind Kant a fost exmatriculat din facultate. Literatura filozofică secundară se rezuma la traducerile existente din filozofii sovietici. [...] Vă imaginați care putea fi orizontul cultural și mental al absolventului unei asemenea facultăți. Mânuiitor perfect al limbii de lemn, el era pregătit să devină un „propagandist”, un funcționar de partid.” (Liiceanu 1991: 7).

Interesul intelectual al cititorului este adus în plan principal atunci când naratorul rememorează momentele când Noica „tuturor ne-a făcut un program de lecturi filozofice pe câțiva ani de zile, care presupunea parcurgerea lucrărilor fundamentale ale primelor 10-12 nume ale filozofiei europene.” (Liiceanu 1991: 9).

Puterea vindecătoare a lecturii și abilitatea acesteia de a ajuta cititorul să evadeze din lumea cotidiană și anostă și să acceadă la o lume diferită sunt lucruri cunoscute universal, iar fragmentul din opera lui Liiceanu vine în sprijinul acestei idei: „Lumea aceea de coșmar devenea dintr-o dată suportabilă; cu puțină greacă, cu puțină germană, cu lectura pioasă a cărților

mari ale omenirii” (Liiceanu 1991: 11). Lectura este și o modalitate excepțională de hrănire a curiozității și de dezvoltare a imaginației, acest lucru fiind enunțat și de către Noica, care le spune lui Liiceanu și Pleșu că „dimineața are în el o curiozitate și o aviditate culturală care îl îndeamnă la citit și răsfoit” (Liiceanu 1991: 98).

Cititorii dețin cheile multor probleme și inadvertențe, iar lectura nu este numai o modalitate de petrecere a timpului liber, ci și un foarte util instrument social și factor de dezvoltare. Indiferent de scopul lecturii, bagajul cultural și intelectual pe care un cititor îl primește nu poate fi tăgăduit. Din acest motiv, lectura nu este doar o opțiune, ci devine o obligație, ceva de la sine înțeles. Astfel, lipsa lecturii ajunge să fie privită ca o daună adusă societății, „cei mai mulți dintre noi, prinși în caruselul evenimentelor sau deveniți funcționari culturali, n-au mai găsit timp, de opt luni de zile, să citească o carte. Și poate că această demisie culturală este tot atât de vinovată pe cât de vinovată ar fi închiderea ochilor și recăderea în tăcere.” (Liiceanu 1991: 15).

Personajele jurnalului tratează lectura într-un mod foarte serios și sistematic, făcându-și un plan bine definit pentru finalizarea lecturilor care ajută la desăvârșirea lor culturală și spirituală: „Rămân cu Andrei și facem un plan de lectură a primelor cincisprezece momente mari din istoria filozofiei, timp de un an și jumătate-doi.” (Liiceanu 1991: 45). În acest caz, lectura devine etapă esențială și în formarea profesională a acestora, îndeplinind un rol concret și practic.

În *Jurnalul de la Păltiniș* lecturile devin și o cale de a opri timpul, de a retrăi momente speciale și de a reînvia clipe din trecut, având astfel și un rol de vindecare sufletească. Atunci când naratorul începe să îi citească mentorului Noica, lectura devine terapie pentru suflet: „Îi citesc scena aprinderii focului din prima seară și, cum totul se petrecuse în același loc, cu zece zile în urmă, am senzația că prind timpul de coadă.” (Liiceanu 1991: 47).

Ritualul de lectură, starea de spirit din acel moment și sentimentele cititorilor și ale ascultătorilor sunt elemente esențiale în analiza lecturii. Atmosfera generată de un anumit text este revelatoare pentru calitatea și profunzimea respectivului text. Descrierea detaliată a înfățișării lui Constantin Noica, pe care o regăsim în opera lui Gabriel Liiceanu, demonstrează efectul lecturii asupra sufletului omului: „în timp ce Andrei citește, mă uit pieziș la chipul lui Noica. Vreau să-l văd cum ascultă. Capul e puțin răsturnat pe spate, fruntea s-a așezat într-un plan oblic și apare și mai întinsă ca de obicei, frumos-netedă și încovoiată spre creștet” (Liiceanu 1991: 47).

*Jurnalul de la Păltiniș* aduce în plan principal noțiunea de „bulevardele culturii”, făcând referire la marile opere ale literaturii, la textele consacrate,

considerate valoroase. Autorii mai puțin cunoscuți sunt numiți „marii secunzi”, însă valoarea lor nu este tăgăduită, ci din dimpotrivă, personajul recunoaște că și din operele acestora a învățat multe.

*Intentio auctoris* (intenția autorului) este deseori urmărită de către cititori și critici, căutând răspuns la întrebarea: „Ce a vrut să spună autorul?”. *Jurnalul de la Păltiniș* oferă o perspectivă și asupra gândurilor și temerilor autorului atunci când scrie: „Scriu despre ființă fără să-mi pese câtuși de puțin ce-ar gândi Heidegger dacă ar citi paginile mele. În timp ce, în urmă cu 35 de ani, când am scris *Două introduceri...*, unde mă refeream amplu la lucrarea lui despre Kant și problema metafizicii, eram obsedat de părerea pe care și-ar fi făcut-o despre lucrarea mea.” (Liiceanu 1991: 55). Această dezvăluire scoate la iveală procesul de maturizare a autorului, de schimbare, de transformare. La fel cum cititorul percepe un text în moduri diverse în funcție de momentul în care receptează opera, la fel și scriitorul are așteptări diferite de la propria operă.

Una dintre zilele notate în jurnal începe cu o morală, cu o lecție esențială de viață (culturală) pe care Noica le-o dă discipolilor săi: „Nu e bine să lăsați lucrurile să vă treacă prin mână fără să luați din ele esențialul. Dacă nu ai citit o carte și trebuie să o restitui, răsfoiește-o măcar, citește-i primele rânduri și concluzia.” (Liiceanu 1991: 49). Acest îndemn era foarte valabil în perioada în care se petrece acțiunea din jurnal, însă în societatea de astăzi acest lucru a devenit starea de fapt a lucrurilor, atitudinea constantă. Marea majoritate a tinerilor cititori parcurg primele și ultimele rânduri și extrag esențialul unui text din rezumatele atât de accesibile în mediul virtual. Pe de altă parte, atunci când vine vorba de cititorul experimentat, care dorește să și folosească lectura ca bază pentru propriile texte, Noica devine mai exigent și le spune discipolilor săi: „Nu zic să faci ca Iorga, care trecea prin 30 de cărți pe zi, dar trebuie să lași în spate măcar câte o carte zilnic.” (Liiceanu 1991: 113).

Noica este o sursă inepuizabilă și inegalabilă de experiențe și trimiteri literare, fiecare clipă aducându-i în minte secvențe și pasaje, făcându-l să mediteze asupra intenției autorului și împărtășind discipolilor săi diverse păreri. El poate fi considerat o bibliotecă vie, un izvor nesecat de literatură. Nu se ferește să aibă păreri critice la adresa „bulevardelor” literaturii, dar nici să laude opere considerate poate neînsemnate. Această capacitate de a analiza îi este accesibilă numai unui cititor avid, cum este Noica, întrucât nu pot exista termene de comparație decât atunci când interpretarea se bazează pe un număr impresionant de texte citite. O astfel de părere critică survine într-o discuție cu privire la textele lui Mircea Eliade: „Ce mă uimește la Eliade este capacitatea lui de a lua în serios lucrurile comune ale religiilor, lucru pe care îl vezi când îi citești literatura. Știi cât de mult îmi place ideea lui că orice realitate profană are în spatele ei o concentrare de sacru. [...] Dar

există aici și dezavantajul de a vedea în orice mărunțiș o revelație a sacrului, riscând în felul acesta să dezintegrezi sacrul însuși.” (Liiceanu 1991: 59). Aceeași abordare se poate adopta și cu privire la literatură și analiza literară întrucât, uneori, cititorii (avizați sau amatori) caută mult prea mult un simbol ascuns, o interpretare subterană a textului, pierzând din vedere esențialul. Efectul benefic al lui Noica asupra discipolilor săi este cu atât mai valoros, cu cât el le-a oferit ocazia de a învăța și descoperi prin intermediul experienței. Așa cum mărturisește și Gabriel Liiceanu, „[...] pedagogia lui Noica nu s-a rezumat niciodată la patetismul unui simplu îndemn. Fiind un antrenor extraordinar, el a știut să ne ia din punctul în care ne aflam și să ne propună idealurile performanței culturale fără să ne strivească sub ele, dar și fără să ne lase iluzia că le-am putea atinge trișând.” (Liiceanu 1991: 89).

Constantin Noica le împărtășește lui Andrei Pleșu și Gabriel Liiceanu parte din tehnicile sale de lectură, tehnici care îi pot ajuta pe cei doi să își dezvolte abordarea multiplelor texte viitoare: „Cu literatura trebuie să fii mereu în avans; ea trebuie să fie asemenea unui prisos căruia să te adresezi de câte ori ai nevoie. Autorii mari se recitesc periodic; în rest mă încred în recomandările prietenilor și obțin astfel o selecție pe care singur nu aș avea răgazul și energia s-o fac.” (Liiceanu 1991: 77). Această discuție este extrem de utilă cititorilor amatori, celor care nu fac din lectură și hermeneutică o meserie, însă aleg lectura ca modalitate de petrecere a timpului liber. Primul lucru care poate fi sesizat aici este sinceritatea lui Noica și îmbărbătarea indirectă pe care le-o oferă cititorilor care se tem mereu că nu au suficient timp pentru lectură. Faptul că și Noica, erudit și cititor avid, admite că timpul nu este suficient pentru a face o selecție a operelor citite, este un impuls pentru cititorii de pretutindeni. Al doilea aspect adus în discuție este faptul că, în perioadele în care accesul la literatură era restricționat, cei cu adevărat dedicați lecturii își găseau modalități de a își împărtăși impresii și recomandări literare. În societatea actuală recomandările nu mai vin doar de la prieteni și cunoscuți, ci se găsesc deschise publicului larg pe blog-uri și diverse pagini web, oricine având acces la părerea oricui.

Una dintre intențiile cititorului menționate la începutul prezentei lucrări este cea de a descifra textul ca atare (*intentio operis*), iar această descifrare poate fi destul de problematică atunci când lectura nu este una de plăcere, ci una cu o finalitate bine definită, și anume traducerea textului. În această ipostază apare Gabriel Liiceanu, care mărturisește că traducerea unuia dintre multele texte pe care le transpunea dintr-o limbă în alta au generat un proces de lectură complicat: „Ieri și astăzi am stat 12 ore traducând, îngrozit, din mica scriere a lui Heidegger, *Die Kunst und der Raum*. Senzația continuă de text principial intraductibil, de hățiș care se limpezește uneori pentru a se încurca pe urmă mai rău. Disperare.” (Liiceanu 1991: 68).



Intenția de a descifra opera este din nou adusă în atenție atunci când se discută despre interpretarea operelor literare, interpretare care uneori poate fi dusă prea departe. Așa cum afirmă și Liiceanu, este nevoie de hermeneutică, însă aceasta nu trebuie să fie purtătoarea unui adevăr absolut, ci doar să ajute la mai buna înțelegere a textului: „vreau să vă spun că o interpretare nu trebuie să fixeze niciodată faptul respectiv în exactitatea unei explicații, ci doar să-l ridice la *înțelegere*. Hermeneutica proastă are ambiția explicației, care ca explicație vrea să rămână singura, ratând adevărul în favoarea exactității. Hermeneutica bună se mulțumește cu înțelegerea și lasă astfel faptul deschis unei interpretări care se multiplică prin varietatea acelor înțelegeri. Coerența lecturii respective contează, o lectură care nu limitează categoric, ci doar propune.” (Liiceanu 1991: 75).

*Jurnalul de la Păltiniș* prezintă un proces al descoperirii de sine, al transformării prin lectură într-o perioadă istorică în care lectura era condiționată de situația politică din România, anumite cărți fiind interzise sau greu accesibile. Cu toate aceste obstacole, cei trei protagoniști ai cărții reușesc să se izoleze într-un spațiu în care lecturile devin lecții de viață și le oferă acces la trăiri și idei din multe alte culturi.

### Bibliografie:

- Călinescu, Matei (2007). *A citi, a reciti / Reading and rereading*. București: Editura Polirom.
- (2012). *Conceptul de cititor / The concept of the reader*. <http://teorialiteraturii.blogspot.ro/2012/05/conceptul-de-cititor.html> accesat în 21.09.2017 la 20:10
- Eco, Umberto (1996). *Limitele interpretării / The Limits of Interpretation*. Constanța: Editura Pontica.
- Eco, Umberto (2002). *Opera deschisă / The open work*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Liiceanu, Gabriel (1991). *Jurnalul de la Păltiniș / The Journal from Păltiniș*. București: Editura Humanitas.
- Paleologu, Alexandru (2011). *Despre lucrurile cu adevărat importante / About the things that truly matter*. București: Editura Polirom.
- Popescu, Dan (2016). “Există cititor ideal, domnule Dan Nușfelean?” / „Is there an ideal reader, Mr. Dan Nușfelean?”. „Răsunetul”. *Cotidianul bistrițenilor de oriunde*. 07. 10. 2016. <http://www.rasunetul.ro/exista-cititor-ideal-domnule-Olimpiu-Nusfelean>
- Vianu, Tudor (1982). *Studii de filozofia culturii / Studies in philosophy of culture*. București: Editura Eminescu.

**Film**

**BUILDING A *LIEU DE MÉMOIRE*  
IN ROMANIAN CONSCIOUSNESS:  
FROM SORIN ILIEȘIU'S DOCUMENTARY  
"QUEEN MARIE –  
THE LAST ROMANTIC, THE FIRST MODERN WOMAN"  
TO THE GOLDEN ROOM IN PELIȘOR CASTLE**

**Marina-Cristiana ROTARU**

Technical University of Civil Engineering, Bucharest

e-mail: marina.rotaru77@gmail.com

**Abstract:** *In 2018 Romania will celebrate the centenary of the Union of 1918, or the Great Union, when all Romanian provinces united into one state, Great Romania, a national ideal Romanians strove for and achieved on the battlefield, an ideal confirmed by the Trianon Treaty of 1920. For such a time as this hundredth anniversary, it is only natural to call to mind people who made this ideal come true. Queen Marie is rightly considered one of the artisans of the Great Union, being regarded at the time and afterwards as "the living consciousness of Romanian unity, the symbol of confidence in final victory" (Boia 2001: 208). This article aims to investigate the manner in which the queen's memory is kept alive and draws on two distinct attempts to portray the queen: Sorin Ilieșiu's documentary Queen Marie – The Last Romantic, the First Modern Woman and the Golden Room in Pelișor Castle, Queen Marie's official residence in Sinaia, the royal resort in the Carpathians. These two attempts illustrate how present-day Romanian society tries to regain parts of a common memory that was purposefully obliterated by the communist regime, and strives to rediscover and remap places of their shared memory. My analysis of Ilieșiu's portrayal of the queen is circumscribed to the field of social semiotics, mainly to the concepts of "distance", "angle" and "gaze" which Theo van Leeuwen uses in the visual representation of social actors. In my investigation of memory remapping, I draw on Pierre Nora's concept "lieu de mémoire" and aim to prove that the Golden Room in Pelișor Castle, a place that reflects the personality of the chatelaine and where the queen symbolically reconnected with her origins, has turned into a realm where Romanians have access to a part of their memory which communism did its best to extirpate.*

**Key words:** Queen Marie of Romania; historical documentary; visual representation; lieu de mémoire; social semiotics.

**Introduction: The historical film in communist and post-communist Romania**

Since the fall of communism in 1989, Romanian cinematography was able to investigate the historical past free from the restrictions and censorship of the totalitarian regime. The age of constitutional monarchy, which overlaps the development of Romania from a pre-capitalist country into a modern European state, is one of the periods in the country's history that the communist regime falsified in order to legitimize its hold on power. After 1990, Romanian filmmakers were able to focus their lenses on the more recent past and highlight key moments in Romania's modern history as well as portray powerful personalities and inspiring and visionary leaders that left their mark on the country's evolution and growth. In spite of the benefits democracy has brought to society at large, such as freedom of choice and freedom of expression, the production of historical films in post-communist Romanian society has decreased. The reasons for such a change are both political and financial. During the communist regime, the historical film was intensively used as an appealing, bewitching means of ideologizing an entire nation, especially beginning with the 1970s. Thus, the year 1971 is generally seen as a mark of the outbreak of the Romanian "cultural revolution" when the relative (and closely monitored) openness of the regime towards the Western world abruptly ceased to manifest. The communist power switched towards an excessive nationalist discourse in order to justify its move and started to instill in the minds of people "the vocation of unity", understood as

"the subordination of the individual in the face of the national organism and, at the same time, a strict delimitation of their own nation in relation to others" (Boia 2001: 77).

The last two decades of Ceaușescu's regime were marked by "a notable shift from the contemporary towards origins" (Boia 2001: 78) while communist nationalism was articulated in a peculiar form, that of protochronism (Boia 2001: 79), which became a powerful tool for self-legitimation. Coming from the ancient Greek terms "protos" and "chronos", meaning "first in time" (Verdery 1991: 167), the term "protochronism" was coined by the Romanian literary critic Edgar Papu, who used it in an article entitled *Protocronismul Românesc* (Romanian Protochronism) published in the Romanian review *Secolul XX* (The 20th Century) in 1974 (Papu 1974: 8-11). Papu's protochronism criticised and broadly opposed Eugen

Lovinescu's synchronism<sup>10</sup>, a theory according to which modern Romania's development was brought about by an integration of Western European values into the Romanian ethos, which allowed Romania to catch up with Europe. Unlike Lovinescu, Papu, for instance, claimed that Romanian literary tradition "was highly original" and that "Romanian literary creations had often anticipated creative developments in the West", for instance surrealism or Dadaism (Verdery 1991: 174). Protochronism gave expression to "a concern with Romania's self-image and with the relation of Romanian values to the rest of the world" (Verdery 1991: 176) and reflected "a reaction against cultural contempt and cultural domination from the West" (Verdery 1991: 177). Aiming to present Romania as a leading cultural actor on the world's stage, protochronism instinctively appealed to the country's political elite, much interested in raising "Romania's image in the esteem of the world" (Verdery 1991: 168) in an attempt to legitimize themselves and their political decisions in the eyes of the people.

Against this political background, it was not surprising for Romanian cinematography to turn towards emblems of the past. A series of historical films followed, depicting famed Romanian voivodes and heroes, acclaimed for their courage on the battlefield and fortitude in times of distress: *Mihai Viteazul* (1971, directed by Sergiu Nicolaescu) was meant to mark the three hundredth anniversary of the first attempt to unite the three Romanian provinces (Wallachia, Moldavia and Transylvania) in one state, by the Wallachian Prince Mihai Viteazul (Michael the Brave) in 1601; *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475* (1975, directed by Mircea Drăgan) marked the five hundredth anniversary of the victory of the Moldavian Prince Ștefan cel Mare (Stephen the Great) against Sultan Mohamed II; *Pentru Patrie* ("For the Fatherland", 1978, directed by Sergiu Nicolaescu) was produced to celebrate the centenary of the Romanian Independence; *Burebista* (1980, directed by Gheorghe Vitanidis) depicts the life of the ancient Dacian king Burebista and his efforts to unify his people and reject the attacks of the Roman army; *Horea* (1984, directed by Mircea Mureșan) aimed to celebrate two hundred years since the Transylvanian Peasants' Uprising of 1784 led by Horea, Cloșca and Crișan, the leaders of the Romanian and Hungarian peasants that were fighting against feudal oppression in Transylvania; *Mircea* (1989, directed by Sergiu Nicolaescu) is another historical film that portrays the life and reign of Prince Mircea of Wallachia, who managed to block the expansion of the Ottoman Empire in Europe in the fourteenth and fifteenth centuries. These are just a few of the films that are part of a series

---

<sup>10</sup> Eugen Lovinescu is a Romanian literary historian and critic and theoretician of culture, the author of the theory of synchronism, according to which the development of the Romanian society was triggered by a synchronization with the European models.

of national celebrations organized by state propaganda (Hentea 2014: 175-177) that served the communist party's national and protochronist politics. These movies highlight the role of the masses, rallied around the voivode (the embodiment of the state and of people's ideals) in the achievement of national desiderata. The theme of unity present in numerous political speeches of Nicolae Ceaușescu is echoed by the films *Mihai Viteazul*, *Mircea*, *Ștefan cel Mare – Vaslui 1475* and *Burebista*. Moreover, *Burebista* is a clear example of the protochronist nationalism used by the communist party for self-legitimation. The ideological manipulation and indoctrination manifest in the movie turn into ridicule when the Institute of Party History of the Central Committee of the Romanian Communist Party claimed that 1980, the year of the release of *Burebista*, marked the two thousand and fiftieth anniversary of the establishment of the "unitary and centralized" Dacian state under Burebista. Hence, the Dacian king provided Ceaușescu "the supreme legitimacy" since Burebista's state ("unitary, centralized, authoritarian, respected by the 'others'") "prefigured" the type of state which the Romanian dictator had in mind (Boia 2001: 78).

Ideological manipulation is also manifest in *Pentru Patrie*, a film celebrating the hundredth anniversary of Romanian independence. The major contribution made by Prince Carol of Hohenzollern-Sigmaringen, the reigning prince of the Romanian Principalities of Wallachia and Moldavia, to gaining independence is opacified, prominence being given to the Romanian troops as embodiment of the masses, the key-players in the communist discourse of the development of the Romanian state. Thus, Prince Carol's crucial position as supreme commander of the Romanian and Russian armies at Plevna is intentionally underestimated (Marcu, n.d., para 1). Similar political intrusions are manifested in *Horea*, the film depicting the uprising of Transylvanian peasants (both Romanian and Hungarian) against the feudal lords in 1784. Focusing on the social aspect of class clashes between Romanian serfs and Hungarian landlords, the movie tackles the events in protochronist fashion and turns Horea into more than just the leader of a peasants' revolt. He becomes the head of a revolutionary movement which preceded the French Revolution of 1789 (Hentea, n.d., para 14). The mystification of the past, manifest in Romanian films, was initially promoted by school books, which are usually taken for granted by young pupils and thus become ideal means for ideological manipulation. Hence, both education and films as a form of leisure were wickedly exploited for ideological purposes by the communist regime.

Financially speaking, some of these films were particularly expensive for those times. *Mihai Viteazul* is considered to be the most expensive project of the Romanian cinematography during the communist regime. Aware of the propagandistic power of the moving image, the State was

willing to provide financial support to such historical films that were particularly suited to serve the party's political aims. Filmmakers and film studios were also helped in getting the necessary number of personnel on the set, the army providing the extras for many historical films.

Naturally, after the antinational phase of Romanian communism which overlapped the end of the 1940s and last throughout the 1950s, the historical film, with its portrayal of emblematic Romanian personalities and representation of key moments in national history could not have displeased the large public. On the contrary, such films appealed to audiences in spite of the fact that the scripts did not always and entirely approach the subject in accordance with historical documents. What seemed to be "a recuperation" of Romanian past was, in fact, "a *manipulation*" (Boia 2001: 77) many Romanians, already ideologically indoctrinated through the education they had received in schools, were not fully aware of. Consequences of this "exacerbation of nationalism" (Boia 2002: 77) acclaimed by the communist party are still visible today.

After 1990, the production of historical films decreased, the new political and economic realities making it more difficult for filmmakers to gather the necessary financial resources. In addition, after having replaced the communist propaganda apparatus, the new political power was incapable of, or, perhaps, disinterested in using Romania's cultural capital as a means of promoting the country and its potential abroad. The state lacked coherent cultural policies and the Ministry of Culture was one of the least financed departments in the government. Against this background, post-revolutionary Romanian cinematography proved unable and unequipped to remain as prolific as it was before the fall of the communist regime. However, a new generation of young and talented directors and script writers has managed to find its way and overcome the hardships of a capitalist economy, making films that were acclaimed and praised abroad. But the historical film has been shown less interest than before in spite of the fact that Romanian history does not lack in characters that would turn films into intriguing, instantly absorbing experiences. King Carol I – the founder of modern Romania –, King Ferdinand and Queen Marie – two of the architects of Great Romania –, leading politicians of the Brătianu family, who greatly contributed to the modernization of the country, are just a few of the Romanian historical personalities that could certainly become vigorous film characters, adding value and substance to the cinematic experiment.

The paucity of historical films that characterizes the post-revolutionary period in Romanian cinematography<sup>11</sup> was slightly challenged by the same Sergiu Nicolaescu who managed to make a few: *Oglinda* (The Mirror) also known as *Începutul Adevărului* (The Beginning of Truth) in 1994, *Triunghiul Morții* (The Triangle of Death) in 1999, *Carol I – Un Destin pentru România* (Carol I – A Destiny for Romania) in 2009. In spite of the intriguing and captivating historical facts on which the movies are based, the director could not break away from that nationalistic ideology that characterizes his previous films. In general, the reviews were, if not scathing, at least poor.

A case in point is *Oglinda*, which depicts a significant act in Romanian contemporary history: the Act of 23 August 1944, also known as the Coup d'État of 23 August 1944, when King Michael I of Romania, supported by a small group of political leaders and army representatives, broke the alliance with Nazi Germany forged by the *de facto* head of State at the time, Marshall Ion Antonescu, arrested the marshal and sided with the Allies. The movie represents Sergiu Nicolaescu's biased attitude towards Marshall Antonescu and King Michael. While the marshal is depicted as a national martyr, the monarch is described as having "the traditional profile of a young revolutionary head who gives orders"<sup>12</sup> (Caranfil 2008: 650). After the fall of the communist regime in Romania in December 1989, director Nicolaescu continued to establish influential relationships with the new political power in Bucharest and became a senator and a member of Ion Iliescu's party, a former member of the Romanian Communist Party and the first president of Romania after 1989. The early 1990s were characterized by the new power's extreme hostility towards King Michael, who was trying to return to his country. In October the same year the monarch tried again to return to Romania in order to take part in an academic event marking fifty years since Romania had sided with the Allies, in 1944. He was forced to re-embark on the plane that had taken him to Bucharest only minutes after he had stepped off the telescopic ladder of the aircraft. The film *Oglinda* is considered to be, by some voices in the public "an undisguised propagandistic support"<sup>13</sup> (Hentea, n.d., para 23) from senator Nicolaescu to president Ion Iliescu.

The manner in which history has been approached by Romanian historical films is, in a way, counterbalanced by the documentary film. Take, for example, the history of constitutional monarchy, manipulated and re-

---

<sup>11</sup>*Aferim*, a 2015 film, is one of the few Romanian historical dramas made after 1990 that were not signed by Sergiu Nicolaescu. The story is set in Wallachia in the nineteenth century and depicts the life of gipsy slaves in the Romanian principality at the time.

<sup>12</sup>My translation (In the original: "tradiționala figură a unui tânăr șef revoluționar care distribuie indicații).

<sup>13</sup>My translation (In the original: "un sprijin propagandistic fățiș").

written in accordance with the precepts of Soviet ideology. Many documentaries produced after 1990 attempt to make the general public aware of the massive mystification of history and invite people to reconsider what they had been taught in schools, during the communist regime, about the history of their country. As far as the age of constitutional monarchy is concerned, two documentary makers stand out: Sorin Ilieșiu, a Romanian director, and John Florescu, an American-born producer of Romanian descent<sup>14</sup>.

Sorin Ilieșiu has signed documentaries about the political turmoil that marked Romanian society in the early 1990s: *Te iubesc, libertate* (I Love You, Freedom) in 1990, *Piața Universității – România* (University Square – Romania) in 1991; about famous personalities of the Romanian exile: *Petre Țuțea – Emil Cioran* in 1991, a film about two renowned Romanian philosophers, for which he signed the script, *Apocalipsa după Cioran* (The Apocalypse according to Cioran) in 1995, a film-interview with the Romanian philosopher Emil Cioran and one of his disciples, Gabriel Liiceanu. Sorin Ilieșiu has also focused on Romania's monarchic history and its personalities. In 1992, he made *Monarhia salvează România* (Monarchy Saves Romania), a documentary about King Michael's historic Easter visit to Romania in 1992, when approximately one million people (according to CNN) gathered in the streets of Bucharest to witness the event and welcome the king. Then, Ilieșiu continued with a few well-received and award-winning short reel and full length documentaries about Queen Marie of Romania: the fifteen-minute documentary *Pasiunea pentru frumos. Jurnalul Mariei, Regina României* (Passion for Beauty. Queen Marie's Diary), made in 2002, was awarded the Special Prize at Dakino International Film Festival of Bucharest in 2008. In 2006, he made a twenty-three-minute documentary about the queen, entitled *Câte ceva despre Regina Maria* (A Few Things about Queen Marie). The queen's part was played by the distinguished Romanian actress Maia Morgenstern<sup>15</sup>, and was awarded the prize "Made in Romania" the same year, at the Astra Film Festival, by the Romanian Cultural Institute. In 2011, Ilieșiu transformed this short reel film into a full length documentary and entitled it *Regina Maria: Ultima Romantică, Prima Femeie Modernă* (Queen Marie: The Last Romantic, the First Modern

---

<sup>14</sup> John Florescu focuses on the image of King Michael of Romania and the role the monarch played in breaking the alliance with Nazi Germany and joining the Allied forces, and dismantles myths about the king and his contribution to the events, myths that the Soviet-supported communist power created and cultivated in order to falsify and manipulate the monarch's identity and legitimize their political leadership.

<sup>15</sup> Maia Morgenstern is a celebrated Romanian actress, who received international acclaim for her role in Mel Gibson's drama, *The Passion of the Christ* (2004), in which Morgenstern played Mary, Mother of Jesus.



Woman), keeping Maia Morgenstern in the role of the queen. The same year the film was presented, *hors concours*, at Astra Film Festival of Sibiu, the leading documentary film festival in Central and Eastern Europe. Although Ilieșiu's films about Queen Marie are presented as documentaries, they are not documentaries in the strict sense of the word. A documentary is a "factual film [...] whose materials are selected and arranged from what already exists (rather than being made up); and whose methods involve filming 'real people' as themselves in actual locations, using natural light and ambient sound" (Kuhn, Westwell 2012: 126). Ilieșiu's films dedicated to the queen, especially *Regina Maria: Ultima Romantică, Prima Femeie Modernă*, are rather a hybrid genre, a peculiar type of documentary where the boundaries between documentary and other types of cinematic forms are overstepped and where the filmmaker can explore and develop his creativity in original ways. I maintain that Ilieșiu's film, *Regina Maria: Ultima Romantică, Prima Femeie Modernă*, is a mix of a compilation movie (a form of documentary) and a few elements of a feature film. The compilation elements are represented by a combination of previously recorded footage, most of it archive footage, but rearranged in order to reflect the intention of the director, and new video materials and commentary. Ilieșiu's production comprises archive video footage with the queen or archive pictures of the queen in various moments of her life as well as Ilieșiu's own additions to the movie, such as the filming of the queen's private diaries where her handwriting is very clear and decipherable. Although Ilieșiu cast Maia Morgenstern in the role of the queen, the only role in the movie, Morgenstern's distribution does not turn this film into a feature film. The meaning of Morgenstern's presence is circumscribed and equally shaped by the script: fragments from Queen Marie's own diaries and autobiographical writings, selected by Ilieșiu, which the actress recites. Morgenstern does not play a role in a feature film, but rather a monologue, rendering the queen's words and revealing the sovereign to the audience.

### **Queen Marie: The Last Romantic, the First Modern Woman**

Sorin Ilieșiu's fifty-two-minute documentary is a portrayal of the personality of Queen Marie. The film is based on a selection of fragments from Marie's diary, which she conscientiously kept from 1916, when Romania entered the First World War, siding with the Entente, until her death, in 1938, and on the queen's autobiography, *Povestea Vieții Mele* (The Story of My Life).

British-born Princess Marie of Edinburgh, granddaughter of Queen Victoria of Great Britain and of Tsar Alexander II of Russia, was married to the German Prince Ferdinand of Hohenzollern-Sigmaringen, heir to the Romanian throne. Thus, Princess Marie became Crown Princess of Romania

and settled in her country of adoption. Through this matrimonial alliance, King Carol I, the Romanian sovereign (himself a Hohenzollern-Sigmaringen), hoped that the young Romanian dynasty would be secured and become related to the leading reigning houses of Europe and that the relationship between his kingdom and the neighboring powers would be improved. By the time Marie became Queen Marie of Romania, she had already turned into a much loved and admired figure while her courage and efforts to help the Romanian army and her people during the First World War, and her commitment to and identification with the Romanian ideals won her the nation's affection and loyalty.

The film introduces both the queen and the woman to the Romanian public in a sort of confessional manner as if Marie had been talking directly to her people. The queen discloses her self-awareness related to the public belief that she was one of the most beautiful queens of her age, and maintains that it is simply an exaggeration because there were neither too many, nor too beautiful queens in her time. It is a remark that reveals not only her feminine coquetry, but also her intelligence and sense of humour. She goes on with thoughts about her hobbies such as horse-riding and gardening, her passion for building houses as cozy retreats, her residences in Balchik, on the Silver Coast of the Black Sea, or Bran, her royal residence in the Carpathians, or Pelișor Castle, her official residence in Sinaia. Then, the queen shares her thoughts about her husband, King Ferdinand, and the moment they became sovereigns, Romania's entrance into the war in 1916 and the king's sacrifice to side with the Entente in spite of the fact that he was a German. Marie talks about her contribution to the war effort, her constant presence among the Romanian troops, boosting their morale and bringing comfort to the wounded. She also mentions her presence at the 1919 Paris Conference, lobbying for her country and convincingly pleading the cause of Great Romania. She expresses clear opinions about the revolution in Russia, the murdering of the Tsar and his family. She also proudly reveals her thoughts about the social and political reforms her husband had promised to implement after the war: the land reform and the universal vote. Her opinions about the Bolsheviks and the Hungarian communists led by Béla Kun are well-argued and instantly absorbing, revealing a level-headed woman, capable of understanding politics and aware of the dangers that rising communism may bring about to her country.

One of the remarks that highlight the queen's attachment to her country of adoption, Romania, makes reference to an art society called *Tinerimea Artistică* (Artistic Youth), founded in 1901, whose royal patron Crown Princess Marie, later Queen Marie, became. The aim of the society was to develop fine arts in Romania and give original expression to the Romanian ethos. In the queen's words, the artistic movement hailed by the society

aimed at reinventing an authentic national style that would put a stop to the slavish imitation of Western styles. The queen indirectly makes reference to Titu Maiorescu's theory, known as the theory of *forms without substance*. Maiorescu, a nineteenth-century Romanian literary critic and member of the Conservative Party, with valuable contributions to the development of Romanian culture, criticized the country's ceaseless imitation of foreign models in its rush towards modernization. Queen Marie's reference to this amaranthine imitation may indicate that she was aware of Maiorescu's theory of *forms without substance* and that she understood the damage that poor imitation may cause to a young nation, in search of its own identity.

One of the eye-catching features of Ilieșiu's documentary is the fact that Queen Marie's part is played by Maia Morgenstern. It was not the first time she embodied the queen. In 1999, Morgenstern as Queen Marie had the supporting role in Sergiu Nicolaescu's film, *Triunghiul Morții*, a story about the courage of the Romanian troops in the First World War. Unlike Ilieșiu's documentaries dedicated to Queen Marie, *Triunghiul Morții* is a feature film (based on a true story, the actors embody real people, with a narrative line circumscribed to a particular time frame and space). In 2006, Sorin Ilieșiu chose Morgenstern to play the queen in his short reel documentary *Câte ceva despre Regina Maria*. Hence, the decision to cast her in the full length documentary *Queen Marie – The Last Romantic, the First Modern Woman* came naturally. By distributing Maia Morgenstern in the role of the queen, Ilieșiu borrowed an element from the feature film (an actress interpreting a character) and combined it with traditional documentary materials (previous video footage and archive documents). Ilieșiu's aim was not to use Morgenstern to reenact certain historical moments although the queen makes reference to many of them. The director's aim was to depict the queen and offer the audience a captivating portrait of the sovereign in her own words. Morgenstern's role is thus, a static one, so to speak, but not a monotonous one. The particular blend of elements from different genres allows the on-looker to discover the queen at various levels of intensity and profoundness. Ilieșiu stated that Maia Morgenstern's countenance and voice were able to reflect the queen's personality: that of a forty-year-old woman in her prime, romantic and modern at the same time and a beautiful, energetic, seductive and determined queen (Fulger, Ilieșiu 2011). Morgenstern's curly hair and short haircut feature the queen's look as captured in official photographs. In the film, Maia Morgenstern wears black, a colour which the queen often used for artistic photos in order to add a dramatic touch to her appearance and create striking effects, thus revealing the romantic side of her personality. Throughout the documentary, Morgenstern as Queen Marie is shown from the right side, a small and fine detail that will be analyzed below and that contributes to the articulation of the relationship between the queen and her

people in a convincing and captivating manner. Morgenstern's scenes are combined with vintage pictures and video footage of the queen, having a peculiar visual impact on on-lookers and stirring their interest in discovering and understanding Marie's personality. In addition, the overlapping of Morgenstern's voice and photographs of the queen makes the character more real and seems to diminish the temporal distance between the queen and the present-day Romanians. It draws the queen's life into our times and renders her more approachable to present-day people, allowing them to hear her thoughts and understand her, her personality and her out-of-the-ordinary destiny that was inexorably linked to that of the Romanian people.

The fact that Ilieșiu uses authentic pictures and video footage of the queen is natural in a documentary. They are part of those constituents that make a documentary film true to life due to their powerful "denotative message" (Barthes 1977: 17). But Ilieșiu's aim for and achievement of a professional work, though enough to justify his deep concern for authenticity, reveal other aspects of the director's commitment to historical accuracy. Through authentic pictures of the queen, Ilieșiu challenges our memory of the sovereign and of her deeds. He positions us face-to-face with the queen and compels us to search our mind archive for those pieces of memory that, when stimulated, may bring back reminiscences of the queen's life.

Since 1990 books about the queen have been published or re-edited regularly. The queen's autobiography, *The Story of My Life*, her daily notes as well as Hannah Pakula's biography of the queen, the only biography so far, have quickly become bestsellers, underlining the public's genuine and robust interest in the sovereign's life. Such attitude is not at all surprising. Under communist rule, people had to, if not fully repress their own memories of the queen, at least vigilantly censor them in order to avoid being interrogated by the regime's police. In spite of serious risks they exposed themselves to, Romanians did manage to save pieces of memorabilia, such as stamps and postcards with the queen, that could be hidden in safe places. Facts of the queen's life which the elders told to their children and grandchildren as family stories in a cautious and succinct manner, revealing, on the one hand, the elders' desire to mention and remember the queen and, on the other hand, their need to protect themselves and their families, worked like seeds which need first to germinate before they can sprout when time comes. Once the communist regime collapsed, the young people's curiosity about the queen, provoked by their parents' genuine, yet deliberately hushed-up affection for her, has turned into interest.

Through his documentaries about Queen Marie, Ilieșiu creates *lieux de mémoire*, a concept that will be enlarged upon later. Archive photographs and video footage, which are tangible, real things, help circumscribe *lieux de*

*mémoire* since memory “takes root in the concrete, in spaces, gestures, images and objects” (Nora, 1989: 7). The boosting interest into the life of the queen, and the need to build *lieux de mémoire* are the logical and inevitable outcomes of what had happened to the Romanian ethos before the fall of the communist regime. According to Nora, *lieux de mémoire* do not appear randomly in history, but at

“a turning point where consciousness of a break with the past is bound up with the sense that memory has been torn – but torn in such a way as to pose the problem of the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists” (Nora, 1989: 7).

The year 1989 in Romania’s history may be held to represent the moment when Romanians’ consciousness of a break with the past and awareness that their memory had been manipulated manifested itself. Memories of the monarchic past were intentionally removed from our collective memory, but some, such as personal pieces of memorabilia, have managed to survive surreptitiously. They now contribute to building *lieux de mémoire*, habitats where “memory crystallizes and secretes itself” (Nora, 1989: 7).

### **Representing the queen**

When representing social actors, three factors converge: distance, angle and gaze (Van Leeuwen 2008: 141). Social semiotics helps us understand the role these elements play in establishing a relationship between on-lookers and characters captured in paintings, photographs or on film. The distance from which we see people, the angle from which we look at them as well as the gaze the people portrayed fix on on-lookers help establish a particular relationship between the former and the latter.

The distance captured in pictures “becomes symbolic” and “indicates the closeness, literally and figuratively, of our relationship”. Hence, people portrayed from a “long shot”, from far away, are shown as if they are strangers, people shown from ‘a close-up’ are shown as if they are ‘one of us’” (Van Leeuwen 2008: 138). In Ilieșiu’s documentary, Queen Marie is shown from a close-up. On the one hand, the short distance established between the on-looker and the queen underlines the closeness that Marie had built with her people all her life; on the other hand, this little distance emphasizes the manner Romanians regarded her: as belonging to them, as being one of them. In addition, for present-day audiences, the close-up invites people to consider the queen as ‘one of us’ and rediscover her personality.

The second element of social representation is the angle from which we look, which establishes the social relation between the people shown in pictures and the on-lookers. The vertical axis of the angle places on-lookers in a position from which they can see the person portrayed “from above, at eye level, or from below” (Van Leeuwen 2008: 139). The horizontal axis allows the on-looker to see the person depicted “frontally or from the side, or perhaps from somewhere in between” (Van Leeuwen 2008: 139). The two axes reveal “two aspects of the represented social relation between the viewer and the people in the picture: power and involvement” (Van Leeuwen 2008: 139). The vertical angle underlines “power differences”:

To look down on someone is to exert imaginary symbolic power over that person, to occupy with regard to that person, the kind of “high position” which, in real life would be created by stages, pulpits, balconies, and other devices for literally elevating people in order to show their social elevation. To look up at someone signifies that the someone has symbolic power over the viewer, whether as an authority, a role model or something else. To look at someone from eye level signals equality (Van Leeuwen 2008: 139).

As far as the vertical line is concerned, Maia Morgenstern as Queen Marie is portrayed from the eye level. The equality thus suggested does not imply that the social relation established between the queen and the people is one of class equality. It is a different equality, that equality of membership, of a sense of identity that the queen and her people shared. They were Romanians and she was the Queen of Romania, sharing their fate and embracing and fighting for their national ideals.

The horizontal line, on the other hand, “realizes symbolic involvement or detachment” (Van Leeuwen 2008: 139). In real-life, the horizontal angle marks “the difference between coming ‘face to face’ with people, literally and figuratively ‘confronting’ them, and occupying a ‘sideline’ position” (Van Leeuwen 2008: 139). The sideline position may often be ambiguous, leaving the decision to the on-looker:

What in one context may be “ignoring each other” (e.g. sitting next to a stranger in a train) may, in another, be “experiencing something together” (e.g. listening to a concert with a loved one) (Van Leeuwen 2008: 139).

In the documentary, the queen is portrayed from one side. But the position does not signal royal detachment (Van Leeuwen 2008: 139). She is not represented as ignoring us. The queen invites us to experience something together: she reveals her thoughts to us, making us witnesses of her hopes and fears, of her joys and sorrows. While listening to her, we are invited into her world and are given the possibility to know her and understand her better, thus developing strong emotional bonds with the sovereign.

The third constitutive element of social representation is the gaze, which creates a particular social interaction. The gaze reveals whether or not

“the depicted people look at the viewer” (Van Leeuwen 2008: 140). In case the people shown ignore us, “they are, as it were, offered to our gaze [...]” and we are made to look at them “as we would look at people who are not aware we are looking at them, as ‘voyeurs’, rather than interactants” (Van Leeuwen 2008: 140-141). In case the people in the picture fix their attention on us, “the picture articulates a kind of visual ‘you’, a symbolic demand” (Van Leeuwen 2008: 141). What they demand is

“signified by other elements of the picture: by facial expressions, by gestures, and also by angles, e.g. by whether they look down at us or not, and whether their bodies are angled towards us or not” (Van Leeuwen 2008: 141).

The queen does not look at us. We see her from one side. Thus, the director offers the queen to our gaze for scrutiny and encourages us to engage in a sort of almost mutual experience with the sovereign. Ilieșiu’s approach is meant perhaps to stimulate our curiosity about and interest in the queen much as the queen herself had done when publishing her autobiography, *The Story of My Life*, revealing some of her private self to the public.

In spite of the ingenuity of Van Leeuwen’s approach to photographs, the scope of his investigation is somehow restricted by the fact that, in establishing a relationship with a character in an image, the on-looker is, in some way, left alone in making sense of the background of the image. Van Leeuwen’s taxonomy offers us a potential explanation of Ilieșiu’s choice of filming Maia Morgenstern, personifying Queen Marie, from one side. How about the background? Wouldn’t it enrich the message of the shot? The queen’s profile is projected against an empty, black background, which is intriguing. What would the on-looker make of such a detail? Relying on some of Morgenstern’s physiognomy features, Ilieșiu aimed at representing the queen in a true to life fashion. But what is the meaning behind Ilieșiu’s choice for black background? Paradoxically, Ilieșiu’s simple, unsophisticated background reveals its meaning through controlled lighting and exposure. Allowing no other detail on the screen, the queen’s profile is framed against the black background, and light falls on her face in such a way as to outline the clear, elegant features of her countenance. The director wants to capture our attention and channel it entirely on the queen’s face (symbolically creating physical proximity) and on her message (thus reinforcing the bonds that the queen herself wants to build with her people). Black, therefore, does not manifest here as a veil, aiming to cover something or mask feelings. On the contrary, it potentiates Ilieșiu’s intention of rendering the queen as true to life as possible. The queen’s robust personality and unwavering

determination (rendered convincingly by Maia Morgenstern's appearance and voice) are suggestively and ingeniously foregrounded by the black background.

### **Pelișor Castle – a mirror of Queen Marie's personality**

When people leave the parental home and settle elsewhere, it is not uncommon to take with them pieces of memorabilia such as a photograph, a painting, a childhood toy or a book. Such objects help connect people with their places of origins, with their roots and keep alive part of their identity which they do not want to lose. "Exported" from Britain to Romania, Princess Maria nourished the bond with her native country, ties which gave her strength to carry on in her struggle to adapt to the new milieu. Numerous decorative elements in Pelișor Castle (the queen's residence in the Romanian Carpathians) reflect this bond and they are given a highly original expression in Princess Marie's quarters such as the Bedroom, the Drawing Room and the Chapel, the Sitting Room, the Boudoir and the Golden Room. The most frequent motifs are the Celtic crosses and the interlaced rings and loops, the griffin, the four-legged beast with its head turned towards its tail, the serpent and the lily, all beautifully decorating or carved into pieces of furniture: beds, chairs, armchairs, tables. The interior design and ornamentation of these rooms, combining Celtic, Scandinavian, Byzantine and traditional Romanian motifs illustrate Princess Marie's own and unique version of Art Nouveau.

Numerous Art Nouveau decorative elements in Pelișor Castle reflect the influence of the Arts and Crafts Movement with its particular interest in the vernacular. British archaeologist John Romilly Allen underlined the concern manifested by the Arts and Crafts movement in reviving the artisan crafts:

"[...] in seeking for models [...] it is far better to seek inspiration from the works of art produced either by our ancestors, or by those peoples in Europe who are nearest akin to ourselves [...]" (Allen, 1897: 11).

The old symbols of the early inhabitants of the British Isles, the Celts, the Saxons and the Scandinavians, revived by the Arts and Crafts movement, found distinctive expression in the royal residence of a former British princess through the medium of the Art Nouveau decorative style.

The distinct feature of Queen Marie's style, a hybrid style, is the harmonious blending of foreign elements and the traditional motifs of the Romanian Renaissance style also known as the Brancovan style, typical to the Principality of Wallachia during the late seventeenth century and early eighteenth century. The Drawing Room, the Chapel or the Sitting Room



display architectural elements of the Brancovan style: archways, vaults in the form of arches, columns carved in stone, small niches in the white-painted walls or the traditional Romanian fireplace situated in the Sitting Room. These Romanian architectural elements reflect the princess's growing interest in the traditional artistic forms of the people whose queen she would become.

### **Mapping her territory: the Symbols of the Golden Room**

Perhaps the room with the richest symbolism, a unique example of Art Nouveau decoration, is the Golden Room, situated at the top floor of the castle. The decorative elements are entirely designed by Queen Marie and illustrate her eclectic taste and complex personality. The walls are coated in gilded stucco from floor to ceiling and moulded in the form of thistle leaves. At the centre of the vaulted ceiling there is a large skylight in the shape of a Celtic cross overlapping a solar disc. The pieces of furniture are carved in linden wood, ornated with gold sheets and decorated with Celtic and Scandinavian symbols and mythological creatures. One may experience a sense of awe upon entering the room, enhanced by an almost mystical atmosphere created by the glitter of the gilded stucco and the dim light filtered by stained glass windows. The function of the room, apparently related to that of the Chapel, is quite distinct. I claim that it is not so much a room for religious meditation strictly speaking, as the Chapel suggests through its very name, but rather a place for a particular type of recollection directly linked to the British dimension of the princess's identity. It is a mysterious space, like those mentioned in the old legends, which allows access to another world if the trespasser is able to read the signs, to decode the symbols. Drawing on Pierre Nora, it can be reasonably argued that the Golden Room is a particular space where the memory of Marie as a British princess "is crystallized, in which it finds refuge" (Nora 1996: 1). Having come of age, Princess Marie must have understood that, although she was a British princess by birth, her new status and future role in the life of the country require a particular type of sacrifice from her: a difficult and often painful metamorphosis into the queen her new country needed, a queen willing and ready to identify with and reflect her people's ideals. This transformation did not necessarily require a total abandonment of her British nature. However, Marie may have guessed that in the process of metamorphosis, some degree of abandonment is inevitable. Having left her native country at the age of seventeen, the age when one's personality starts to take a firmer shape and one becomes more aware of their self, Marie probably understood that the bonds with her native country may break under the unforgiving forces of time. She must have known that she could no

longer return to Britain as often as she would have wanted, that Britain was no longer her home. She may well have feared that time and distance would turn her into a stranger in the eyes of her British relatives. In fact, in her memoirs, she mentions the feeling of discomfort when, visiting her grandmother, Queen Victoria, she felt she was an alien to the British royal family (Maria, Regina României 1990: 242).

Her design of the Golden Room may have originated at a time when “a sense of rupture with the past” (Nora 1996: 1) – marked by her identification with the country of adoption – became “bound with a sense that a rift [had] occurred in memory” (Nora 1996: 1) – a rift probably produced by time irreversible and by the imperatives of her new life. But, as Nora underlines, the fact of becoming aware of the rift stimulates “memory sufficiently to raise the question of its embodiment: there are sites, *lieux de mémoire*, in which a residual sense of continuity remains” (Nora 1996: 1). Thus, the Golden Room turns into a *lieu de mémoire*, which Nora defines as

“any significant entity, whether material or nonmaterial in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community” (Nora 1996: xvii).

The Golden Room becomes a particular realm where a particle of the queen’s British identity survives and manifests itself in artistic forms. It is a place of recollection where Marie may have come to reconnect symbolically with her British roots, origins which she never denied, ancestry she wanted other people to be aware of, a particular heritage from which she always drew the strength to carry on.

An interpretation of various decorative elements of the Golden Room may help sustain this point of view. Once into the room, the on-looker’s attention is captured by the large skylight in the form of a Celtic cross. The symbolism of the cross is twofold. On the one hand, the cross is the most important Christian symbol, “a sign both of Christ himself and of the faith of Christians” (The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia, Vol. 3 2003: 753). At the same time, the middle of the cross represents an ancient Celtic motif, the so-called shield knot. Traditionally used to decorate shields, as its name suggests, it is an early symbol of protection, guarding people against evil spirits and warriors in battles (Castleden 2013). The Celtic symbol must have struck a chord with the queen, a fighter at heart as she would later prove in the First World War. The solar disc, against which the Celtic cross is set, is harmoniously integrated into the symbolism of the skylight. The sun stands for “the divine eye, the active principle and the source of life and energy” (J.E. Cirlot 2001: 320). Looking down from the ceiling towards the

floor, one's gaze rests on the gilded thistle leaves which completely cover the walls. The thistle leaf, the traditional symbol of Scotland, makes reference to a particular component of the queen's former identity: that of princess of Edinburgh, her father, Prince Alfred, having inherited the royal title of Duke of Edinburgh.

Two pairs of gilded chairs contribute to the unique character of the room. They reproduce a medieval Scandinavian piece of furniture, the Tyldalens chair, the carved wooden chair from Tyldalens Church in Østerdalen, Norway. The original represents a fine example of the Scandinavian woodworking of the early Christian Age, combining Christian and Pagan motifs. The Scandinavian chairs in the Golden Room very much resemble, in form and structure, the Tyldalens chair. As far as the carved motifs are concerned, Queen Marie adapted the original elements to her own vision. The main figure of the Tyldalens chair, carved on the centre of the Celtic cross forming the front side of the back of the chair is that of a man "contending with two beasts and grasping them with both hands", his feet "fettered with serpents intertwined" (Allen 1897: 17). In Queen Marie's version of the Tyldalens chair, the central part of the Celtic cross which forms the front side of the back of the chair represents a dragon with its head turned towards its back, a universal mythological beast and a creature emblematic to the Celtic and Scandinavian legends, too. Although in many cultures it is seen as "the primordial enemy with whom combat is the supreme test", a symbolism manifest in the well-known Christian icon of Saint George slaying the dragon (Cirlot 2001: 86), the beast is equally endowed with positive attributes: it is a "strong and vigilant" creature, with "exceptionally keen eyesight". Consequently, the dragon "was given the function [...] of guarding temples and treasures (like the griffin), as well as being turned into an allegory of prophecy and wisdom" (Cirlot 2001: 87). The vigilance and the role of guardian attributed to the dragon seem to be a fitting reflection of Queen Marie's wish to protect and nurture her British roots.

The mystical character of the room is intensified by the dim light filtered by the stained glass windows and the skylight. The interest in this form of art and craft, characteristic of the twelfth and thirteenth centuries in Western Europe, was stimulated in the nineteenth century by the Gothic Revival movement and the representatives of subsequent artistic movements such as William Morris, the ideologist of the Arts and Crafts Movement, or Louis Comfort Tiffany, one of the leading artists of Art Nouveau, attracted by the effect produced by the light filtered by coloured glass (The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia, Vol. 11 2003: 203). The stained glass windows in the Golden Room represent floral or solar motifs, popular Art Nouveau designs. In addition, what appealed to Morris and Tiffany,

namely the spectacular effect of light upon colour, may have appealed to Queen Marie, too, interested in creating a particular atmosphere that would invite the soul-searching individual to recollection.

Another decorative piece which contributes to the mystical atmosphere of the room is the Tiffany lamp known as the Wisteria table lamp (Baal-Teshuva 2001: 153), which Queen Marie received as a gift from Pauline Astor, a friend of hers (Constantin 2007: 192). The Favrite glass of which Wisteria lamp is made makes it a fitting source of light for the Golden Room. This special type of glass invented by Louis Comfort Tiffany, also known as opalescent glass, is characterized by “glowing colours and an exciting iridescence” (Baal-Teshuva 2001: 28) which causes surfaces to shine softly. It creates “a muted, mysterious light that symbolizes the essence of art nouveau” (Sterner 1982: 162). The symbolism of the lamp in general also helps integrate the Wisteria lamp into the coherent whole of the Golden Room: as a source of light, the lamp can be a metaphor for “wisdom and the dissemination of knowledge”. Furthermore, the very fact that the lamp spreads light, thus making darkness disappear, underlines its protective and guiding functions (Evseev 2001: 96).

Another highly significant piece of furniture of the Golden Room is its access door. The design of the interior side of the door completes the artistic composition of the place. It is an arched top door somehow resembling the medieval arched doors. Painted in bronze green, it is decorated with a white lily, stylized in Art Nouveau fashion. It was one of Queen Marie’s favourite flowers, carved into or painted on numerous pieces of furniture in her apartments, its rich symbolism appealing to the queen’s eclectic style. In medieval Christian iconography, the lily is associated with Virgin Mary (Cirlot 2001: 188). For the Christian world, the lily also symbolizes “the surrender to God’s will” (Chevalier, Gheerbrand 2009: 295), an abandonment of people’s earthly worries in the hands of the Divine Providence, as illustrated by two verses in Saint Matthew’s Gospel in the New Testament referring to the Sermon on the Mount: “Consider the lilies of the field, how they grow. They don’t toil, neither do they spin” (The Gospel of Matthew, Chapter 6, Verse 28). An earlier symbolism of the lily must also have appealed to the queen: it was “a sign of royalty” in the Byzantine culture and for the Christianized Franks (Cirlot 2001: 189). This symbolism could not have escaped Queen Marie, a woman with a strong self-consciousness, well aware of her royal pedigree and of her future role.

But a door is more than just a piece of wood that fills an opening into a wall. Its symbolism goes deeper. Allegorically speaking, the door marks a passage between two worlds (Chevalier, Gheerbrand 2009: 744). In its most common symbolic sense, the door represents a transition from an unconsecrated to a consecrated area as symbolized by the gates of cathedrals or temples (Chevalier, Gheerbrand 2009: 745). As far as the Golden Room is concerned, its

door does not only separate the open areas of the house or the rooms used for entertaining other family members and guests from the more private places. Depending on whether it was left open or not, the door allowed or blocked access to a unique place where the queen's personality revealed itself, a place that needed to be protected, a place that was not for everyone. The morphology of the room reduces its visibility and permeability.

The concepts of visibility and permeability, which illustrate how accessible the interior of a house can be, may help understand the peculiar significance this room had for Queen Marie. Visibility points to "whether or not the interior of the dwelling can be seen from the street, or to whether it is possible to see clearly from one part of the domestic interior into another" (Hanson 1998: 123). Given that the room is situated at the top floor of the castle and the presence of stained glass windows, the interior could not be seen from the outside. It is difficult to claim with certainty that the inside of the room could have been seen from the interior of the castle because it is unlikely that there is anyone today able to say whether the door of the Golden Room was always kept open or shut or sometimes left ajar. However, small details may indicate that the door was designed to be kept shut. First of all, the shape, the look and the thickness of the door, resembling the medieval doors that protected the royal apartments in the old castle suggest that the door of the Golden Room was also meant to protect the interior and to bar an easy access. Moreover, the brass tacks which decorate the door of the Golden Room point symbolically to the medieval iron nails used to make doors more solid and fitter for protection. Visibility also refers to "whether space is used to manifest objects and behaviours or to conceal them", and underlines "the relative transparency or opacity of the domestic setting" (Hanson 1998: 123). The objects present in the room point to its central function, that of recollection. But the act of recollection, by its nature, is a very private one which is not always illustrated explicitly, by particular and easily recognizable gestures and behaviours. If the interior of the Golden room were compared to the interior of other rooms in Pelişor Castle used by Queen Marie, such as her bedroom, her drawing room and chapel, her sitting room, her boudoir or the breakfast room, the transparency of the rooms is evident even in the denomination of these interiors. The Golden Room, however, has quite an opaque denomination. You may infer that it has something to do with gold, but little prepares the on-looker to what he is about to see upon entering the room. Therefore, it may not be far-fetched to conclude that unlike the above-mentioned rooms, the Golden Room displays a low degree of visibility.

The other variable of a domestic interior, permeability,

"refers to the amount of control exercised over the way in which it is possible to move from one space to another" and it may be illustrated by whether "doors are kept shut or locked" (Hanson 1998: 123).

Taking into consideration the shape of the door of the Golden Room, its width and some of its decorative elements (the brass tacks), which underline that the door may well have been meant to be kept shut, one can reasonably maintain that in this case permeability has a low score. Therefore, these two characteristics, visibility minus and permeability minus, underline that the Golden Room was not a room where access was granted easily. As a place where the queen probably used to recollect herself and symbolically strengthen the invisible bonds with her origins, the Golden Room needed some sort of defense against the outside forces in order to protect its quasi sacredness.

**A resting place for the queen's heart: our *lieu de mémoire***

According to the queen's will, after her death, the heart was removed from the body and sealed inside a silver box which was then placed inside the small Orthodox Chapel "Stella Maris" on the queen's royal estate of Balchik in Southern Dobrudja. In September 1940, when Romania lost this southern territory because of the Ribbentrop-Molotov Agreement, Princess Ileana, Queen Marie's youngest daughter, took her mother's heart from Balchik and brought it to Bran Castle, in Transylvania, where it was laid to rest inside a cliff overlooking the castle. As video archives show, each year until the abdication of King Michael, a requiem mass would be celebrated for the queen in the presence of members of the royal family and local people coming from the neighbouring villages. Soon people would make pilgrimages to the queen's heart. But the cliff near Bran Castle was not to remain the resting place for the queen's heart. In the late 1960s, communist authorities were determined to remove the heart from the cliff in order to prevent "possible manifestations of mysticism"<sup>16</sup> (Niculescu Bran 2015: 143). Thirty years after her death, people's memories of Queen Marie still manifest, a fact that the communist leaders could not afford to take lightly. Hence, the queen's heart was temporarily kept in a safe in the Museum of Bran Castle. Then, in 1974, the heart was taken to Bucharest and kept in one of the warehouses of the National History Museum until 2010 when, after being subjected to conservation treatment, was sealed in a vacuum box (Niculescu Bran 2015: 144).

After lengthy negotiations between the Romanian royal family and the representatives of the National History Museum in Bucharest, a settlement was reached. The royal communiqué informed that, by King Michael's decision, Queen Marie's heart would be laid to rest in the Golden Room of Pelișor Castle where it had beaten for the last time seventy-seven years before, when the queen died. On 3 November 2015, in a military procession,

---

<sup>16</sup>My translation (In the original: "eventuale manifestări de misticism").

Queen Marie's heart left the National History Museum and travelled to Peleşor Castle. Interestingly, in the royal communiqués, the queen's heart was written in capitals (in Romanian: Inima Reginei). The detail was not meant to suggest an overblown attitude of the royal family. It simply indicated the status which the royal family ascribed to the queen's heart: that of symbol of the queen's genuine and abiding love for and firm commitment to the country she adopted.

What turns Peleşor Castle and the Golden Room from *lieux d'histoire* (places associated with notable events in one's history) into *lieux de mémoire* is, according to Nora, "a will to remember" (Nora 1996: 14). This will was first manifested in 1993 when Peleşor Castle became a museum and was open to the public. The curators of the museum, with the help of documents from the archives, tried to recreate interiors as accurate as the original rooms. The second time the will to remember was manifested publicly was in 2015 when King Michael decided that the queen's heart should be sheltered in the Golden Room. What further contributes to the transformation of the Golden Room into our *lieu de mémoire* is the strong personality of the queen: an authentic leader who, when called upon to assume the responsibilities of sovereignty, answered promptly and courageously. She was the image of the Romanian people during the Paris Peace Conference of 1919. Her total identification with the needs and ideals of her nation made the people consider her one of their own. Hence, she became "a symbolic element of the memorial heritage" (Nora 1996: xvii) of the Romanian people. In addition, the rich symbolism attached to heart burial in the Western European tradition, a symbolism Marie may have been aware of, reinforces the emblematic dimension of the Golden Room. Unprecedented in Romanian history, the queen's decision to have her heart interred apart from her body may have been triggered by "the Western mystique of the heart of Christ"<sup>17</sup> and the funeral tradition of the Templar knights (Niculescu Bran 2015: 47). The Bible attaches various values to the heart. It is, for instance, "the seat of wisdom, of loyalty and of selfless love"<sup>18</sup> (Niculescu Bran 2015: 48). In the Gospels, the heart is the seat of emotions, intelligence and memory (Niculescu Bran 2015: 49). It is also the seat of the faith in God (Niculescu Bran 2015: 50). Queen Marie was not a non-catechized churchgoer. Born in the British royal family, she must have been acquainted with the teachings of the Protestant Church. Then, the years spent at the royal court of Coburg made her familiar with the Lutheran culture, which completed her spiritual make-up. With an Orthodox mother, a Catholic husband and all of her

---

<sup>17</sup> My translation (In the original: "mistica occidentală a inimii lui Cristos").

<sup>18</sup> My translation (In the original: "sediul înțelepciunii, al loialității și al dragostei dezinteresate").

children baptized in the Orthodox Church, Queen Marie, a soul searching individual, must have become receptive to Christian symbolism and diverse Christian traditions. Moreover, for her romantic personality, the Crusaders' custom to bury their heart in the Holy land, the land they fought for, must have appealed to the queen.

Hence, the queen's heart represents more than an anatomical organ. It has become "by dint of human will or the work of time" (Nora 1996: xvii) a symbol of the queen's love for her country, of her outstanding courage in troubled times and of her crusader-like devotion to the land she fought for, Great Romania. It is this dimension of the queen's heart that the capital "I" of "Inima Reginei" (the Queen's Heart") used in the royal communiqué points at. The Queen's Heart itself has become our *lieu de mémoire*, a realm of memory that needs to be treasured. The Golden Room, minutely designed by the queen herself, and decorated with thistle leaves, allegorical protectors of the heart (Chevalier, Gheerbrant 2009: 245), becomes a symbolically fitting place for the Queen's Heart.

Present-day Romanian society is in search of its own identity, which can only be regained and maintained through access to memory. The struggle against communist brainwashing results in the birth of *lieux de mémoire*. Pierre Nora notices that realms of memory "exist because there are no longer any *milieux de mémoire*, settings in which memory is a real part of everyday experience" (Nora 1996: 1). The generation of Romanians that fought against communism, a generation represented by people from all social classes, of various faiths and ethnic origins, represented a *milieu de mémoire*. Physically exterminated in communist prisons and labour camps, it became a generation we lost. Its extermination meant the disappearance of a *milieu de mémoire*. To honour their memory, Ana Blandiana and other leaders of the civic society helped create the Sighet Memorial, a *lieu de mémoire*.

The fact that Pelișor Castle shelters the Queen's Heart invests it with a powerful spiritual dimension. Those who visit it and who are aware of the presence of the Heart are no longer simple tourists. They become pilgrim-tourists and the castle changes into a place of pilgrimage. A visit to the Golden Room is transformed into a symbolical rite of passage, which reveals truths people were unaware of. Hence, the Queen's Heart, the seat of memory, metamorphoses the Golden Room into our *lieu de mémoire*.

*Lieux de mémoire*, as Pierre Nora underlines, do not appear at random and without reason. They are born when people become aware of "a break with the past" accompanied by "the sense that memory has been torn" in such a way as to raise the question of "the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists" (Nora, 1989: 7). After the fall of the communist regime, Romanians have become aware of the fact that, throughout the decades of communist rule, the historical continuity of their state had been



broken and that the memory of their nation had been manipulated in order to alienate the nation from itself. The manipulation of collective memory was conducted systematically and affected the whole society since the new regime aimed at inventing a new man, with no memory of his own and with an identity commanded from the ideological laboratories of the new political power. In spite of the communists' efforts to eradicate the nation's memory completely, in certain places, a feeling of historical continuity survived even though it was not visible. The manner in which Queen Marie's memory survived is a case in point. Her castle, Pelișor, although closed to the public during the communist regime, was not demolished, but turned into a retreat house for artists and writers. In addition, the pieces of memorabilia depicting the queen, which numerous Romanians kept in photograph albums or old shoe boxes hidden carefully in the attics or basements of their houses, may be said to represent those sites of memory mentioned by Nora where a feeling of continuity, even if faint and suppressed, endured. The queen's heart, though closely guarded and secretly kept by the communist regime, survived total destruction by a striking twist of fate. These secluded places of memory avoided being crushed by the regime's repressive system. Once the communist rule was overthrown, these sites of continuity could reveal themselves and turn into *lieux de mémoire*. The cinema and the power of the moving image contribute to the crystallization of *lieux de mémoire* and help revive collective memory if historical fact is respected and not manipulated as it had happened during the communist regime. The film is able to bring back to life historical characters and reconnect people with them in ways which can make audiences vibrate. The British drama "The King's Speech" and the television series "The Crown" are just a few examples of the manner in which the moving image helps memory survive time through the creation of *lieux de mémoire*. The documentary film, too, tries to keep memories alive through its use of authentic materials such as archive video footage or photographs, costumes or filming in actual locations. Focusing on the facts of an event, documentaries give birth to a type of environment where memory, something immaterial, can take a solid shape and generate itself. New cinematic productions and the very survival of Pelișor Castle, coupled with the fact that the Queen's Heart rests there allows *lieux de mémoire* to be born and give substance to our collective memory, violently manipulated by a cruel regime.

### References:

Allen, J.R. (1897). Early Scandinavian Wood-Carvings. *Studio: international art*, X (47), 11-20.

- Baal-Teshuva, J. (2008). *Louis Comfort Tiffany*. Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Boia, L. (2001). *History and Myth in Romanian Consciousness*. Budapest: Central University Press.
- Caranfil, T. (2008). *Dicționar universal de filme / Universal Dictionary of Films*. București: Litera Internațional.
- Castleden, R. (2013). *The Element Encyclopaedia of the Celts. The ultimate a-z of the symbols, history and spirituality of the legendary Celts*. London: Harper Collins Publishers (Kindle Edition).
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (2009). *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceieri, gesturi, forme, figuri, culori, numere / Dictionary of Symbols: myths, dreams, customs, gestures, forms, colours, numbers*. Iași: Polirom. (Original work published 1969)
- Cirlot, J.E. (2001). *A Dictionary of Symbols* (J. Sage, Trans.). London: Taylor and Francis e-Library.
- Constantin, M. (2007). *Palate și colibe regale din România: arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei / Royal Palaces and Huts in Romania: interior architecture and design in the service of monarchy*. București: Compania.
- Evseev, I. (2001). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale / A Dictionary of Symbols and Cultural Archetypes*. Timișoara: Amarcord.
- Fulger, M., Ilieșiu, S. (2011). *O regină cu un colosal potențial cinematografic* (interviu cu Sorin Ilieșiu în Ziarul Astra Film Festival Sibiu, nr. 2, 25 octombrie 2011) / *A Queen with a Huge Cinematic Potential* (interview with Sorin Ilieșiu in the Newspaper of Astra Film Festival Sibiu, no.2, 25 October 2011). Retrieved January, 11, 2018, from <http://www.romaniaregala.ro/jurnal/noul-film-de-lung-metraj-despre-regina-maria-a-romaniei/>
- Hanson, J. (1998). *Decoding Homes and Houses with contributions by Bill Hillier, Hillaire Graham and David Rosenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hentea, C. (2014). *Spectacolul propagandei / The Propaganda Spectacle*. București: Meteor Press.
- Hentea, C. (n.d.). Despre istorie și propagandă în filmul românesc – De la Tudor-ul lui Lucian Bratu, la Aferim-ul lui Radu Jude. *Historia* / On History and Propaganda in the Romanian Film – From Lucian Bratu's Tudor to Radu Jude's Aferim. *Historia*. Retrieved October, 1, 2017, from <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/despre-istorie-si-propaganda-in-filmul-romanesc-de-la-tudor-ul-lui-lucian-bratu-la-aferim-ul-lui-radu-jude>
- Ilieșiu, S. (2011). *Regina Maria: Ultima romantică, prima femeie modernă* (film documentar) / *Queen Marie: The Last Romantic, the First Modern Woman* (documentary film). Available from the You Tube account of the Royal Family of Romania, <https://www.youtube.com/watch?v=w1TQdQDlxgE>

- Inima Reginei Maria la Castelul Pelişor* (Comunicat al Casei Regale a României) / *Queen Marie's Heart at Pelişor Castle* (Communiqué of the Royal House of Romania). Retrieved August, 10, 2016, from <http://www.familiaregala.ro/stiri/articol/inima-reginei-maria-la-castelul-regal-pelisor> .
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Marcu, I. (n.d.). Filmul istoric românesc și propaganda. Cazul “Mihai Viteazul”. *Historia* / The Romanian Historical Film and Propaganda. “Mihai Viteazul” Case. *Historia*. Retrieved October, 1, 2017, from <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/filmul-istoric-romanesc-si-propaganda-cazul-mihai-viteazul-1970>
- Maria, Regina României. (1990). *Povestea vieții mele, vol. 1 / The Story of My Life, Vol. 1*. Iași: Editura Moldova. (Original work published in 1934)
- Niculescu Bran, T. (2015). *Regina Maria. Ultima Dorință / Queen Marie. The Last Wish*. București: Humanitas.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations No. 26*. Special Issue: Memory and Counter-Memory, 7-24.
- Nora, P. (1996). *Realms of Memory: rethinking the French past/ under the direction of Pierre Nora* (A. Goldhammer, Trans.). New York: Columbia University Press. (Original work published in 1984-1986)
- Papu, E. (1974). Protocronismul românesc. *Secolul XX*, 5-6, 8-11 / Romanian Protochronism. *The 20<sup>th</sup> Century*, 5-6, 8-11.
- Sterner, G. (1982). *Art Nouveau: An Art of Transition – From Individualism to Mass Society*. (F.G. Peters, D. Peters, Trans.). New York, London, Toronto, Sydney: Barron's.
- The Gospel of Matthew*. Retrieved January, 15, 2018, from <http://biblescripture.net/Matthew.html>
- The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia, Vol.3.*(15th ed.). (2003). Chicago, London, New Delhi, Paris, Seoul, Sydney, Taipei, Tokyo: Encyclopaedia Britannica, Inc.
- The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia, Vol.11.*(15th ed.). (2003). Chicago, London, New Delhi, Paris, Seoul, Sydney, Taipei, Tokyo: Encyclopaedia Britannica, Inc.
- Van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Verdery, K. (1991). *National Ideology under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

CULORILE NOULUI VAL ROMÂNESC.  
SIMBOLISM ȘI SEMNIFICAȚII PSIHOLOGICE

THE COLORS OF THE ROMANIAN NEW WAVE.  
SYMBOLISM AND PSYCHOLOGICAL SIGNIFICANCE

Octav-Sorin CANDEL

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași /  
Alexandru Ioan Cuza University of Iași

e-mail: candel.octav@yahoo.com

**Abstract:** *Recent Romanian films continue to be appreciated by critics and to receive important international awards. This, along with a series of common techniques and themes, led to the emergence of the term "the Romanian New Wave", a term assumed by some critics and directors and rejected by others. In this article, I aim to check if the use of colors is a technique that characterizes the films reunited under this umbrella term. In order to do so, I analyzed five films from different years but overall accepted as part of the New Wave. These are Marilena from P7, 4 months, 3 weeks and 2 days, Best intentions, Child's Pose and Self-Portrait of a Dutiful Daughter. I was interested in discovering the symbols associated with each color, while also emphasizing their psychological meaning. Another goal was to check if and how the chromatic aspects were related to the social reality presented in each movie. Finally, I presented the common features of the films and the differences between them.*

**Keywords:** Romanian cinema, color analysis, color psychology, color symbolism, Romanian New Wave

Din punct de vedere psihologic, culorile capătă importanță pentru că ne induc anumite stări, ne ajută să facem asocieri între experiența subiectivă și observațiile de moment și să înțelegem mai bine realitatea înconjurătoare (Terwogt, & Hoeksma 1995: 5; Wei, Dimitrova, & Chang 2004: 831). Cu alte cuvinte, culorile ne ajută să oferim sens experiențelor actuale dar și să reacționăm diferit în funcție de situația în care întâlnim o anumită culoare.

Din acest motiv, utilizarea culorilor devine un important instrument artistic pentru pictori, regizori sau chiar scriitori și muzicieni<sup>19</sup>. Scopul acestui articol este acela de a investiga modul în care culorile sunt folosite de o anumită categorie de artiști vizuali, mai exact cea a regizorilor reuniți sub

---

<sup>19</sup> În ultimele două cazuri, prin intermediul sinesteziei.

umbrela generală a Noului Val Românesc. Pentru aceasta, am analizat cinci filme aparținând acestei mișcări cinematografice, cromatica lor și simbolistica pe care o putem deduce din folosirea culorilor.

### **1. Culorile ca mecanism declanșator al emoțiilor**

Pentru a putea trezi anumite emoții, regizorii au la dispoziție o serie variată de tehnici cinematografice, printre care regăsim și utilizarea culorilor. În principal, obținerea acestor efecte ține de folosirea costumelor, a decorurilor, a luminii și a filtrelor de imagine în timpul etapei de filmare (Magrin-Chagnolleau 2013: 1481). Mai nou, odată cu dezvoltarea efectelor digitale, culorile pot fi manipulate și în etapa de post-producție.

Dar chiar dacă scopul principal al regizorilor este de a trezi emoții, modul în care aceștia își aleg tehnicile diferă. De aceea, nu putem vorbi despre o utilizare unitară a culorilor, fiecare artist alegând cromatica creației sale în funcție de modul în care simte sau gândește. Conform lui Magrin-Chagnolleau (2013: 1482): „Pot exista niște reguli care țin de estetica utilizării culorilor și acestea pot fi utilizate de unii regizori ca elemente de ghidaj, pot fi nerespectate de alți regizori sau chiar urmate cu scrupulozitate”.

Această variație în utilizarea culorilor poate să fie explicată de o serie de factori care țin fie de spectator, fie de creația cinematografică în sine. Spre exemplu, atunci când văd culori simple în fotografii, oamenilor le este mai ușor să le asocieze cu anumite concepte (spre exemplu, roșu ca fiind culoarea sângelui sau albastru cea a mării). Însă cu cât conținutul fotografiilor devine mai complex, cu atât asocierile devin mai variate (Kuzinas 2013: 1400). Cu alte cuvinte, chiar dacă regizorii ar folosi mereu aceleași culori (cu aceeași nuanță, saturație și luminozitate), emoțiile declanșate de acestea tot ar fi dependente de conținutul filmului.

De asemenea, pe lângă influențarea emoțiilor, culorile pot căpăta și un rol narativ (Bellantoni 2005: 38). Ele ne pot indica starea psihologică în care se află un personaj, legăturile dintre personaje sau chiar pot reprezenta metafore pentru lumea în care se desfășoară acțiunea<sup>20</sup>.

### **2. Noul Val Românesc - tehnici comune sau acțiuni dispersate**

După cum rezultă din cele prezentate anterior, simbolistica cromatică ar putea fi diferită la fel de mult de la spectator la spectator pe cât diferă de la regizor la regizor. Cu toate acestea, mulți creatori de artă și implicit de film

---

<sup>20</sup> Spre exemplu, în *Suspiria* (Dario Argento, 1977), diferențele dintre lumea exterioară și realitatea ocultă în care are loc filmul este marcată de schimbări cromatice intense (Giusti 2013: 154).

nu acționează independent ci o fac în interiorul unui gen sau, în mod mai extins, în interiorul unei mișcări cinematografice.

Noul Val Romanesc, deși este privit ca fiind „cea mai semnificativă evoluție din cinematografia mondială a ultimilor ani” („15 Essential Films For An Introduction To The Romanian New Wave” 2014), rămâne un curent cinematografic foarte greu de definit. Chiar Alex Leo Șerban, cel considerat a fi printre primii critici care au prezentat Noul Val Românesc (Lutas 2015: 89) diferențiază doar temporal filmele reprezentative de creațiile cinematografice mai vechi. Într-adevăr, părerea cvasi unanimă este că Noul Val s-a născut odată cu *Marfa și Banii* (Cristi Puiu, 2001) (Șerban, Uritescu-Lombard, Ieta, & Ioniță 2010: 3). Pe de altă parte, alți critici consideră că Noul Val începe de la *Filantropica* (Nae Caranfil, 2001), (Fulger 2006, apud. Pop 2010: 21), în timp ce Cristi Puiu neagă atât existența acestuia cât și a unui Val Vechi, precedent Revoluției din 1989.

Pop (2010: 26-27) prezintă patru caracteristici principale care definesc filmele atribuite Noului Val. Acestea sunt în principal creații ale unui singur autor (regizorul este, de cele mai multe ori, scenarist dar și producător), care au ca temă sau context istoria națională recentă, resping normele cinematografice americane, bazându-se astfel mai mult pe valorile estetice, nu pe cele populare și, în final, au avut succes la festivalurile internaționale.

Elementele comune ale acestor filme pot fi identificate cu relativă ușurință. În primul rând, majoritatea creațiilor Noului Val au în centru anumite teme sociale. De multe ori, ele se învârt în jurul unui aspect particular al realității comuniste (avorturile ilegale, în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) sau post comuniste (sistemul medical din *Moartea Domnului Lăzărescu*). De asemenea, lumea este prezentată într-un mod realist (locațiile de filmare sunt „naturale”, la fel ca lumina), în care subiectivismul este de multe ori ocolit. Filmele Noului Val au loc în cadre urbane, banale, desensibilizante (Pop 2010: 33), iar personajele sunt prezentate în timpul activităților obișnuite, de zi cu zi (numeroasele scene cu mese și mâncare) (Pop 2012: 60).

De asemenea, unii critici prezintă Noul Val ca fiind prin excelență minimalist. Fulop (2015) descrie minimalismul Noului Val făcând referire la cadrele obiective, de tip documentar, la minima utilizare a prim-planurilor și, la nivel de poveste, la aparenta monotonie a vieții și a morții. În mod contrar, alți critici au identificat și un substrat metaforic al cinematografului românesc recent. Lutas (2015: 91) descrie adaptarea dificilă la capitalism ca fiind substratul alegoric al filmelor Noului Val, în timp ce Pop (2010: 36) vorbește despre aspectele iconografice ale unor scene, dar și despre influențele teatrale prezente.

Prin urmare, Noul Val Românesc, deși este o curent cinematografic fără un manifest sau un întemeietor clar (Ieta 2010: 26), dispune de o serie de

caracteristici comune, fie ele realiste sau, mai rar, formale. Este însă și utilizarea culorilor ca generatoare de emoții una dintre ele? În plus, regizorii Noului Val folosesc culorile și din alte motive, cum ar fi sublinierea unor aspecte sociale sau evidențierea unor particularități psihologice ale personajelor?

### **Marilena de la P7**

*Marilena de la P7* (2006) este un exponent atipic al Noul Val. Nu doar ca filmul se regăsește la granița dintre scurt și lung metraj (cu o durată de aproximativ 45 de minute, acesta se încadrează în categoria restrânsă a mediu-metrajelor), dar realitatea prezentată de acesta este una bizară, în care întâlnim scurte izbucniri de suprarealism.

Așadar, încadrarea sa în curentul cinematograf prezentat nu poate să fie discutată. Regizorul Cristian Nemescu ne prezintă o mahala a Bucureștiului adânc afectată de problemele financiare și de tranziție pe care adesea le întâlnim în filmele noului val. Cadrul este asemănat de Pascual (2016: 28) celui regăsit în cinema-ul suburbiei franceze (având ca exponent *La Haine*, 1995, a lui Mathieu Kassovitz) și chiar dacă tehnica de a zugrăvi cartierul ca pe un personaj este comună, Nemescu nu caută să facă nicio remarcă de natură politică.

De fapt, povestea lui Andrei (Gabriel Huian) este una comună tuturor culturilor și chiar regizorul afirmă că a fost interesat să dezvolte tema iubirii adolescente și nu pe cea a „mizeriei sociale” („Marilena de la P7’ - un film despre sentimente și nu despre realități sociale” 2006). Personajul central evoluează de-a lungul celor 45 de minute, trecând de la statutul de copil la cel de adult prin descoperirea aspectelor întunecate ale vieții. Cu toate acestea, lumea din jurul său pare să rămână neschimbată, veșnic prinsă în aceleași obiceiuri și conflicte minore. Acest fapt este ilustrat de constanța ținutelor purtate de personaje de-a lungul poveștii, de multe ori haine de proastă calitate, dar și de prost gust, menite să evidențieze problemele financiare ale zonei. O altă scenă ilustrativă pentru viața repetitivă a locuitorilor este cea a suprapunerii întâlnirilor dintre prostituate și clienți cu reacțiile băieților la acestea. Din cele opt cadre, patru sunt filmate în întuneric și patru în lumină. Așadar, nu doar că sexul este una dintre componentele cele mai active ale vieților personajelor, dar diferențele de iluminare ne pot indica și normalitatea pe care o capătă activitatea sexuală.

În cele din urmă însă, acesta este doar cadrul în care Andrei ajunge să se maturizeze înainte de vreme. Încă de la început, el ne este prezentat ca fiind un lider printre cei de aceeași vârstă, mai violent dar și mai isteț. Toate acestea pot fi ușor reprezentate prin culoarea pe care Andrei o îmbracă aproape în fiecare scenă. Roșul este culoarea care simbolizează puterea, curajul și sănătatea, dar în același timp indică și sexualitate sau dorință. De

fapt, roșul<sup>21</sup> este elementul comun care leagă trei dintre personajele centrale ale filmului, pe Andrei, Marilena (Mădălina Ghițescu) și Giani (Cătălin Paraschiv).

Andrei este eroul care trebuie să sufere pentru a ajunge să se maturizeze<sup>22</sup>. La capătul opus se află Giani, poate un avatar a ceea ce Andrei ar fi putut ajunge peste ani. Acesta are o mașină care simbolizează putere și potență financiară (roșie, cum altfel) și chiar se îmbracă în roșu în unele scene. Giani este însă unul dintre personajele care își schimbă costumele, lucru care indică duplicitate. Între cele două personaje o regăsim pe Marilena. Roșul este de regulă o culoare asociată prostituatelor (Morton 1997: 23), dar în cazul ei, semnifică dorința stărnită celor din jur, cât și dragostea pe care ea o poartă lui Giani. Cu toate acestea, nuanța diferă de cea a hanoracului purtat de Andrei, la fel cum și experiențele lor de viață diferă.

Dragostea pură purtată de Marilena lui Giani este regăsită în albul purtat în scena sinuciderii. Astfel, Nemescu creează un contrast între sentimentele ei inocente, oarecum credule și grotescul adus de culoarea sângelui. Actul fetei pare să fie unul venit de nicăieri și are consecințe tragice nu doar pentru ea, ci și pentru Andrei. În cazul său, cele două culori nu reprezintă finalul vieții, ci finalul copilăriei, pierderea inocenței și trecerea în aceeași lume repetitivă în care se regăsesc toți adulții din film<sup>23</sup>.

Din punct de vedere psihologic, repetiția culorilor ne indică tiparele de interacțiune în care se regăsesc personajele. Certurile din familie sunt la ordinea zilei, adulții poartă un dialog al surzilor în care fiecare recepționează doar bucăți de mesaj și nu sunt atenți la ceea ce exprimă cu adevărat interlocutorul (ilustrativă e cearta dintre părinții lui Andrei, în care tatăl refuză să spună ceva). În această lume, dragostea lasă loc dezamăgirii și depresiei, iar magia infantilă este transformată de traumă în nesiguranță și izolare (la final, Andrei stă singur pe bloc și încearcă să șteargă roșul sângelui de pe mâini). Nu în ultimul rând, utilizarea roșului ca un leitmotiv al filmului oferă spectatorului o serie de indicii cu privire la un posibil final. Cum însă culoarea poate căpăta diferite semnificații, la fel și emoții spectatorului se pot schimba pe parcursul vizionării. Abia atunci când contextul este complet ne putem da seama că povestea este una tragică și că roșul este un simbol al sângelui vărsat, nu unul al iubirii și al pasiunii.

---

<sup>21</sup> Așa cum indică Bellantoni (2005: 96), în cinematografie roșu a fost folosit pentru a evidenția, printre altele, personaje rebele, dorință sexuală, violență sau putere. Toate aceste înțelesuri se regăsesc și în filmul de față.

<sup>22</sup> Conform lui Conroy (1921: 6), copiii sunt de multe ori îmbrăcați în roșu pentru a fi feriți de probleme, ceea ce în cazul lui Andrei capătă o tentă ironică la final.

<sup>23</sup> De altfel, toate întâmplările suprarealiste indică gândirea magică specifică în cazul copiilor, însă pierdută de băiat odată cu evenimentele tragice care au loc.



#### 4 Luni, 3 săptămâni și 2 zile

*4 Luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007) a câștigat trofeul Palme D'Or al Festivalului de Film de la Cannes și a fost nominalizat la Globul de Aur pentru Cel mai bun film străin. Astfel, deși prezintă unul dintre cele mai șocante subiecte abordate de regizorii Noului Val, filmul este și unul dintre cele mai premiate și apreciate. Ca tematică, acesta prezintă viața dură din perioada comunismului, problematica avortului, dar și prietenia, loialitatea și sacrificiul, uneori duse până la extrem.

Filmul se distinge printr-o imagine foarte întunecată, în special în cea de-a doua jumătate a sa, prin culorile desaturate și prin utilizarea filmărilor de mână. În ceea ce privește aspectul cromatic, culorile șterse sunt utilizate pentru a sublinia situația socială și economică prin care trecea țara în acele momente, dar și lipsa de speranță și pesimismul personajelor. De asemenea, multe dintre locațiile de filmare sunt gri, ceea ce ne duce cu gândul la o lume indiferentă, rece, aflată în descompunere. Pe de-o parte, paleta cromatică este utilizată pentru a ne releva dificultatea perioadei istorice. De cealaltă parte, încă mai vedem astfel de clădiri și interioare în ziua de astăzi, lucru care ne indică stabilitatea anumitor elemente negative din comunism.

Aceleași culori desaturate sunt întâlnite și în cazul personajelor. Atât Găbița (Laura Vasiliu) cât și domnul Bebe (Vlad Ivanov) sunt îmbrăcați în culori neutre, o reamintire a opresiunii comunismului. Pe de altă parte, Otilia (Anamaria Marinca) este îmbrăcată cu bluze verzi sau albastre. Această diferențiere ne-o prezintă ca pe un personaj puternic, de încredere și plin de resurse, un „om nou” de care ceilalți, mai apropiați de sistemul existent în aceea perioadă, tind să profite. Găbița preferă fusta lungă și haine crem (păstrând astfel un aspect mai tradițional), dar constituie un personaj care își îndeplinește obiectivele folosindu-i pe toți cei din jur. Nu este foarte diferită de domnul Bebe și nici de autoritățile comuniste ale vremii.

Culorile calde, puternice sunt rar utilizate și când apar ele capătă un rol de premoniție. Mașina domnului Bebe este roșie și se distanțează ușor de culorile gri din cadrul în care apare prima dată. De asemenea, în holul camerei de hotel în care are loc avortul observăm canapele roșii. Toate acestea pun spectatorul în gardă, îl pregătesc pentru secvențele mai șocante care urmează să aibă loc și capătă noi înțelesuri prin similaritatea cu sângele din jurul fătului. Filmul lui Mungiu nu se sfiește să șocheze și să determine spectatorul să își pună o serie de întrebări incomode, dar nu o face gratuit, ci îi induce această stare prin utilizarea unor indicii vizuale subtile (așa cum este și acvariul cu pești din primul cadru).

Pe lângă evidențierea tematicii sociale, imaginile întunecate au și rolul de a sublinia trauma prin care trece personajul Otilia. Încă de la început, camera este de multe ori poziționată în spatele ei, spectatorul devenind un martor al întâmplărilor. Deși această tehnică este caracteristică stilului

minimalist utilizat de regizorii români, aici ea poate să fie interpretată și într-un mod diferit. Modul de filmare devine și mai evident după scena avortului, când Otilia trece prin cadre foarte slab luminate, menite să sporească disconfortul spectatorului și să îl ducă la un nivel apropiat de cel al personajului. De asemenea, ea este văzută prin oglinzi, atât în camera de hotel cât și acasă la Adi. Toate acestea pot indica o disociere din partea personajului ca răspuns la trauma suferită. Disocierea este un proces psihologic care constă în alterări ale percepției asupra realității și poate să apară și în urma unui eveniment traumatic. Astfel, prezența oglinzilor poate să indice o dedublare, o încercare a psihicului de a se distanța de trauma violului, de a privi totul ca un martor neimplicat și nu ca o victimă.

### **Din dragoste cu cele mai bune intenții**

*Din dragoste cu cele mai bune intenții* (2011) prezintă o tematică reluată ulterior și de *Poziția copilului*, mai exact relația dintre o mamă și fiul ei, totul pe fondul unei povești unde întâlnim și trimeri către diferențele de clasă și situația socială din România. Alex (Bogdan Dumitrache) află că mama sa (Natașa Raab) a suferit un atac cerebral, ceea ce îl determină să se întoarcă în orașul natal pentru a avea grijă de aceasta. Chiar și când situația se îmbunătățește vizibil, bărbatul tot nu se poate adapta în fața temerilor legate de iminența morții, temeri accentuate și de toți cei din jurul său.

Adrian Sitaru utilizează o structură ciclică atât din punct de vedere narativ cât și din punctul de vedere al paletelor cromatice. Filmul debutează în apartamentul lui Alex iar imaginile de început sunt caracterizate de o paletă portocalie și roșie. Portocaliul poate simboliza siguranță, lucru de înțeles dacă luăm în considerare faptul că, în general, oamenii se simt cel mai siguri la ei acasă. Cu toate acestea, în cazul lui Alex culoarea pare să fie folosită în mod ironic, deoarece încă de la început personajul are tendințe nevrotice care accentuează o stare de continuă nesiguranță (pierderea chiloților din armată determină o reacție exagerată din partea sa). Imediat după ce Alex află de starea mamei sale, paleta se schimbă în albastru-galben și imaginile devin mai întunecate, în special atunci când bărbatul se află în tren. În același timp, din punct de vedere psihologic, neliniștea acestuia crește deoarece el nu deține informațiile necesare despre starea mamei.

Scenele din orașul natal, în special cele din spital, sunt prezentate în nuanțe de albastru. Albastrul poate să simbolizeze neputința, pasivitatea. După cum spune Bellantoni (2005: 81), albastrul înseamnă „să gândești, dar să nu poți acționa”, adică exact starea în care este surprins Alex. Acesta este complet îngrijorat de starea mamei (uneori chiar fără motiv), primește sfaturi inutile de la toți cunoscuții și nu poate hotărî ce vrea să facă. Pendularea de la ideea mutării la cea a rămânerii și de la un doctor la altul îi accentuează nevrotismul și neliniștea.

După ce situația de criză își găsește o rezolvare simplă, atât Alex cât și paleta cromatică se întorc la neliniștea din tren (de această dată cauzată de o posibilă decizie greșită care i-ar fi făcut rău mamei sale) pentru ca la final să ajungă în apartamentul portocaliu-roșu din București. Personajul revine în locul din care a plecat, dar antiteza dintre starea sa psihologică și aparentul confort al apartamentului este și mai frapantă. Acum bărbatul are de răspuns la noi întrebări existențiale, iar episodul cu mama sa doar l-a făcut să se gândească și mai mult la mortalitatea sa și a celor din jur. Chiar dacă Sitaru lasă finalul deschis în privința rezolvării acestei noi situații dificile pentru Alex, ultimul cadru ne îndreaptă spre lumină, lucru care oferă totuși speranțe.

Paleta cromatică folosită poate să evidențieze lipsa oricărei dezvoltări reale ale personajului, iar alegerea culorilor oferă o serie de înțelesuri psihologice pentru relația dintre Alex și mama lui. De-a lungul filmului, aceștia au o serie de reacții foarte asemănătoare, ceea ce ne indică o relație simbiotică puternică și o slabă diferențiere a sinelui din partea fiului<sup>24</sup>. Ambii dau dovadă de același nivel de nevrozism, mama de față cu Alex și el de față cu restul personajelor. Deși încearcă să pară calm atunci când este cu ea, adevăratele sale neliniști apar în relație cu ceilalți, dar și în vizitele dese la spital, chiar și noaptea. Din punct de vedere cromatic, similaritatea dintre ei este evidențiată de preferința pentru culori calde, deschise pe care o regăsim în hainele ambelor personaje (roz, galben sau roșu). Chiar mai mult decât atât, pijamaua roz se transformă într-un motiv de absurdă îngrijorare din partea lui Alex, care proiectează asupra acestei alegeri fără importanță întreaga sa neliniște ajunsă aproape la nivelul unei obsesii.

### **Poziția copilului**

*Poziția copilului* (2013) se distanțează și el destul de mult de tematica des utilizată în filmele noului val. Filmului lui Netzer se concentrează asupra a trei teme principale, trecând de la o importanță societală la una personală. La suprafață putem remarca tema corupției din societatea românească a secolului XXI, dar și tema diferențelor dintre clase. În profunzime însă, filmul ne prezintă o viziune pesimistă asupra relațiilor de familie, în special asupra celei dintre o mamă autoritară (Luminița Gheorghiu) și fiul (Bogdan Dumitrache) care încearcă să iasă de sub controlul ei<sup>25</sup>.

În aceste condiții, putem identifica o serie de motive coloristice care se repetă pe tot parcursul filmului. În primul rând se poate remarca cromatica

---

<sup>24</sup> Conform teoriilor referitoare la familie ale lui Murray Bowen, persoanele cu sinele slab diferențiat sunt ușor de influențat, în special de alți membri ai familiei. De asemenea, astfel de caracteristici ale relațiilor tind să fie transmise cu ușurință de la părinți la copii (Kerr, & Bowen 1988: 96).

<sup>25</sup> De asemenea, deasupra utilizării a prim-planurilor distanțează filmul de minimalismul prezentat de Fulop (2015).

utilizată în cazul Corneliei. Culorile dominante în cazul ei sunt negrul și auriul, ambele reprezentând puterea și bogăția de care dă dovadă personajul. Încă din prima scenă, Cornelia, blondă, este îmbrăcată în negru și are o serie de bijuterii de aur. Ținuta se repetă atât în scena petrecerii, cât și în cele ulterioare accidentului fiului ei.

Singura ocazie în care aceasta apelează la o ținută diferită în societate este scena lungă în care ea află de accidentul fiului. Chiar și aici putem remarca anumite deosebiri între ea și restul personajelor care apar în diferitele momente. În timpul repetițiilor, singurele personaje îmbrăcate în roșu sunt femeile, în timp ce bărbații apelează la ținute mai șterse, mai puțin evidente. De altfel, în întreg filmul ne este evidențiată o clasă superioară unde femeia este cea mai importantă. Dacă mama păstrează, în majoritatea momentelor, o imagine care să îi întărească statutul, tatăl (Florin Zamfirescu) este mai puțin personalizat de alegerile sale vestimentare și prezintă un statut mai modest în raport cu aceasta (lucru scos în evidență și de replica în care este numit cârpă de către fiul său). Diferența și mai evidentă de statut în familie este prezentată de Olga Cerchez și soțul nenumit al acesteia. În prima scenă o vedem pe Olga îmbrăcată în violet, culoare preluată de soțul ei la petrecere. Astfel, regizorul ne arată un bărbat care nu poate ieși din umbra soției sale, unul ale cărui alegeri sunt bazate în totalitate pe preferințele acesteia (este o probabilitate mare ca ea să îi fi ales cu intenție costumul, după propriile gusturi).

De luat în calcul este și scena întâlnirii dintre mamă și domnul Dinu, personajul lui Vlad Ivanov. În acest caz, compoziția scenei este de urmărit. Ivanov este prezentat în cadre în care domină trei culori consecutive, albastrul, verdele și galbenul. Primele două cadre semnifică substratul lui Dinu (respingător și generator de neliniște atât pentru Cornelia cât și pentru privitor). Cel de-al treia îl prezintă într-o altă postură, cea de familist, de altfel singura calitate care îl ridică deasupra statutului de simplu șantajist sau chiar instigator la omor (prin faptul că putea încetini, evitând astfel accidentul). Cu toate acestea, cele trei culori sunt legate, la fel cum se întâmplă și cu cele trei aspecte ale vieții sale. Familia de clasă superioară, luminoasă, nu poate veni decât în urma unor afaceri obscure, înrădăcinate în colțurile albastre și verzi ale lumii<sup>26</sup>. Dacă în cazul familiei Keneres/Făgărășanu bogăția provine din muncă și din mici favoruri făcute unor persoane sus-puse, în cazul său, aceasta este rezultatul unor afaceri mult mai puțin curate.

Alegerea culorilor susține și stările psihologice prin care trec personajele. Atunci când Cornelia află despre accident, culorile devin

---

<sup>26</sup> Pentru Morton (1997: 27-29), verdele simbolizează invidie, în timp ce albastrul poate semnifica răceală și distanțare.

deodată mai întunecate, ceea ce semnifică starea de confuzie în care se află personajul. De asemenea, la finalul vizitei de la secția de poliție, aceasta este poziționată la granița dintre întunericul de afară și lumina din secție. Momentul ne arată că femeia pendulează încă între un trecut recent dominat de incertitudine și o motivație clară care se arată în fața ei, aceea de a-și salva fiul.

Cea mai importantă simbolistică psihologică ne este oferită de diferențele de coloristică dintre locuințele personajelor principale. Dincolo de faptul că vila Corneliei simbolizează o evidentă superioritate financiară, culorile calde în care este zugrăvită aceasta ne poate indica și dorința mamei de a-și domina fiul. Casa ne poate duce cu gândul la un pântec gigant din care acesta nu este lăsat să plece. În schimb, apartamentul lui este alb, mai luminos și chiar dacă și aici găsim dovezi ale puterii financiare (acvariul cu pești din baie), camerele sunt mult mai dezordonate, simbolizând astfel dorința fiului de a se opune cu orice preț mamei, de a face exact opusul a ceea ce își dorește ea. În final, această diferență de culoare și atmosferă ne poate indica și un tipar de interacțiune în totalitate nesănătos. Cu cât mama încearcă să își atragă fiul în locuința/pântecul matern, cu atât acesta încearcă să o respingă mai violent și ajunge într-o lume diferită, străină femeii<sup>27</sup>.

### **Autoportretul unei fete cumini**

*Autoportretul unei fete cumini* (2015) este unul dintre puținele filme asociate Noului Val și realizat de o regizoare, Ana Lungu. Acesta se concentrează asupra unor episoade din viața unei tinere din clasa superioară care a rămas singură în apartament și care trebuie să se adapteze noii ei vieți.

Filmul este dominat de cadre statice și palete cromatice repetitive, aspecte importante care demonstrează slaba adaptare a personajului la cerințele actuale, dar și blocajul în care se găsește intelectualitatea din care aceasta face parte. În primul rând, apartamentul Cristiane (Elena Popa) este complet alb, steril și insipid. Acesta simbolizează foarte bine stilul ei de viață, prins între discuții intelectuale, dar lipsite de substanță cu prietenii și neînțelegeri constante cu părinții. Apartamentul este o extensie a „fetei cumini” care și-a dorit să stea singură dar care încă se află în căutarea unei personalități definitorii și a unor relații calde și mulțumitoare. De cealaltă parte se situează apartamentul părinților, care nu poate să fie descris de nicio paletă cromatică. Acesta este o îmbinare de culori și motive, de tablouri și opere de artă scumpe din toată lumea. Lipsa unității ne poate indica

---

<sup>27</sup> Conform teoriei tiparelor de tip cerere-retragere, cu cât unul dintre actori cere mai mult, cu atât celălalt se retrage mai mult și cu cât acesta se retrage, cu atât celălalt își intensifică cererile (Caughlin, & Ramey 2005: 338)

superficialitatea clasei superioare, prinsă într-o veșnică goană după lucruri lipsite de esență și de înțeles.

Revenind la Cristiana, instabilitatea și încercările acesteia de a-și găsi propriul drum sunt semnalate atât indirect, prin dialoguri și imagini, cât și direct, prin propriile cuvinte. Așadar, drumurile către bătrânul profesor (probabil coordonator al tezei de doctorat la care lucrează personajul) sunt punctate de fiecare dată de repetiția culorilor. Paleta exterioară este dominată de verde și galben, dar culorile sunt desaturate și prezentate pentru scurt timp. În interior, avem parte tot de alb. Acest drum devine plictisitor și absurd pentru personaj, dar și pentru spectator. Substratul Cristianeii continua să fie prezentat prin discuția despre imobilele sensibile la cutremur pe care o are cu profesorul, discuție care reflectă la fel de bine propria fragilitate. Interesant este că tânăra pare să fie conștientă de problemele sale, dar și de faptul că nu poate să se schimbe. Dependența de părinți și relația cu iubitul însurat nu îi oferă însă această posibilitate și o mențin prizonieră în aceeași existența banală (excelent simbolizată de cadrele fixe).

În final, am putut nota alte doua cazuri în care utilizarea culorile capătă o importanță sporită. Primul este cel al lui Michelle (Iris Spiridon). Culoarea dominantă a acesteia este rozul (atât în ținută cât și în cazul apartamentului). Dar acest lucru nu exprimă decât superficialitate și ipocrizie. Michelle este mereu aflată în căutarea frumuseții perfecte, pentru că „oamenii frumoși sunt importanți și îi place oricine”, dar în același timp fură din magazine și nu are nicio remușcare. De cealaltă parte, Cristiana crede că „ești mai fericit atunci când iubești decât atunci când ești iubit”, dar realitatea din spatele acestei credințe este relevată de prima apariție a iubitului, Dan (Emilian Oprea). Acesta apare prima oară într-un cadru dominat de culoarea galbenă (galbenul poate simboliza speranță, bucurie și optimism), dar toate caracteristicile acestea sunt depășite când trece imediat în același context alb și insipid. Aici regizoarea folosește puține mișcări ale camerei, subliniind speranțele Cristinei, dar și realitatea care nu e conformă cu acestea.

### 3. Concluzii

Noul Val Românesc reunește o serie de cineaști care în general se axează pe aceleași tematici și folosesc preponderent aceleași tehnici cinematografice. Din cele cinci filme discutate putem remarca o serie de problematici comune atât în cadrul acestui grup restrâns cât și în întregul val. De asemenea, regizorii tind să apeleze la tehnici similare pentru a-și exprima ideile, deși modul în care acestea sunt implementate diferă de la caz la caz. Printre ele se numără și utilizarea culorilor, dar și aceasta variază în funcție de contextul prezentat.

Din punct de vedere tematic, toate cele cinci filme prezintă realități sociale, fie ele trecute sau prezente, specifice spațiului românesc.

Acestea sunt prezentate într-o manieră realistă (mai mult sau mai puțin accentuată, realismul magic din *Marilena de la P7* fiind un bun exemplu în acest sens). Totuși, devine dificil să găsim un sistem utilizat de toți autorii, în parte pentru că articolul de față analizează un număr redus de filme, dar și pentru că Noul Val Românesc nu și-a atins încă sfârșitul.

Așadar, fiecare regizor își creează propriul simbolism. Una dintre tehnicile prin care se ajunge la acest rezultat este utilizarea culorilor. Însă în cazul regizorilor români culoarea nu reprezintă o tehnică formalistă ci doar o subliniere subtilă a unor aspecte realiste. Pop (2010, p. 36) amintea și de teatralitatea filmelor românești recente iar această teatralitate este susținută și de utilizarea culorilor. Fiecare dintre cei cinci regizori (și prin extensie, toți responsabilii cu imaginea, decorurile și costumele) folosesc o cromatică realistă, evitând simbolurile artificial create. Astfel, orice indicator întâlnit în aceste filme poate să fie regăsit și în lumea reală, fapt care subliniază la rândul său ancorarea principală a acestor creații cinematografice.

În exemplele prezentate, culoarea are rolul de a evidenția aspecte de natura socială sau psihologică. În *Poziția copilului*, paleta asociată Corneliei este dominată de galben și negru, simboluri pentru bogăție și putere. În schimb, familia săracă a victimei este prezentată în culori mai șterse, mai simple. În *Autoportretul unei fete cumiți*, familia de intelectuali nu este caracterizată de nicio culoare în mod special, ceea ce sugerează stagnare și incapacitatea acestora de a se detașa de aspectele de suprafață ale posesiunilor. În *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* utilizarea culorilor șterse capătă și mai multă importanță, făcând trimitere directă la sistemul opresiv al comunismului românesc. Chiar și atunci când apar culori mai intense, ele sunt înconjurate, capturate de griul, cremul, verdele și albastrul desaturate care domină scenele. Otilia se îmbracă în alte culori, dar devine o victimă a sistemului, prinsă în mașinațiunile acestuia, exact așa cum peștii colorați din prima scena sunt prinși între pereții acvariului.

Relevanța psihologică a culorilor este și ea prezentă. În acest caz, interpretarea lor trebuie făcută în conformitate cu tema principală a filmului. Așadar, culorile exprimă relațiile dintre membrii familiei (simbioză în *Din dragoste cu cele mai bune intenții* sau distanțare în *Poziția copilului*), dragoste, dorința și pasiune (*Marilena de la P7*), traumă, manipulare și brutalitate (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) sau rutină și imaturitate (*Autoportretul unei fete cumiți*). În perfectă conformitate cu stilul realist, regizorii amintiți pe parcursul studiului prezintă situații aparent normale, dar care afectează profund psihicul personajelor și utilizează culorile pentru a accentua starea în care acestea se găsesc și schimbările prin care trec pe parcursul filmului.

De asemenea, ei oferă spectatorilor indicii prin care le spun cum ar trebui să se simtă, manipulând astfel emoțiile prin conexiuni cu trecutul personal al fiecăruia (ambele personaje negative interpretate de Vlad Ivanov sunt susținute de motive cromatice puternice). Emoțiile spectatorilor sunt manipulate subtil prin utilizarea indicatorilor cromatici. Roșul mai intens din *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* pregătește privitorul pentru calvarul emoțional care urmează, scoțându-l din rutina pe care coloristica ștersă a vremurilor o poate induce. Întinericul poate să transmită neliniștea personajelor, dar poate să și creeze premisele unui mister pe care spectatorul abia așteaptă să îl dezlege. Chiar dacă Netzer nu își propune în niciun moment să transforme *Poziția copilului* într-un thriller, pentru privitor apare totuși curiozitatea de a descoperi cum se vor termina lucrurile, curiozitate satisfăcută doar parțial la finalul filmului, mai mult din punctul de vedere al stării psihologice a personajelor decât din cel al rezolvării cazului juridic.

Prin culori, spațiul social românesc, dar și spațiul psihologic al personajelor sunt mai bine individualizate. Cu toate acestea, culorile, chiar și cele vii și pastelate nu au rolul de a înfrumuseța filmul, ci de a transmite mesaje către spectator. Articolul de față nu este și nici nu și-a propus să fie o trecere exhaustivă în revistă a tuturor filmelor aparținând Noului Val și a modurilor în care regizorii folosesc culorile. În final însă, putem spune ca regizorii filmelor prezentate utilizează culoarea nu pentru a crea o lume nouă și intens formalizată, ci pentru a adăuga noi înțelesuri și complexitate lumii realiste pe care ne-o prezintă prin intermediul artei lor.

### Bibliografie:

- 15 Essential Films For An Introduction To The Romanian New Wave. (2014). Taste of Cinema - Movie Reviews and Classic Movie Lists. Retrieved 30 September 2017, from <http://www.tasteofcinema.com/2014/15-essential-films-for-an-introduction-to-the-romanian-new-wave/>
- Bellantoni, P. (2005). *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling*. Boston, Focal Press.
- Caughlin, J., P., & Ramey, M., E. (2005). The demand/withdraw pattern of communication in parent-adolescent dyads. *Personal Relationships*, 12(3), 337-355.
- Conroy, E. (1921). *The symbolism of colour*. London, W. Rider & Son, Ltd.
- Fulop, L. (2015). „Funny” Naturalism in the Romanian New Wave. *Excavatio*, 26
- Giusti, G. (2013). Expressionist use of colour palette and set design in Dario Argento's *Suspiria* (1977). *Cinergie: il cinema e le altre arti*, 4, 154-165.
- Ieta, R. (2010). The new Romanian cinema: a realism of impressions. *Film Criticism*, 34(2/3), 22-36.
- Kerr, M., E., & Bowen, M. (1988). *Family Evaluation. An Approach Based on Bowen Theory*. New York, Norton.



- Kuzinas, A. (2013). The Power of Colour on Content: Associations, Evoked by Simple and Complex Pictures. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 84, 1397-1402.
- Lutas, L. (2015). Weirdness, Feel-Bad and New Extremity in Contemporary European Film: the Examples of Greece, Austria, France and Romania. *Ekphrasis*, 14(2), 88-102
- ”Marilena de la P7” - un film despre sentimente si nu despre realitati sociale/ "Marilena from P7" - a movie about feelings and not about social realities. (2006). Eva.ro. Retrieved 30 September 2017, from <http://www.eva.ro/divertisment/pasiune/marilena-de-la-p7-un-film-despre-sentimente-si-nu-despre-realitati-sociale-articol-6348.html>
- Magrin-Chagnolleau, I. (2013). The use of color in theater and film. *Proceedings of the 12th Congress of the International Colour Association*, 1481-1485
- Morton, J. (1997). *Color Voodoo #1 - A guide to color symbolism*. Colorcom.
- Pascual, V. (2016). Cristian Nemescu: eclecticismo y experimentación en el realismo rumano/ Cristian Nemescu: eclecticism and experimentation in Romanian realism. *Quaderns de Cine*, 11, 25-31.
- Pop, D. (2010). The Grammar of the New Romanian Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies*, 3, 19-40.
- Pop, D. (2012). What’s Eating the Romanian “New Wave”?. *Ekphrasis*, 1, 58-67
- Șerban, A., L., Uritescu-Lombard, R., Ieta, R., & Ioniță, M. (2010). Romanian cinema: From modernity to neo-realism. *Film Criticism*, 34(2/3), 2-21.
- Terwogt, M., M., & Hoeksma, J., B. (1995). Colors and emotions: Preferences and combinations. *The Journal of general psychology*, 122(1), 5-17.
- Wei, C., Dimitrova, N., & Chang, S., F. (2004). Color-mood analysis of films based on syntactic and psychological models. *Proceedings of the ICME 2004* (2), 831-834.

Cultural Studies

MOTIVUL AVESTIȚEI ÎN DEMONOLOGIA POPULARĂ  
ROMÂNEASCĂ

THE MOTIF OF AVESTIȚIA IN POPULAR ROMANIAN  
DEMONOLOGY

Petru Adrian DANCIU

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia /  
“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

e-mail: office.gnostic@gmail.com

**Abstract:** *Our research follows the demonic perspective on Avestiția's activity and life. Considered today as a demonic character, she is highlighted by an activity defined almost exclusively against the killing of a pregnant woman or a baby, through appearances that cause fright (the disease called samcă) and the disfigurement of the “touched” by the demon. Because her history is unknown, the recent popular tradition has made one, Avestiția being the sister of Saint Sisoie, a murderer of children, and hence the generation of his witchcraft activity, which is why she is punished by her brother and by Archangel Michael. Newer theories claim a semite origin (Lamashtu and Lilith), but we come with another, a totemic one, generated by the demon's descriptions. Thus, by systematizing the researched elements, we affirm that, starting from a totem (of the bear), dethroned by the masculine cults of Dacia, deity turns into a demon and encounters the demonological semite elements, prior to Christianity in our country. Subsequent intervention of Christianity “corrects” the history of the character, turning her into a legend, when Sisoie and Archangel Michael appear. This final formula is known by Romanian ethnologists. Christian Syncretism almost immediately generates the incantations of samcă and the “Book of Avestiția”, a charm that reveals the name and the real history of the demon, which aroused the attention of Christian syncretism when attempting to kill baby Jesus, defrauded by Michael. Sacred folk literature describes her as an extremely dangerous being, Satan's right wing.*

**Key-words:** Avestiția, demonology, Sisoie, Archangel Michael, totem.

Plecând de la bogatul instrumentar demonologic de care dispunem, putem afirma că în magia populară românească, Samca, sau Aripa Satanei este cea mai activă ființă demonică, mai virulentă chiar decât Zburătorul (zmeul) sau Caii lui Sântoader. Numită în Bucovina Samca sau Spurcata, iar

în Țara Românească Avestița ori Baba Coaja (Corpus 2001: 11), această creatură demonică se diferențiază de toate celelalte prin faptul că are în vizorul acțiunilor sale sarcina și nașterea omului, producând boala numită Samcă sau spasm (sperietură). Din perspectiva demonologiei creștine, diavolul își trimite mesagerii morții, pentru a compromite, prin orice mijloace, viața. Sincretismul creștin împreună cu ideile și credințele populare autohtone<sup>28</sup> vor duce la aceeași concluzie și anume, la găsirea unei metode viabile de protecție împotriva agresiunii demonice. De aici și obiectul cercetării noastre.

Astfel, în construcția sincretică, potrivnica Samca, trimisă de către însuși Satana, apare în apropierea momentului în care Fecioara Maria urma să-L nască pe Iisus, cu scopul de a-L ucide. Prin intermediul emulației sincretice cu păgânismul autohton, creștinismul confirmă la rândul său faptul că demonii careucid copii există, motiv pentru care, se impune o atitudine fermă împotriva lor. Aproape lipsite de liberul arbitru (cf. Pamfile 2001: 61-96), aceste spirite acționează „mecanic”, fiind trimise de agenți magici spirituali (Satan) sau umani (vrăjitori). Din acest ultim motiv, credem că legendele despre Avestița nu s-ar fi păstrat atâta vreme dacă nu ar fi fost animate de practica vrăjitorească preocupată de uciderea pruncilor, „ordin” care să se fi pliat foarte bine peste un vechi cult totemic feminin, cel al ursoaicei, despre care vom vorbi mai jos. Bologna a încercat să reconstituie istoria demonului feminin pornind de la prototipul mesopotamian Lamashtu, „până la transformarea lui într-o noțiune noseologică, un nume de boală, în credințele actuale ale poporului român” (Eliade 2000: 208). Asemănările nu ar trebui să ducă însă, de fiecare dată, la identificare.

Simptomele atacului Samcei sunt deopotrivă fizice și spirituale. Spirituale, în sensul că femeile gravide sunt *speriate aievea* sau în *somn* (coșmaruri) de ceea ce par a fi animale, insecte sau „bobi” (*argint viu*) care *umblă*. Toate *apar brusc* și se manifestă anormal, fug, scot sunete nefirești, privesc fix cu o „privire rea”, apărând și dispărând la fel de repede. Pentru că scopul terorismului este frica, avem de-a face cu un *demon terorist*. Uneori sperieturile sunt atât de puternice încât pot provoca un avort. În această fază sperietura este debutul bolii numită *samcă*, anunțând contaminarea demonică a victimei. Printre primele simptome sunt deformările fizice ale corpului. Spre exemplu, se vorbește despre violența „pocire a feței”, urmată de crampe, schimonosiri ciudate ale membrilor, nebunie pentru ca în final victima (mama însărcinată sau copilul) să-și piardă viața. Victima era slăbită psihologic de numărul mare de „sperieturi”. Astfel „pregătită” ea nu va face față atacului decât dacă este descântată și protejată de talismane. Pentru că

<sup>28</sup> Legenda Avestiței o găsim și în „cărțile populare și în folclorul popoarelor sud-est europene” (Ofrim 2001: 180).

*samca* este o boală produsă de diavol, metodele magice de apărare nu oferă garanția reușitei. Se spune că unii dintre cei care au scăpat de *samcă* au rămas „marcați” pentru întreaga viață. Chiar dacă au rezistat la chinuri, unii dintre ei pot rămâne mutilați sau sensibili la noile atacuri, mai ales în cazul fetelor, viitoarele mame. De obicei sensibilitatea când nu s-a descântat la timp, ori exorcismul actantului uman nu a dovedit suficientă putere. Legat de exorcism, practicile creștine își vor spune cuvântul atât în textele descântecelor cât și în paginile *broșurii talisman*, numită *Cartea Avestiței*. Aici, aparent accidental, arhanghelul Mihail o întâlnește pe Avestița pregătită să-Lucidă pe prucul Mariei, despre care diavolul avea băuiala că va deveni Mântuitorul lumii. Prin chinuirea demonului cu „mari usturimi” și „împungeri cu sulița”, ea recunoaște că a fost trimisă de Satan, revelându-și numele secrete, în care stă întreaga sa putere/ abilitatea de a face rău. Odată scrise pe peretele de la interarea în casă, ori pe al camerei unde dormea femeia, *Samca* nu-i va mai putea face rău, cel puțin pentru moment. După ce îi descoperă arhanghelului păcatele ce-i fac pe oameni vulnerabili în fața atacurilor sale, Avestița va fi alungată. Din acest moment credința populară legiferează două formule sigure de protecție: descânteele, cu cele câteva practici de curățire și talismanul *Cartea Avestiței*, o scriere de mici dimensiuni, pe care o vom reproduce integral.

### 1. Apelativele demonice

În aproape toate descânteele și talismanele ajunse până la noi ea poartă aproximativ nouăsprezece nume. În descânteele de *samcă* mai apar încă șase apelative considerate *secundare* (Iuza, Avaruza, Dezana, Năfruța, Cadachia, Necorânda). Ele sunt nume de vrăjitoare asociate „panteonului” nominal al demonului. Găsim de asemenea modificări în redactarea celor nouăsprezece apelative demonice, semn al intruziunii numelor actanților magici umani. Pentru a oferi o mai mare credibilitate acțiunii demonice, găsim și câteva nume de origine biblică ca Sutifir – Putifar (cf. *Facere*, 37, 36; 39, 1, 6) ori Berzibute – Belzebut (Collin 1992: 80-81) (cf. *Matei*, 12, 24, 26-27; *Marcu*, 3, 22; *Luca*, 11, 15, 18). Din perspectiva demonologiei nominale, o ființă ale cărei apelative de putere se schimbă permanent, cu nume secundare, este mai greu de combătut, prin descânteele sau talismane. Necunoașterea lor în întregime ar duce la o scădere a reușitelor acțiunilor demonice.

Pentru a scurta discuția despre lista apelativelor acestui demon printr-un rezumat nominal ce ar putea face trimitere la conceptul demonologic de „legiune” oferim, în ordine alfabetică, apelativele Avestiței cu variantele lor, precum și de câte ori apar în descânteele pentru *samcă* descoperite de noi în lucrările etnografilor români citați în studiului nostru. Între paranteze am

arătat incidența acestora nume în textele cercetate de noi. Tot acum evidențiem „formula completă” a celor mai utilizate nume de putere.

1.Abaroca (1); 2.Aspra (1); 3.(S)Atana/ Ataua (2); 4.Avaruza (1); 5.Avesa/ Sfânta Vineri (1); 6.Avestița/ Vestița/ Aripa Satanei (6); 7.Avezuha/ Avizuha/ Avezuia (3); 8.Avia (2); 9.Berzibute/ Bersibute (2); 10.Bezuiha/ Bezviha (2); 11.Cadachia (1); 12.Caldar (1); 13.Ceipa (1); 14.Chieva (1); 15.Clicoda (1); 16.Clipina/ Glipina (4); 17.Dezana (1); 18.Egara (2); 19.Esfor (2); 20.Feroa (1); 21.Feti (1); 22.Fumaria (1); 23.Gara (2); 24.Genția (1); 25.Giona/ Ghiona (2); 26.Giropa (1); 27.Glapeca (1); 28.Glubina/ Glipina (1); 29.Goia (1); 30.Grapa/ Gripa/ Cripa (5); 31.Haba (1); 32.Hapar (1); 33.Hamba (1); 34.Hlubic (1); 35.Hluchica (1); 36.Huliba/ Hubiba (3); 37.Humba/ Huba (3); 38.Ilinca (1); 39.Isprava (1); 40.Iuza (1); 41.Lepiha/ Lipiha (2); 41.Licojda (1); 42.Linicoida (1); 43.Lioha (1); 44.Merana (1); 45.Miha/ Muha (4); 46.Nacara/ Nazara (2); 46.Nacatuța; 47.Naconda (1); 48.Nadarca (1); 49.Nadaria/ Navodaria/ Nevodara/ Năfodoara (OLINESCU 2003: 313) (6); 50.Năfruța (1); 51.Necorânda (1); 52.Nervuza (1); 53.Nesatora (1); 54.Nesuca (1); 55.Nevata (2); 56.Nicor(a) (3); 57.Oaleda (1); 58.Ogarda (1); 59.Paha (2); 60.Perți/ Perșița (1); 61.Pisica (2); 62.Pliaștia (1); 63.Puha/ Paha (4); 64.Salmona (1); 65.Samca/ Sanca/ Sămcoiu (2); 66.Sarda (1); 67.Scarboala/ Scorboala (2); 68.Scarmila (2); 69.Scorbia (1); 70.Scornana (1); 71.Silina/ Sâlina (2); 71.Slaua; 72.Solomina/ Salomia (OLINESCU 2003: 313) / Solomia (6); 73.Stana (1); 74.Suduca (1); 75.Sutifir (2); 76.Teohola (1); 77. Tiha/ Tihana/ Tihina/ Tiia (4); 78.Tisavia (1); 79.Verdeza (1); 80.Vezena (1); 81.Vieftava (1); 82.Voița (1); 83.Zalina (1); 84.Zătaia (1); 85.Zila/e (3); 86.Zliha (1); 87.Zoița (1); 88.Zolobina (1); 89.Zurina (2).

Unele dintre nume indică „tipuri” de „duhuri-microb”<sup>29</sup> și tot atâtea boli. Momentul îmbolnăvirii este identificat de fiecare dată cu ceasul rău, precum în exemplul de mai jos:

---

<sup>29</sup> După Antoaneta Olteanu, „numărul mare al personajelor malefice întâlnite în textele descântecelor subliniază în primul rând gravitatea bolii, produsă de o colectivitate numeroasă de duhuri, care-și pun în comun puterile distructive pentru a-i veni de hac omului. Sunt situații în care enumerarea personajelor este făcut din rațiuni poetice, preferându-se acele personaje, mai precis acele nume care produc asonanțe, care sunt caracterizate de aceeași structură, cuvinte derivate prin intermediul acelorași sufixe: vrăjitoare/ fermecătoare, strigoi/ moroi, zmeu/ zmeoaică, strigoi/ strigoaică etc. «L-o întâmpinat:/ Leul leoaica,/ Zmeul cu zmeoaica,/ Samca cu samcoaica,/ Diavolița rea...»” (Olteanu 1997: 259-260).

„Ceas rău cu spăriat,/ Ceas rău cu duh necurat,/ Ceas rău cu Samcă albă,/ Ceas rău cu Samcă neagră, Ceas rău cu moroi, Ceas rău cu strigoi...” (OLTEANU 1997: 260-261).

După ce Hașdeu și Gaster au încercat să stabilească istoria acestor legende, Cartoian „a completat informația și a scris o bună, deși succintă, monografie despre Sfântul Sisinie” (Eliade 2000)<sup>30</sup>. Alexandru Ofrim stabilește că „prima variantă pe care o cunoaștem, datează de la sfârșitul secolului al XVI-lea și aparține popii Grigore Măhaciu (*Codex Sturdzamus*)” (Ofrim 2001)<sup>31</sup>.

Numele *Avestița*, împrumutat din vechiul slav *věštica*, „vrăjitoare”<sup>32</sup> și îl determină deci pe actantul magic uman. Cât despre apelativul *Samcă*, Candrea afirmă că provine din bulgărescul *sěnka*, „umbră”, „fantomă” a unui om, după cum îl traduc și dicționarele, cu particularitatea că aici se face referire la un „duh necurat care se leagă de femeile însărcinate, le face să avorteze sau le îmbolnăvește” (Candrea 1999: 189)<sup>33</sup>. *Sancă*, prin pătrunderea în limba română, a devenit *Samcă*, „într-o regiune unde diftongul *ea*, precedat de *s*, a devenit totdeauna *a*, ca, de pildă, cuvintele: *sară*, *samăn*, *sacă*, în loc de *seară*, *seamăn*, *seacă*” (Candrea 1999: 189). Pamfile trimite la Hașdeu și Marian Lupașcu, atunci când identifică pe Samca cu *Baba-Coaja*. Hașdeu o pune în legătură cu demonul *Kuga*, „cea mai teribilă babă, în mitologia sârbă”, care personifică în general *Ciuma* („pestis”). O locuțiune proverbială arată că Samca – Baba-Coaja – Kuga, sau Ciuma, au misiunea specială de a răpi și ucide copii. Atunci când cineva câștigă ceva hoțeste, se zice: „Kupi kao Kuga dietzu”, adică, „a cumpărat-o ca Kuga pe copil” (Pamfile 1997: 215).

## 2. Din cult totemic, un ordin vrăjitoresc

În descrieri, *Avestița* apare ca ursoaică. Este semn al unei zeități feminine vechi, al cărei animal totemic este *ursoaica*, cunoscută prin protecția pe care o acordă puilor ei. Înaintăm ideea că acest cult a fost detronat de unul patriarhal, zeitatea feminină devenind demon. El va cădea în

<sup>30</sup> Ofrim reamintește că B.P. Hașdeu, Moses Gaster și Nicolae Cartoian, „au stabilit filiațiile acestei legende cu mitologia babiloniană” (*Ibidem*, p. 180. Vezi de asemenea Valeriu Bologa, *Lamashtu-Karina-Samca*, Cluj, 1939; Mircea Eliade, *Demonologie indiană și o legendă românească*, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 12, 1937: 644-649, apud Eliade 2000).

<sup>31</sup> Se crede că „din cărțile de colportaj, legenda *Avestiței* a trecut în credințele populare românești” (*Ibidem*).

<sup>32</sup> Bulgărescu *věštica*, sârbesc *veštica*. cf. *Ibidem*.

<sup>33</sup> Mai mult, „termenul bulg. *sěnka* nu trebuie despărțit de *sěniste* «nălucă», «năplăială» (Alp. Alpdrücken), iar amândouă sunt derivate din *sěnú* «umbră», cuvânt comun tuturor limbilor slave” (*Ibidem*).

dizgrație cu mult înainte de sosirea creștinismului în Dacia. Este posibil ca formula actuală a numelor (actanților umani) asociate zeității să se fi păstrat din aceeași perioadă pre-creștină. Fiind vorba de o serie de acte sacre la care participau doar femeile, cultul zeiței ursoaice s-a transformat treptat, sub presiunea celorlalte credințe, într-un ordin vrăjitoresc, ca reacție la această presiune patriarhală, pierzând astfel, pentru a supraviețui, o serie din atributele din trecut.

Dintr-o credință ce oferea și proteja viața, credința în zeița ursoaică s-a degradat într-un „ordin” vrăjitoresc de hoți de mană, aspect întărit de numele umane adăugate ulterior zeității. Mai sunt strecurate câteva nume masculine, ce fac referire directă la boală, „bisericești”, ca Esfor (*e(s)for* – epitrop, membru în consiliul de conducere al unei efori), ori biblice ca Sutifir (Putifar) și Avia (al doilea fiu al judecătorului Samuel). După moarte, numele construiesc panteonul demonic, la fel ca al sfinților pe cel divin. O importantă dovadă cu privire la existența acestui „ordin” vrăjitoresc o găsim la Tudor Pamfile. El vorbește despre „bătăliile aeriene” între demoni și strigoi (vrăjitori și vrăjitoare) și spune că se fac „la porunca unui spirit<sup>34</sup>, „*Baba Coaja*, regina tuturor spiritelor rele”, pe care unii o identifică cu *Samca* sau *Avestița*, *aripa Satanei*” (Pamfile 1997: 134).

### 3. Descrierea demonului

În Crișana se credea „că cele două aripi ale diavolului au funcții diferite: una principală, e numită Avizuha, cealaltă – Asfodel (formă coruptă a numelui Asmodeu)” (Kernbach 2002: 245). Antropomorfismul clasifică puterile demonice, în funcție de importanța relației pe care o au cei doi cu Satan. Dreapta este o funcție secundară în lumea demonologiei semite, concept inserat în credințele locale. Astfel, la „stânga lui Satan” stă biblicul Asmodeu (cf. *Tobit*, 3, 8, 17, talm. *Ashmedai*), indentificat de Manfred Lurker cu asirianul Pazuzu (Lurker 1999: 33), după cum la dreapta, Avestița, „variantă” a demonului babilonian Lilith” (Seracu 1996: 25)<sup>35</sup>.

Avestița se materealizează în fața victimelor luând forma unei femei mutante cu părul rar și lung până la călcâie, unghii ca niște seceri la mâini și la picioare (rămășiță a totemului urs); ochii roșii de jeric se mișcă în cap ca și când ar fi niște lămpașe de foc bătute de vânt, cu expectorație ignică precum a zmeoaielor. E auzită *bolborosind cuvinte* (în „limba demonilor”) generatoare de vrajă/ boală. Pieptul îi este lăsat atât de mult încât e obligată să-și arunce sânii pe umeri pentru a putea umbla. Extrem de schimonosită nu stă deloc pe loc, „ci se sucește și se strâmbă întruna” (Olinescu 2003: 312),

<sup>34</sup> „Bătaia între strigoi începe atunci când unul zice «usturoiul roșu», și încetează când altul strigă «usturoiul alb», sau când cântă *cocoșii* pentru miezul nopții” (Pamfile 1997: 134).

<sup>35</sup> Despre Asmodeu mai vezi Plancy 1992: 40-41.

ea însăși fiind „muncită” de boala pe care o „aruncă” asupra victimei. Se crede despre ea că locuiește în fundul tartarului („talpa iadului”) de unde este trimisă de Satana să facă rele. Totemul este evidențiat atunci când, ca femeie, apare îmbrăcată în blană de urs<sup>36</sup>, imitând mersul în patru labe la care se adaugă toate celelalte manifestări înfricoșătoare. E văzută dând târcoale casei sau când fuge sub formă de pisică, găină, capră, câine, porc, cioară, broască, muscă, paianjen, cărăbuș, dar și bob de mei. Pruncul *apucat* de boală primește „un miros de țap, urlă ca un câine, miroase ca un vultur, ca un corb, ca un pește etc.” (Ghinoiu 2001: 199-200). Iată cum este descrisă Avestița într-un descântec românesc de samcă:

„A întâmpinat pe Avezuha,/ Aripa Satanei,/ Și era foarte grozavă:/  
Părul corpului/ Îi era până-n călcâie/ Și ochii ei/ Erau ca stelele,/ Și  
mâinile de fier,/ Și unghiile/ La mâini și la picioare/ Erau ca secere,/  
Și din gura ei,/ Ieșea pară de foc” (Teodorescu 1982: 458).

Se *arată* femeilor însărcinate atât ziua cât și noaptea, căutând să le *surprindă* singure și să le *sperie*. Cei care o descriu sunt de părere că numai în oaie, vițel și porumbel ea nu se poate arăta, pentru că ele reprezintă „nevinovăția și curățenia” (Marian 2000: 29). Este și motivul pentru care ucide aceste animale de curte.

#### 4. Activitate demonică

Candea vede în Avestița „ființa supranaturală care chinuiește mai ales copiii și-i îmbolnăvește greu” (I.A. Candrea, apud Kernbach 1995: 64), motiv pentru care ajunge să reprezinte „ființa cea mai primejdioasă dintre toate duhurile rele” (Kernbach 1995: 64). Ștefania Cristescu vede în Avestița prototipul vrăjitoarei autohtone (Cristescu 2003: 21). Puterea pe care o are o primește direct de la diavol, motiv pentru care ea poate fi contracarată doar de „agenții divini”: Arhanghelul Mihail și Sfântul Sisoe. Cert este că ea e singura ființă demonică de la noi specializată pe uciderea de copii. În demonologia religiilor întâlnim asemănări cu zeița demon Hārītī, celebră mai ales în buddhismul chinez<sup>37</sup>.

Ivan Evseev menționează că Samca „se arată leuzelor ... le înspăimântă, le «frământă», le torturează și le smintește, așa că cele mai multe mor înainte de naștere” (Evseev 1997: 37). De ea se tem mai ales femeile care în copilărie au fost atacate de Avestița iar acum sunt însărcinate. Avem aici motivul recidivei prezenței demonice, amintit și de Evangheliile (cf.

<sup>36</sup> Se face trimitere la vechi funcții sacrale înlocuite de cele ale sărbătoririi ursului (Ghinoiu 2001: 199-200).

<sup>37</sup> „Confrm legendelor, acest demon, ca recompensă pentru o «acțiune meritorie» săvârșită într-o altă existență, a primit dreptul de a mânca copii” (Eliade 2000: 211).



*Matei*, 12, 43-45; *Luca*, 11, 24-26). Este o sensibilitate spirituală care nu a dispărut după învingerea bolii (samca). Ea poate recidiva într-un atac demonic ce pune acum în pericol nu una, ci două vieți<sup>38</sup>. Din cele afirmate, rezultă două tipuri de atac: *direct* – asupra mamei și *indirect* – asupra pruncului<sup>39</sup>; de unde și importanța ordonării tehnicile de apărare.



Fig. 1. Arh. Mihail și Avestița, imagine din *Cartea de strânsură* (jud. Neamț), găsită în Tudor Pamfile, *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări după datinile și credințele poporului român* (p.171).

Dacă apărarea nu este totală, femeile rămân cu sechele, „schimonosite și neputincioase” (Candea 1999: 188). Cât despre pruncul nenăscut, se spune că „arde” fetusul în chiar pânțele mamei (Kernbach 2002: 245)<sup>40</sup>. Chiar și după o naștere reușită, atacul asupra noilor născuți este la fel de violent: „Copiii, cuprinși de acest spirit, capătă un fel de cărcei de stomac, care-i frânăntă prin lăuntru și-i zgârcesc așa de tare, că-i fac ghem și-i duc picioarele la gură” (Kernbach 2002: 245)<sup>41</sup>. Urmările sunt consecința bolii care poartă numele demonului: *sămacă*, *rău*, *spasmă* sau *răutatea copiilor*. Simptomatologia e simplă, copiii tresar în somn, tremură din tot trupul, oftează întruna și slăbesc văzând cu ochii. Din perspectiva magiei populare descoperim aici unui furt masiv și continuu de mană. Într-o formă acută, când

<sup>38</sup> „Acolo toț îs stricaț, parc-a intrat dracu-n ei. Samca sau Avizuha ie vrăjmașu” (Cristescu 2003: 125).

<sup>39</sup> Iată ce spune Anca Poiată despre copilul ei atacat în somn de Samcă: „Odată-ntr-o noapte, l-o pălit așa pe copchilu meu prin somn. L-am culcat sănătos și igné, nică, numai tremura să moară! Da io de grabă de-amu la Vera (descântătoarea – n.n.) ast d-ișlea și m-am dus și i-am făcut cartică. Da până-n dzuă putea să fie băietu meu străcat ca și omu ista!” (*ibidem*, 126).

<sup>40</sup> V., *Universul mitic al românilor*, p. 245.

<sup>41</sup> Eliade vine în acest sens cu două exemple, unul indian și unul babilonian, cf. J. Fillozat, *Étude de démonologie indienne. La Kumāratantra de Rāvaṇa et les textes parallèles indiens, tibétains, chinois, cambodgien et arabe*, Paris, 1937, pp. 4-18, apud. Eliade 2000: 209-210.

perspectiva salvării este din ce în ce mai îndepărtată, copiilor „li se sucesc mâinile sau picioarele, se încrucișează, li se strâmbă fălcile, și, dacă nu mor în scurt timp, rămân astfel pentru toată viața” (Candea 1999: 188; Marian 2000: 29)<sup>42</sup>.

Candrea vine cu un element de noutate când afirmă că Samca poate „fi văzută numai de vrăjitorii care știu să alunge *vampirii* și de cei născuți într-o sâmbătă, care au puterea să o și omoare” (Candea 1999: 189)<sup>43</sup>. Pentru că este un „consumator de viață”, conexiunea modernă a parapsihologiei cu „vampirismul energetic” nu este departe. Cât despre cei născuți sâmbăta, trebuie că cineva s-a gândit la o conexiune între planeta Saturn, planeta *melancoliei*, a celor „visători”/ *văzători* și deopotrivă *senzoriali* și *exorciști* capabili deci de a o ucide și „Apa Sâmbetei”, lichid primordial ce poate duce demoul direct în iad. Ca orice ființă, ea poate muri, căci „pocnește” sau „crapă” la fel ca zmeoaicele dacă, în urma exorcismului, nu e alungată în locuri pustii.

Preventiv, sau dacă se bănuiesc simptomele atacului, oamenii apelează pentru început la descântec. Informatoarea Zoița Botnaru arată cum la *strâns* „zici tu cuvintele se spăriet, da amesteci pe Samca cu Sâncioiu (boala – n.n.)... De trei ori – trei dzâle” (Cristescu 2003: 177):

„Te-o-ntâlnit/ Samca cu Sâncioiu./ În brațe te-o luat./ Gios te-o trântit./ Ghem te-o făcut./ Andrelele ți le-o strămutat./ Dzî de moarte ți-o pus./ Du-te la Zoița/ Să-ți ieie:/ Din rărunchi./ De sub rărunchi;/ ... Să-i rămânea curat/ Ca mă-ta ște te-o făcut” (Cristescu 2003: 177-178).

Chiar și gripa (Cristescu 2003: 178) contactată de copii este adusă de Avestița, motiv pentru care se descântă tot „de strânsură”. Se folosește acul, pentru a înțepa boala și laptele pentru a aduce vindecare copilului<sup>44</sup>. Descântecul se rostește de trei ori:

„Strânsu cu Strânsioiu./ Ochiu cu Ochioiu./ Samca cu Sâncioiu./ Noodzăci și noo de-ncheieturi./ Noodzăci și noo de osșoare./ Piște Marea Neagră le-am aruncat./ S’rămâi curată./ Luminată...” (Cristescu 2003: 178-179).

<sup>42</sup> De aici și dramatismul descrierilor din descântece, cf. Olteanu 1997: 267.

<sup>43</sup> Când victima este „prinsă”/ *contaminată* primește stări de confuzie („În sus ridicatu-l-o./ De pământ izbitu-l-o”), urmate de o puternică durere în piept („În coș intratu-i-o”).

<sup>44</sup> Se „descântă cu ac de cusut – obișnuit – în «țâță» (laptele mamei copilului) – dacă acesta este mic – sau în lapte obișnuit dacă copilul e mare” (Cristescu 2003: 178).

Samca va chinui și femeile care caută să-și avorteze pruncul sau pe acelea care se ocupă cu practici mantice de ocazie (Olinescu 2003: 313). Nu trebuie să căutăm aici urme de morală creștină. E clar că împărăția diavolului nu se surpră pe sine (cf. *Marcu*, 3, 24-26). Pentru că uciderea fătului nu este o activitate umană, doar ea poate să o ducă la îndeplinire. De aici pedepsirea acelor care-și provoacă avort, fără a face apel la actanții magici, vrăjitoarele. La fel, ea pedepsește mantica celor care vor să afle dacă au rămas sa nu însărcinate, o situație ce ar duce evident la avort.

## 5. Exorcismul

O întregă familie poate fi protejată prin scrierea unei cărți-amuletă. Ea este purtată până la naștere de mamă. După nașterea copilului, e pusă într-un săculeț la gâtul acestuia, „în perna pe care doarme copilul sau în albia care-i ține loc de leagăn” (Candea 1999: 188). În Bucovina întâlnim obiceiul ca numele demonului să fie scrise pe pereții casei. În rest, pentru orice semn ce indică simptomatologia demonică, se recurge și la descântec. Demonologia populară dezvoltă două forme de luptă, *descântecul* și *amuleta*. Ambele sunt puse în legătură cu formele mai sus amintite, de atac *direct* și *indirect* ale demonului.

### 5.1. Descântecul/ strânsul

La fel ca lucrarea populară *Visul maicii Domnului* și *Avestița aripa Satanei* a cunoscut o largă circulație. Ea a „generat” formula descântecelor ulterior folosite, de altfel utile, pentru că poporul nu știa citi. Treptat, din scriitura dascălilor, călugărilor și preoților, *cartea de samcă* a ajuns în gura „babelor” descântătoare<sup>45</sup>. În acest sens, iată reconstituirea *Cărții de Samcă* într-un singur descântec din Bucovina:

„Pogorându-se Arhanghelul Mihail/ Din muntele Elionului<sup>46</sup>/ A întâmpinat pe Avezuha,/ Aripa Satanei,/ Și era foarte grozavă:/ Părul capului îi era până-n călcâie,/ Și ochii ei / Erau ca stelele/ Și mâinile de fier,/ Și unghiile/ La mâini și la picioare/ Erau ca secera,/ Și din gura ei/ Ieșea pară de foc.../ Iar ea începu a spune:/ Eu mă fac/ Ogar, mătă, muscă,/ Păianjen, cioară,/ Fată groaznică,/ Și așa intru în casele oamenilor/ De le smintesc femeile/ Și le smintesc pruncii/ Și le aduc pripașii,/ Și eu am 19 nume... Și unde acestea sunt scrise/ Eu acolo de

<sup>45</sup> Alexandru Ofrim îl citează pe Simon Florea Marian care remarcă prezența sincretismului în creștinism: „o mulțime din cele ce numim noi astăzi descânțece și care sunt acum răspândite în popor, au fost la început un fel de amulete compuse nu de păgâni ... ci din contră, de preoși sau monahi creștini și cu tendințe creștine” (Florea 1996: 99, apud Ofrim 2001: 183). Despre descântec, v. Candea 1999: 188-189.

<sup>46</sup> Cu siguranță este vorba de muntele *Eleon*, sau *Muntele Măslinilor*. Pe Eleon a rostit Hristos proorocirile despre sfârșitul lumii și tot de aici s-a înălțat cu trupul la cer.

casa aceea/ Nu mă pot apropia/ De trei mii de pași...” (Ofrim 2001: 189).

Descântecul, un *exorcism*, este deci o sinteză a talismanului magic la care se adaugă „ingrediente” magice. În Tecuci (Moldova), pentru a se descânta copilul „luat” de samcă, se folosește vin, untdelemn, sineală (vopsea albastră, indigo), un ac și un pai de mătură<sup>47</sup>. Vinul și untdelemnul țin de sacralitatea creștină, acul și paiul de mătură, de sacralitatea care pătrunde obiectele casnice (cf. Pop 1976: 220).

„Pleacă (N) pe cale,/ Pe cărare./ Fost-a gras și frumos./ La mijloc de cale întâlnitu-l-a/ Samca cu sănciocul/ Săncăieșul cu săncăiașa,/ Sanca despletită,/ Sanca fîroasă,/ Sanca grozăvoasă./ Sanca-n furci ridicatu-l-a,/ În pământ trātu-l-a,/ Trupul zdrobitu-i-a/ Puterile luatu-i-a,/ De rărunchi pișcatu-au./ El țipa/ Și se văicăra/ Cu glas mare până-n cer./ ... Numai eu l-am văzut, ... Nu te văicăra/ Că-n grabă mare descântec ți-oi descânta./ Strânsul cel mare cu acul ți l-oi înțepa./ Cu mătura l-oi mătura/ Peste nouă mări l-oi arunca/ Acolo să pieie,/ Să răspeie,/ Ca spuma de mare,/ Ca roua de soare!” (Pamfile 1999: 170-171).

Scopul terapeutic al descântecului este de a salva victima înainte ca aceasta să sufere efecte secundare ale atacului demonic. Prezența Maicii Domnului în descântec, trebuie pusă în legătură cu victoria asupra Avestiței. Fecioara Maria este omniprezentă în descânțele de samcă, indiferent de spațiul geografic, precum cel cules din județul Râmnicu-Sărat (Pamfile 1997: 213-214)<sup>48</sup>. Aici ea *nu vindecă*, ci *trimite*, bolnavul la cel care *știe a descânta*, singurul capabil să ducă la bun sfârșit exorcismul. Sincretismul va pune accentul pe puterile vrăciului în slujba căruia stă divinul. Actantul uman descântă în trei zile de luni, de fiecare dată de trei ori, cu rachiu (țuică), pai de mătură, ac și o biciușă (briceag?) găsit. De fiecare dată cu jumătate din țuică se spală, iar cealaltă jumătate este băută. Un alt descântec, oferit de către preotul V. Turtureanu<sup>49</sup>, întărește imaginea sincretismului de care s-au bucurat ideile demonologice populare în credința creștină.

„Borză îmborzată,/ Borză blăstămată,/ Cu dinții rânjiți,/ Cu ochii beliți,/ C-urechi dâbalată,/ Cu gura căscată,/ Cu mâini crăpăcioase,/ Cu mâini flotocoase,/ Încotro ai purces/ Cu dinții rânjiți,/ Cu ochii beliți?/ - Am purces la N./ Ca s-o-nspăimânteț,/ S-o înfierbinteț/ Și s-o înfioreț,/ Să mi-o îngrozesc,/ S-o fărîm, s-o zdrobesc,/ Sângele să-i beu,/ Viața să-i ieu,/ Carnea să-i mănânc,/ Viața să-i strâng!/ -Tu

<sup>47</sup> Tehnici asemănătoare se cunosc și la babilonieni sau egipteni (cf. Eliade 2000: 210).

<sup>48</sup> Vezi în acest sens și Olinescu 2003: 313-314; Marian 2000: 35-26.

<sup>49</sup> Există și momente când preotul a fost descântat de babe (cf. Cristescu 2003: 132).

Cosmă Diamin!/ Borză îmborzată,/ Borză blăstămată/ Și ceasul cel rău/  
Din N.N. scoateți-l/ La mine aduceți-l,/ Pe l-apus de soare,/ La marea  
cea mare,/ Că acolo este/ O mreană galbenă/ Cu coaja geamănă./ Pe-  
aceea cătați-o/ Și înspăimântați-o/ Și înfierbântați-o/ Și înfiorați-o/  
Fărmați-o/ Îngroziți-o/ Zdrobiți-o/ Inima scoateți-i/ Viața luați-i./ Că  
carnea (Ilinei)/ Nu e de mâncat, Că-i de câne turbat./ Mergeți în fuga  
mare/ La ostrovul mare,/ Că acolo este/ O mreană galbenă,/ Cu coada  
geamănă./ Pe-aceea cătați-o/ Și înspăimântați-o,/ Și înfierbântați-o,/ Și  
înfiorați-o./ Fărmați-o,/ Îngroziți-o,/ Zdrobiți-o,/ Inima scoateți-i./  
Sângele beți-i./ Carnea mâncați-i/ Viața luați-i./ Acolo locuiți./ Acolo  
să pieriți/ Ca roua de soare,/ Ca spuma de mare ...” (Marian 2000: 36-  
37).

Alungarea demonului în pește amintește de exorcismul *legiunii* de demoni din ținutul Gadarenilor (cf. *Matei*, 8, 28-34; *Marcu*, 5, 1-20; *Luca*, 8, 26-39). Practica nu este însă de origine creștină. Mreana este *vâlva* peștilor, acel „pește de aur” (galben), pescuit de eroul basmelor populare românești. Pește primordial, mreana e oferită în schimbul victimei. Este un dar ritualic care urmează să ducă Samca în adâncul apelor necreatului, unde tot ce a fost creat și orice dezordine a acestuia piere, prin readucere la nimic ca inactivitate a potențelor unui pământ primordial, din care, în numele Domnului, a luat puțin, Nefârtatul. Descântătoarea ia un pai din mătura care a fost folosită pentru a face curat în biserică, la care adaugă un șiret găsit. Amândouă sunt legate cu ață roșie. Zoița Botnaru mai adaugă: „pe schinare descântă cu rachiu, cu andreică (de fași colțuri)” (Cristescu 2003: 132), rostind următorul descântec:

„O purces pe cale, călare,/ Cu glas mare./ La jumata de cale, cărare,/ O-  
ntâlnit-o șas rău cu spăriet./ Sânjili i-o supt,/ Carnea i-o mâncat-o./ Ia  
să nișălă (văicări)/ Nimi n-a vădzut-o./ Nimi n-o audzât-o./ Maica  
Precista din Porțale Railor/ ... -Du-te la Zoița/ Și ț-a loa:/ Din fața  
obrazului, ... Și tu-i rămânea/ Curată / Luminată ...” (Cristescu 2003:  
175-176).

Cea mai bună zi pentru începutul ritualului este marțea, ziua în care Dumnezeu, cu ajutorul Nefârtatului „a ridicat pământul din haosul apelor primordiale” (Cf. Danciu 2016: p. 396 (<http://www.upm.ro/jrls/JRLS-08/Rls%2008%2049.pdf>). Atunci „s’ mântuie lumina”, iar bolnavul are cele mai mari șanse de vindecare. El este „reînnoit” prin memorarea momentului creației lumii, când boala încă nu exista. Ritualul se repetă apoi seara, când „să mântuie luna”, pentru protecția nocturnă a victimei, timp de nouă zile. Procesul profilactic se reia apoi peste o lună pentru a preveni eventuala întoarcere a samcei. Gestică magică se respectă cu strictețe: „întâi

descânt pe spinare cu mătușița, ș-apoi cu rachiu. Ș-a treia oară iar cu mătușița” (Cristescu 2003: 176). Un alt ritual folosește rachiu pus într-un pahar unde este amestecat cu o bucățică dintr-un pai de la mătură și un fier găsit, timp în care se spune următorul descântec:

„S-o pornit un om negru,/ C-un cal negru,/ Cu câini negri/ Și cu hainele lui tăt negre,/ Să bată ușale la codru./ Și lupii din câmp./ Și nimeni n-o vădzut pe dânsu./ Numai Sânta-Măria,/ Maica lu Dumnedzău/ L-ontâlnit/ Și l-o-ntrebat:/ -Un`te duci?/ -Mă duc să bat ușale codrului/ Și bate iei șas rău cu spăriet,/ Șas rău cu zburătoare./ S-au spăriet de lup, de om, de câine, de jite ... De tâte șelea s-au spăriet./ De zi, de noapte./ Și-l bate / Și-l scoate./ Și-l trimite să să ducă/ Peste noo mări,/ Peste noo țări./ Une bou nu buhăiește/ Nici porcu nu grohăiește./ Da... să rămâie/ Curată,/ Luminată...” (Cristescu 2003: 176-177).

Observăm conlucarea malefică între demonul (Avestița) identificat cu boala (Samca) și efectul simptomatic (Sămcoiul, cf. Cristescu 2003: 233, 237) generat în corpul victimei. În acest caz, se descântă (Cristescu 2003: 177-178) de trei ori, timp de trei zile. Dacă copilul este sugăr, se descântă cu ac de cusut în „țâță” (adică în laptele mamei copilului), dacă nu, în lapte de vacă, bivoliță, capră etc. La fel ca mai sus, descântecul spune de trei ori:

„Strânsul cu Strânsoiu,/ Ochiul cu Ochioiu,/ Samca cu Sămcoiu,/ Noodzăci și noo de-ncheieturi,/ Noodzeci și noo de osșoare,/ Piște Marea Neagră le-am aruncat./ S`rămâni curată,/ Luminată/ Ca Mnezo ș-o lăsat-o ...” (Cristescu 2003: 178-170).

Am lăsat la final *Cartea Avestiței* pentru că *descântecul*, deși conține importante elemente creștine, este mai vechi, la fel cum, legat de importanța sa magică, el precede prin puterea oralității, cuvântul scris.

## 5.2. *Cartea Avestiței*

Numeroase manuscrise românești din secolele XVII-XIX conțin *cărți de samcă*. Ofrim aduce, în acest sens, două exemple. În primul, un manuscris din anul 1810, face următoarea precizare înaintea textului despre samcă: „Această carte este pentru ca să nu se apropie diavolul de această casă, unde se vor afla acestea scrise” (Ofrim 2001: 182). În plus, „deosebit de interesantă este o însemnare de copist de la începutul secolului al XIX-lea: „Această epistolie cu molitfele ei împreună și cu zăpăsul Avestiței ce se află scrise întru această carte este a dumnealui dascălul Costache, cântărețul Colții. Și am scris-o eu spre veșnică pomenire. Dumitru Paapa”<sup>50</sup>. *Cartea*

<sup>50</sup> Ms. rom. nr. 4835 (cca 1822-1826), BAR, f.95, apud. OFRIM 2001: 82.

*Avestiței* este un *talisman* construit sub formă de *broșură*. E folosită ca rit de exorcizare atunci când se *citește copiilor* suferinzi de „strâns”, când începe să-i doară pieptul. Conform imaginarii demonologice, originea ei este angelică, de vreme ce a apărut „de pe vremea” când Arhanghelul Mihail „a oprit-o și a legat-o de a se duce să smintească pe *Maica Domnului* la nașterea *Domnului Hristos*” (Pamfile 1997: 210)<sup>51</sup>. Avem de-a face cu o luptă mitică, rememorată mai apoi cu scop apotropaic, sub forma unei povestiri-exorcism.



Fig. 2. S. Fl. Marian, *Nașterea la români* (p.31).

Tradiția populară spune că fiecare gospodină trebuie să aibă în casă o *carte de strânsură* în care se vede cum Arhanghelul Mihail o străpunge cu sabia pe Aripa Satanei, Avestița (Fig. 1-2). Talismanul apare de cele mai multe ori sub forma unei broșuri scrise de mână. Se găsește cu deosebire în zona Bucovinei, iar cel care o scrie trebuie să fie de preferință bătrân pentru ca Samca să nu-i mai poată aduce nici un rău. Se evită scrierea ei de fecior sau fată mare<sup>52</sup> pentru ca Samca să nu-i pocească, „pe când de moșnegi nu se leagă atât de ușor, și chiar dacă se leagă, nu le poate nimic alta strica decât numai că-i face să criște noaptea prin somn din dinți și din măsele, mai mult nimic” (Marian 2000: 30). Ritualul începe cu luarea hârtiei din mâna copilului bolnav. Lângă el va scrie „cartea”, citind-o de trei ori, timp de trei zile<sup>53</sup>. Pentru că și-a asumat riscul de a o scrie și citi, „autorul” trebuie să fie bine plătit<sup>54</sup>. De altfel, nu puțini preoți și călugări făceau parte din categoria

<sup>51</sup> Vezi și Ofrim 2001: 181.

<sup>52</sup> Vera Dângă scrie astfel de cărți nefiind măritată. (cf. Pamfile 1997: 179).

<sup>53</sup> Cristescu 2003: 179. Uneori cartea e sfințită în biserică, la marile sărbători (*Ibidem*, 179-180).

<sup>54</sup> Se credea că descântecul nu reușește dacă nu este bine plătit. Chiar și un bătrân care descântă de strâns propriului nepot spune: „dacă ni-i plăti, apăi ți s-a-ndreapta copchilu – dacă nu, nu” (*Ibidem*, 130).

scriitorilor *cărților de samcă*<sup>55</sup>, fapt dovedit de manuscrise din secolele XVII-XIX. Într-unul dintre ele citim că un cărturar a copiat *zapisul Avestiței* pentru Costache, un dascăl al bisericii, care mai apoi, îl va citi la cerere. Pe de o parte, prin calitate de secund al preotului în actul liturgic, el se poziționează favorabil în relația cu sacralul. Pe de altă parte, ca laic, el primește o oarecare independență față de canonul liturgic<sup>56</sup>. Statutul de „graniță” îi permite „pendularea” sincretică între tipurile de sacru (popular și creștin), fără teama de a fi acuzat de erezie/ vrăjitorie. În lipsa dascălului și după ce doctorul își dovedește neputința de a vindeca boala<sup>57</sup>, se apela și la un bătrân din sat sau din familie care, chiar dacă nu are nimic în comun cu practica magică, va scrie broșura. Dintre cei în vârstă, unii fac o obișnuință în a scrie talismane. Printre ei, Spiridon Șăptiboi din Cornova, Basarabia, „descântă de strâns (face și cărticică), spăriet, dragoste – ursit (la lună)” (Ofrim 2001: 97). În fine, unii dintre cei care au fost afectați de samcă în copilărie, luptă acum împotriva bolii descântând de „luatul strânsului” sau „spăriet”<sup>58</sup>. Există o metodă de scriere a cărții. Scriitorul, „dacă e deprins, deseamnă<sup>59</sup> mai întâi chipul Samcei și al Arh. Mihail, bătându-o cu un bici de foc sau străpungându-o cu o sabie, și apoi îi scrie toate numele și rugăciunea îndreptată împotriva ei” (Marian 2000: 30). Probabil aceeași persoană scrie și desenează lupta dintre Arhanghel și Avestița pe ușa sau pe unul din pereții casei. În perioada mai recentă, dacă pruncul este prins de samcă, mama

<sup>55</sup> „Majoritatea informațiilor indică drept «scriitori» ai «cărților de samcă» pe preoți, călugări, dieci și cantori de biserică”. Folcloristul Mihai Lupescu (*Un leac contra răului copiilor*, în *Șezătoarea*, 1899, nr.8-10, p. 157, apud. Ofrim 2001: 182), în 1899, consemna: „Cei mai mulți scriitori ai acestui leac îl scriu cu litere chirilice și rar unde se mai găsește un asemenea odor. Ei fac negustorie cu asta căci fără un leu sau mai bine nu-l scriu” (Ofrim 2001).

<sup>56</sup> „Secundanți ai preoților, dascălii de biserică nu erau lipsiți de o oarecare cultură livrească, situându-se la granița dintre oralitate și cultura scrisă. Totodată, ei sunt mai puțin dependenți de ierarhia bisericească, de rigorile dogmei creștine în comparație cu preoții” (*Ibidem*, p. 182).

<sup>57</sup> „De spăriet iaca du-l pe la doctor, că nica nu-i fașe. Da prin babă-l descântă. Șel care are boală neagră («boală ră»), amețește, și s’fașe slut. Îl trânteste-n pământ, piște foc, să opărește. Apăi iel îi din spăriet. Înjie spărietu-ntr-însu. La muscali cât sunt săracii! Dacă-l descântă de spăriet îi trșe. Dacă-n cuvintele alea de descântat pune pe Maica Domnului, pe popa, apăi așa-i leacu” (Cristescu 2003: 110).

<sup>58</sup> Cristescu 2003: 100. Aceiași luptă și împotriva altor boli. Spre exemplu, descântătoarea Ileana Cheptănar, pe lângă strâns se mai ocupa și cu „descântecul de orbalț, deochi,... bubă neagră, hudmă, năjit” (*ibidem*, pp. 78, v. și pp. 91, 92, 94-96, 98-99, 101, 122-123).

<sup>59</sup> „Acțiunea magică, protoctoarea a textului scris era pe deplin operantă dacă i se alătura o imagine”. ... În Moldova, la sfârșitul secolului trecut, călugării dădeau femeii „o carte în care este făcut chipul dracului înconjurat de o scrisoare cu blesteme bisericesti. Cartea trebuia purtată trei luni și se cheamă carte de samcă” (Gr. Grigoriu-Rigo). „Mai întâi se desena chipul Samcei și al Arhanghelului Mihail care o bate cu un bici de foc și o străpunge cu o sabie. Sub acest desen urma textul conjurației” (Al. Ofrim, *op.cit.*, p. 183).



aprinde lumânarea și tămâiază, apoi se apucă a citi cartea (cf. Cristescu 2003: 179).

Primul text la care vom face trimitere, scris cu litere savone, este preluat de Cristescu dintr-o *Epistolie a Maicii Domnului nostru Iisus Hristos*, de la informatoarea Vera Dângă ce l-a primit „de la rus”. Pentru a primi putere tămăduitoare, a sfințit-o la biserică în sărbătoarea Sfințelor Paști, „cân’ sfințăște priotul pasca” (Cristescu 2003). Rămânând nemăritată și după ce i-a constatat utilitatea practică, s-a apucat chiar ea să facă astfel de broșuri<sup>60</sup>. În acest caz, fecioria este asociată virtuților creștine și deci privită ca formă de protecție. După ce desenează chipul Avestiței pe hârtia luată de la copil, i se pune cărticica pe piept unde va sta timp de trei zile. Iată fragmente din textul *Cărții de strâns*, sau a *Cărții Avestiței*:

„Numele Tatălui și-al Fiului și-al Sfântului Duh, Amin.

Io, Sfântul Arhanghel Mihail, Voivodul oștirilor cerești, pogorând Muntele Ierionului, întâmpinat-a pre Avizuha (stracă cheptu copiilor) – aripa Satanei. Și iera foarte groaznică. Părul capului iera până-n călcâi. Și mâinile iera de fier; și unghiile de la mână și la picioare ca la sașere. Și ochii ca stelele /.../

Iar ieu am dzâs: Sunt Fașca Avizuha, aripa Satanii. Și eu mă duc în Vifliem unde am audzât că vre să nască Iisus Hristos ghin Maica Fițioară Maria. Și mărg să o smintesc pre dânsa. Atunșea Arhanghelul Mihail o lut-o de părul capului, s-o băgărea în laț de fier. Și i-o pus paloșul în coastili iei. /.../ Mă fac zgraiuri (o jivină) și broască, și ciară și porumb și muscă și paianjin, săjată groaznică. Și așa intră prin casăle oamenilor de-mbolnăvesc bărbații și femeile; și prunșii i-omor în pripă și ieu am noospreșe nume: întâi mă cheamă Vestița, al doilea Năfodora, a treilea Solomia, a patrulea Sâlina, a șanșelea Locojda, a șasălea Avizuha, a șaptelea Scarmila, a oplea Miha, noolea Lipiha, zășelea Gripa, unsprezășilea Slaua, doisprășe Nacatuța, treisprezășea Ataua, paisprășășilea Hubiba, șinsprezășlea Huba, șaisprășășea Ghiona, șăptisprezășe Isprava, noosprezășe (sic!) Tihina.

Și unde sunt acestea numi ali mele scrisă și chipul meu, de-aceea casă nu mă pot apropia de șăptizăși hotare de loc /.../” (Cristescu 2003: 179-180).

Există desigur mai multe variante fiecare cu elemente interesante de particularitate, aproape toate păstrând conceptul regizoral „biblic” inițial, precum în exemplul de mai jos:

<sup>60</sup> Ea declară că „tăt satu vine aici. Dă șiși lei, de șitit – or cât îl lasă omul inima” (Cristescu 2003: 179).

„Ducându-se Arhanghelul Mihai (în mss. *Gavriil*, evident greși - n. editurii) pe cale a muntelui, s-a întâlnit cu Avestița, aripa Satanei. Și-i era (acesteia) părul capului lung până-n călcâie. Și ochii (îi) erau ca focul și din gură îi ieșa foc. Și cu tot trupul schimonosit. Și-a întâlnit-o Arhanghelul Mihail și-a întrebat-o:

-De unde vii tu, Satano, duh necurat? Și unde te duci tu și cum îți este numele?

Iar ea a zis:

-Eu sunt duh necurat, aripa Satanei! /.../

Și, încetând îngerul din bătaie, începu a i le spune:

-Eu am auzit de o fecioară Maria, fata lui Ioachim și a Anei, pe care a vestit-o arhanghelul Mihail prin toate cetățile. Și când a vrut Maria să nască pe Iisus Nazariteanul (am aflat și eu (și) merg cu ale mele diavolești meșteșuguri ca s-o smintesc pe dânsa și să-I iau copilul. /.../

-Eu mă fac muscă, eu mă fac paiangen, eu mă fac măgar și toate nălucirile văzute și nevăzute. Și merg de smintesc femeile și le iau copiii și smintesc fețele lor prin somn greu dormind. Și am nouăsprezece nume ale mele: Avestița, Nevodara, Solomina, Zurina, Nicora, Bezviha, Scarboala, Miha, Puha, Cripa, Zila, Nevata, Pisica, Clipina, Egara, Esfor, Sutifir, Avia, Berzibute. Dar unde se vor găsi numele mele scrise, eu num ă voi apropia de robul (roaba) lui Dumnezeu (cutare), în vecii vecilor amin!

-Iar eu, Arhanghelul Mihail, te bat cu lanțul de fier te leg, și cu paloș te înjunghii, și te blăstăm focului de veci! Și pe roaba (robul) lui Dumnezeu (cutare) să-l lași: Luminat/ Și curat/ Ca de la Dumnezeu lăsat/ Ca aurul cel curat./ Ca argintul strecurat./ Și de la maică-sa născut/ Să rămâie luminat/ Și curat/ Ca soarele senin/ Amin!” (Cristescu 2003: 172-173).

O variantă deosebită este rugăciunea reprodusă de Pamfile dintr-un manuscris din anul 1809:

„În numele Tatălui, și al Fiului și al Sfântului Duh, Amin!

Eu robul lui Dumnezeu, *Sfântul Sisoii*, pogorându-mă din muntele Elionului, văzui pe *Avestița, aripa Satanei*, a căruia părul capului era până la călcâie și cu ochii roșii de foc și cu mâinile schimonosite, și de her, și căutătură sălbatică, și cu trupul schimonosit, și era foarte strajnică și grozavă. Și trecând mai pe urmă, auzii de către dânsa și văzui unde o întâmpină Arhanghelul Mihail, voivodul îngeresc, și îi zise:

-Stăi, Satano, duh necurat, cu frica lui Dumnezeu! /.../

Eu sunt Avestița aripa Satanei, duh necurat, și viu acum din fundul iadului, fiindcă am auzit propovăduind bună vestiri Arhanghelul Gavril, prin toate cetățile, de o preacurată fecioară Maria, fata lui

Ioachim și Anii, precum că dintr-acea fecioară va să nască Iisus Hristos Nazarineanul, împărat ceresc și pământesc, și merg cu ale mele mari meșteșuguri văzute și nevăzute.

Iar Mihail Arhanghelul, o apucă de părul capului și-i înfipse paloșul în coastele ei și o bătu foarte strașnic, cu usturime de foc. Și o întrebă îngerul:

-Tu, duh necurat, cum și în ce chipuri te faci și intrii prin casele oamenilor și le omori copii?

Și ea zise:

-Când sânt în somn, cu ale mele mari meșteșuguri, văzute și nevăzute!

Iar Îngerul se străjnicii. Iară ea, de multă durere și usturime, strigă cu mare glas ca s-o mai înceteze din bătaie, și i le va spune toate pre rând.

-Eu mă fac ogar și pisică eu mă fac; eu mă fac umbră și lăcustă; eu mă fac păianjăn și muscă și toate nălucirile văzute și nevăzute eu mă fac. Și așa, intru prin casele oamenilor de le smintesc maicele lor când sânt îngreuiate, și iau și fața lor când sunt în somn. Și mai curând mă apropiii de *fata* care este îngreuiată și de rușinea lumii își frământă trupul și omoară copilul într-nsa, și de *vezevenghe* (codoșă – n.n.), și de *fermecătoare*, și de care caută cu *ceară* sau de care dă cu *bobii*, și de care caută cu *sita* sau cu *peria*, și de care nu ține în dreptate cu bărbatul său. Și am nume: 1. *Avestița*, 2. *Nadarca*, 3. *Salomina*, 4. *Nacara*, 5. *Avezuha*, 6. *Nadaria*, 7. *Salmona*, 8. *Paha*, 9. *Puha*, 10. *Grapa*, 11. *Zliha*, 12. *Nervuza*, 13. *Hamba*, 14. *Glipina*, 15. *Humba*, 16. *Gara*, 17. *Glapeca*, 18. *Tisavia*, 19. *Pliăștia*.

Și supuindu-mă cu mare străjnicie, tu, sfinte arhanghele Mihaile, voievodule, iată că-ți ... dau acest zapis al meu la mâna preaputerniciei tale, sfinte îngere, ca oriunde s-ar afla acest zapis al meu, la orice casă, eu la acea casă (să) nu mă poci apropia de șapte mile de loc și nici o trabă (să) nu am la casă!” (Cristescu 2003: 210-211).

Într-un alt text găsim deja multiple inflexiuni liturgice (formule cultice „de putere”), dovadă a faptului că vechii copiiști creștini s-au transformat treptat în autori.

„Această cârtică este Eleonul, când au întâmpinat Arhanghelul Mihail Voievodul îngeresc pe Diavol Avestița aripa Satanii. Când se au adus Prea curatei născătoareii de Dumnezeu bunevestiri, Arhanghelul Gavrilu pentru nașterea Domnului nostru Is Hs, Diiavolu încă (cu grabă) și au fost trimis aripa lui ca să o smintească pre ia, ca pre alte fecioare. Iată milostivul Dumnezeu, cel ce a făcut cu cuvântul toate și cele gândite le știe, au trimis pre Arhanghel Mihail și au întâmpinat-o pre ia ducându-să îngerește înăuntru.

De cele ce au pățit Satana de Îngerul lui Dumnezeu:

IS/HS

NI/CA

Această epistolie este a lui Mihai sin Diaconu Sandu, sat Vălăsănești, și este zăpășul Sataniei când au întâmpinat-o Arhanghelul Mihail pe Diavolul Avestița aripa Sataniei. Care acest zăpăș, unde va fi, nu să poate lipi Diavolul ca la gura Eleonului. Întâmpinai pre Avestița aripa Sataniei, căruia era păru capului lung până la călcâie și cu ochii de foc, și cu trupul schimonosit și căutătură sălbatică, și mergea foarte strămutată.

Și iată o întâmpină pre ia Arhanghelul Mihail Voievodul Îngeresc și zice cătră dânsa:

-Stăi, Satano, cu frica lui Dumnezeu. /.../

-Eu sunt Avestița, aripa Sataniei, și mă duc că am auzit de o fecioară Mariia, fata lui Ichim și a Anii, și de această fecioară au vestit Arhanghelul în toate cetățile precum că din această fecioară va să nească Iisus Nazariteanul, împăratul a toată lumea, și merg cu ale mele mari și diavolești meșteșuguri, văzute și nevăzute ca să smintesc pre ea, precum am zmintit până în zio de astăzi pe alte fecioară cu ale mele mari meșteșuguri!

Iar Arhanghelul Mihail, voievodul îngeresc zise:

-Ale tale devolești meșteșuguri să mi le spui și mie! /.../

-Eu când me(i) voia mă fac ogaru, eu mă fac paianjăn, eu mă fac *nălușitoare* năluciri văzute și nevăzute și merg de smintesc femeile și le iau copiii(i), și le strămut fața lor dormind în somn și cu alte diavolești meșteșuguri smintesc maicile lor când sunt îngreioate cu dâșii. Și mai tare mă apropii de care ia mana altor vite, și de care este fermecătoare, și (de care caută cu steao, sau cu ciară, sau cu pâine, sau cu plumb, sau cu sita, sau cu peria, sau cu boabe, sau cu care nu ține în dreptate cu soțul său, și de care este fată îngreioată și să bate peste tot trupul său. De aceea mă apropii mai tare de cât de alte fâmei.

Și am nouăsprezece nume: Cel dintâi: 1.Avestița; 2.Nadaria; 3.Solomia; 4.Caldar; 5.Nicor; 6.Avesa; *Sfânta Vineri*; 7.Scornana; 8.Tiha; 9.Puha; 10.Grapa; 11.Zlie; 12.Perți (sau *Perșița* – n.a.), 13.Hapar; 14.Huliba; 15.Haba; 16.Gara; 17.Glipina; 18.Feti; 19.Tiia. Cu aceste nouăsprezece nume ale mele merg de smintesc fâmeile, dar unde sunt numele mele scrise, eu nu mă potci apropia de peste mile de loc și nice o treabă n-am la acea casă și la toate ale casii aceia, și unde s-ar găsi acestui zăpăș cu acest nume (muncitorule, care mă muncești, pre mine)! /.../” (Cristescu 2003: 212-213).

Credința despre Samca se va răspândi și în Ardeal. Așa se face că, într-o cărticică tipărită la Sibiu în 1862, *Epistolie a Domnului nostru Is. Hr., ce a trimis-o Dumnezeu din cer*, găsim imediat după *Epistola Maicii Domnului și Afuriseniile Arhanghelului Mihail asupra satanei Samca*. Aici, printre

exorcistii Samcei apare și Sfântul Sisoe, protectorul nașterilor și a copiilor mici.

„În numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh, Amin. S.S.S.D.S.<sup>61</sup>

Eu sunt Arhanghelul Mihail, voievodul oștirilor cerești, pogorându-mă în munții Eleonului, întâmpinai pe Avizuha, aripa satanei, și era foarte groaznică: părul capului ei era până la călcâi, și mâinile ei erau de fier și unghiile de la mâini și de la picioare ca la secere; ochii erau ca stelele. /.../ Iar ea a zis: „eu sunt vașcă-Avizuha, aripa satanei, și mă duc în Vifeemul iudeei, c-am auzit că vrea să nască pe Iisus Hr. din Maica fecioară Maria; și merg să o smintesc pe ea. /.../ Eu mă fac ogar, și broască, și cioară și porumb<sup>62</sup> și muscă și păianjen, și săgeată groaznică; și așa intru în casele oamenilor și le smintesc bărbații și le bolnăvesc femeile și pruncii, și omor în pripă și dobitoacele lor. Și am 19 nume: 1 mă cheamă *Vestița*, 2.*Navodaria*; 3.*Solnomia*; 4.*Silina*; 5.*Linicoida*; 6.*Avizuha*; 7.*Scarmila*; 8.*Miha*; 9.*Lepiha*; 10.*Gripa*; 11.*Stana*; 12.*Naconda*; 13.*Atana*; 14.*Hubiba*; 15.*Huba*; 16.*Giona*; 17.*Glubina*; 18.*Isprava*; 19.*Tihana*; unde sunt aceste nume scrise și chipul meu, eu de acea casă nu mă pot apropia decât de 70 de hotare de loc” (Marian 2000: 31-32).

Marian amintește de „o variantă a acestei rugăciuni, scrisă pe o jumătate de coală de hârtie, care mi-a comunicat-o domnul C. Soroceanu, cantor la Biserica Sfântul Nicolae din Suceava, și care la rândul său a căpătat-o, după cum mi-a spus, de la un călugăr din mănăstirea Dragomirna, sună precum urmează” (Marian 2000: 32):

„În numele Tatălui, și al Fiului și al sfântului Duh, Amin!

Eu, Sf. Arhangel Mihail, pogorându-mă din muntele Elionului, întâlnii pe acest duh necurat, cu pielea goală, ochii ca sticlele, cu țâțele până la genunchi, cu părul capului până la călcâi, unghiile ca secerile; și l-am întrebat: «unde mergi tu, duh necurat?» și a răspuns: «merg, că am auzit că vrea să nască Maria fecioara prunc dintr-însa, și eu merg să o smintesc pe ea!»

Și aceasta auzind Arh. Mihail s-a mâniat foarte rău, și l-a luat de părul capului și l-a bătut cu paloșul cel de foc, și l-a legat la grumaz cu lanț de fier, și l-a întrebat cum îi este numele. Iar acel duh necurat a răspuns că are 19 nume, precum: Aripa Satanei, Abaroca, Ogarda, Nesuca, Muha, Aspra, Hluchica, Sarda, Vinița, Zoița, Ilinca, Merana, Feroa, Fumaria, Nazara, Hlubic, Nesatora, Genția, Samca: iar unde

<sup>61</sup> „Sfânt, Sfânt, Sfânt, este Domnul Savaot” (*Isaia*, 6, 3).

<sup>62</sup> „Poate că ar trebuie să scrie *cioară porumbă*, căci în porumb, după cum s-a arătat mai sus, nu se poate preface” (Marian 2000: 37, n.3).

sunt numele mele scrise nu mă pot apropia de acea casă și de acel om de 100 mile de loc. /.../

Și a răspuns Satana către Sf. Arh. Mihail, că se preface în felurite chipuri, precum mătă, muscă, păiengen, pasăre, umbră, șoarece, și așa intră în casele oamenilor de smintește pruncii femeilor!” (Marian 2000: 32-34).

La sud, în Vâlcea, mai mult sub forma unei superstiții, apare voalat trimiterea la samcă: „când femeia nu poate să nască, se slobod puști peste casă (Gorovei 2000: 99) cu lehuza, pentru ca spiritele rele să o întindă la fugă” (Ciașanu 2001: 276). Ideea care a dus la apariția acestui tip de exorcism, este aceea că duhurile rele sunt deranjate de pocnituri, produse inițial cu biciul, ori prin lovirea puternică a unor obiecte (oale).

Constructul Avestița prin caracteristicile sincretice împrumutate din credințele demonologiilor semite și liturgicul creștin, este un produs sincretic prin intermediul căruia, imaginarul demonologic popular, a salvat *formula* deja afectată a unei credințe autohtone într-o zeitate a fertilității. Fondul semit este cel care o recuperează în context precreștin, după cum creștinismul îi va oferi forma finală a constructului demonic.

### Bibliografie:

- Candea, I.-A. (1999). *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică / Comparative Romanian medical folklore. General outlook. Magic medicine*. Iași: Editura Polirom.
- Ciașanu, Gh.F., (2001). *Superstițiile poporului român. În asemănare cu ale altor popoare vechi și noi / The superstitions of the Romanian people. In comparison with those of the other old and new peoples*. București: Editura Saeculum I.O.
- Collin de Plancy, J. (1992). *Dicționar diabolic / Diabolical Dictionary*, vol.I. București: Editura Viața Românească.
- (2001). *Corpus de documente etnografice. Sărbători și obiceiuri. Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român. Oltenia / Corpus of ethnographic documents. Feasts and customs. Responses to the questionnaires of the Romanian Ethnographic Atlas. Oltenia*, vol.I. București: Editura Enciclopedică.
- Cristescu, Ș. (2003). *Descântecul în Cornova – Basarabia / The Magic Spell in Cornova – Bessarabia*. București: Editura Paideia.
- Danciu, P. A. (2016). „The hedgehog, between the possessive mother and the stepfather. Hermeneutical perspective upon the romanian mythological imaginary”, în *Journal of Romanian Literary Studies*, nr.8, (<http://www.upm.ro/jrls/JRLS-08/Rls%2008%2049.pdf>).

- Eliade, M. (2000). „Mélanges”, în *Zalmoxis. Revistă de studii religioase*, vol.I-III (1939-1942). Publicată sub direcția lui Mircea Eliade. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și addenda de Eugen Ciurtin. Traducere de Eugen Ciurtin, Mihaela Timuș și Andrei Timotin. Iași: Editura Polirom.
- Evseev, I. (1997). *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească / Dictionary of Romanian Magic, Demonology and Mithology*. Timișoara: Editura Amarcord, 1997.
- Florea, S. (1996). *Vrăji, farmece și desfaceri / Spells, charms and disenchantments*, București: Editura Coresi.
- Ghinoiu, I. (2001). *Panteonul românesc – Dicționar / The Romanian Pantheon - Dictionary*. București: Editura Enciclopedică.
- Gorovei, A., Ciușanu, Gh.F. (2000). *Credințe și superstiții românești / Romanian Creeds and Superstitions*. București: Editura Humanitas.
- Kernbach, V. (1995). *Dicționar de mitologie generală. Mituri. Divinități. Religii / Dictionary of general mythology. Myths. Deities. Religions*. București: Editura Albatros.
- Kernbach, V. (2002). *Universul mitic al românilor / The Mythical Universe of Romanians*. București: Editura Lucman.
- Lurker, M. (1999). *Lexicon de zei și demoni / Lexicon of Gods and Daemons*. București: Editura Enciclopedică.
- Marian, S.Fl. (2000). *Nașterea la români. Studiu etnografic / Birth for Romanians. Ethnographical Investigation*, vol.I. București: Editura Saeculum I.O.
- Ofrim, A. (2001). *Cheia și Psaltirea. Imaginarul cărții în cultura tradițională românească / The Key and the Psalter. The imaginary of the book in Romanian traditional culture*. București: Editura Paralela 45.
- Olinescu, M. (2003). *Mitologie românească / Romanian Mythology*. București: Editura Saeculum I.O.
- Olteanu, A. (1997). *Ipostaze ale maleficului în medicina magică / Hypostasis of the Malefic in magical medicine*. București: Editura Paideia.
- Pamfile, T. (1997) *Mitologie românească / Romanian Mythology*. București: Editura All.
- Pamfile, T. (1999) *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări după datinile și credințele poporului român / Diseases and remedies for people, cattle and poultry according to the customs and the beliefs of the Romanian people*. București: Editura Saeculum I.O.
- Pamfile, T. (2001). *Diavolul învrăjbitor al lumii, după credințele poporului român / The World's divisive Devil, according to the beliefs of the Romanian people*. București: Editura Paideia.
- Pop, M., Ruxăndoiu, P. (1976) *Folclor literar românesc / Romanian literary folklore*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Seracu, D. (1996). *Enciclopedia fenomenelor paranormale și științelor oculte / The Encyclopaedia of the paranormal phenomena and the occult sciences*, vol. I. București: Editura Aldo Press.
- Teodorescu, G. Dem (1982). *Poezii populare române / Romanian folk poems*. București: Editura Minerva.

- Watts, A. (f.a.). *Vizitatorii. Pregătirea pentru secolul XXI / The callers. Preparation for the XXIst century*. București: Editura Lucman.
- (2000). *Zalmoxis. Revistă de studii religioase / Zalmoxis. Magazine of religious research*, vol. I-III (1939-1942). Publicată sub direcția lui Mircea Eliade. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și addenda de Eugen Ciurtin. Traducere de Eugen Ciurtin, Mihaela Timuș și Andrei Timotin. Iași: Editura Polirom.



## Linguistics

### THE INDO-EUROPEAN VOICE OF *BARBARIANS*

**Lucian Vasile BÂGIU**

“1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia

e-mail: lucian\_bagiu@yahoo.com

**Paraschiva BÂGIU**

“Scufița Roșie” Kindergarten, Alba Iulia

e-mail: paula\_negru79@yahoo.com

**Abstract:** *In our essay we shall focus on the analyses (cum grano salis) of a limited number of words from the introductory pages of the novel Barbarians (such as gorgan, grui, crăpcean, fală, sfadă, etc.). Here, more than elsewhere the author makes use of a good amount of rather strange words (old, regional or folk) in his stylistic attempt to conceive the realm of the Dacians. We shall make an analysis of the etymology of these rather uncommon words as designated in Vinereanu's Etymological Dictionary of Romanian Language (2008) (unlike the traditional Romanian dictionaries, a different vision). From the (probable) linguistic discrepancies and stylistic preferences, findings will be drawn and novelties will be suggested, concerned with Romanian language and culture.*

**Key-words:** Emperor Trajan, etymology, Indo-European origin, King Decebalus, Latin, Laurentiu Liviu Faighel's *Barbarians*, Romanian, Sarmizegetusa Regia, Slavic, Thraco-Dacian substratum.

In 2008 Mihai Vinereanu, PhD published *The Etymological Dictionary of Romanian Language* (936 pages) where he proved, to some extent, the Thraco-Dacian origin of Romanian language. His main methodological approach was to look for possible older Indo-European roots for a significant number of Romanian words, traditionally of Latin, Slavic or other “recent” origin. He made a comparison with many other (old) Indo-European languages and, arguing those words already existed in the specific languages, they might have just as well existed in the Thraco-Dacian substratum of the Romanian language (of which little if anything is known), without necessary having to have “imported” them from Latin, Slavic, etc. From about five thousand words of old or traditional Romanian stock he proved that about

13% might be of Latin origin, 8% of Slavic origin and at least 58% might represent the Thraco-Dacian essence.

In 2010 Laurentiu Liviu Faighel published a novel called *The Barbarians* (771 pages) in which he depicted the society, culture and civilization of the Dacians at their peak, focusing on the brutal, exhausting and complex military campaigns the Roman Empire fought against the Dacian kingdom from 101 to 106 on the territory of nowadays Romania, with the ultimate conquering of the capital Sarmizegetusa Regia. Though Emperor Trajan and King Decebalus are present in the novel, the protagonist is a simple Dacian soldier, from whose perspective and on whose experience a more genuine image is drawn. Mention should be made that there isn't a black and white antagonism, but an equable picture, with positive and damnatory issues on both sides. All in all, an authentic story of what might have really happened.

1. “In the torridity of the summer’s months the Italian millet, the horse thistle and the couch grass were growing over the *hillocks* warped by the intense heat where the herds of half-wild horses were living their lives.”<sup>63</sup>

[“În vîpia lunilor verii, dughia, pălămida și pirul înăbușeau *gorganele* scorjite de arșiță, unde își făceau veacul tabunurile de cai sălbatici;” (Faighel 2013: 8)]

GORGAN = 1. A mound erected over a grave 2. Mound; knoll; hillock.

Persian *Gorkhanah* “funeral monument” (Miklosich 1867: 103)/ *gor-khāna* “a sepulcher, a tomb, a mausoleum; a cavern; an empty room without a window; a cell” (Steingass 1963: 1102) came into Romanian through the Turkish *kurgan* (Șăineanu 1900 II: 191) or through the Russian *kurgan* (Hasdeu 1878 I: 282); cf. ukr., pol., *kurgan*. The Slavic forms are late loanwords into these languages, due to the absence of the metathesis of the liquid consonant.

It is an old IE root which existed in several languages; the Turks took it from the Persians and the Slavs from certain Iranian tribes from the North of the Black Sea or from other Indo-Europeans. Noteworthy that in Romanian the initial velar stop is voiced, as it is in Persian, followed by *o* as in Persian, whereas the Turkish form is a little bit different. In Romanian, the original meaning of “funeral monument” (if that was the initial meaning in truth) was

---

<sup>63</sup> All quotations herein were translated from Romanian into English by the author of the article.

not retained, as the Romanian GORGAN means “a mound, an elevation of land”. The Romanian form is likely indigenous and must originate in a common root together with the Persian *Gorkhanah*.

PIE \***kouko-s** “round, bent/arched” (IEW 1959: 588) with the epenthesis of the liquid *r*. It is obvious that the Romanian GORGAN has the same origin as the Persian *Gorkhanah* and it may be indeed a loanword from an Iranian language from the North of the Black Sea from the Pre-Roman epoch. Thus it is not a loan from Turkish or Russian. An argument for the idea of an Iranian loan in the case of the Romanian GORGAN may be the fact that the Dacians were preponderantly cremating their deceased and the ashes of the dead was deposited in the tomb along with other objects. The funeral mound may have been used by the Dacians as well in the case of some kings, nobles, heroes or military commanders for the Dacians were the direct descendants of the bearers of the civilization of Kurgans. (Vinereanu 2009: 401)

*Gorgan* is a little used word in Romanian at present. However in the city center of Bucharest there is a church named “Sfântul Ilie-Gorgani”. It was erected between 1812 and 1818 on a place where an older church existed, first attested on August, 6<sup>th</sup>, 1639. The place itself always had the name “the mound of Gorgani”. This may be for it is named as any of the tens of artificial mounds erected in the Wallachian plane in the old times. Or it may bear the name of a historical figure from 1630’s, Gorgan Spătarul (“the Sword Bearer”). Anyhow, the word was common reference in the old days. Nowadays for the meaning “hillock” the common word is *movilă* which, in traditional Romanian dictionaries, has a Slavonic origin. Nonetheless according to Vinereanu, *movilă* has, in its turn, a Thracian-Illyrian origin (Vinereanu 2009: 550-551). For the meaning “a mound erected over a grave” there is no specific single-word in Romanian at present. Thus one can conclude that Faighel could have used any of the words *gorgan* or *movilă* if he intended the meaning “hillock”. For the grave underneath he had to turn to *gorgan*. It is not clear which of the meaning the novelist intended, though “hillock” is more likely. In any case, looking to express an ordinary reality of the Dacian realm, the novelist turned to a rather uncommon Romanian word at present, which is likely to have a Dacian origin.

2. “On a steep *hillock*, lined in the west by thickets of dwindling bloody twigs interweaved with osiers and brambleberries, the Roman camp rose.”

[“Pe un *grui* pieptiș, mărginit la soare-apune de boscheți de sângeri pirpirii împletiti cu lozii și rugi de mure, se înălța castrul.” (Faighel 2013: 6)]

GRUI = (small) hill, hillock.

Lat. \*grunium “snout of a pig” (Candrea, Densusianu: 1907-1914; 2006; Scriban 1939/2013; Cioranescu 1958: 3907).

PIE \*guer-“mountain” (IEW 1959: 477); cf. Sanskrit *giri* “mountain”, Avestan *gairi* “mountain”, Lithuanian *giria* “forest”, Latvian *dziria*, Old Church Slavonic *gora* “mountain”, Albanian *gur* (pl. *gurë*) “stone”. Walde-Pokorny find that the Greek *βορέας* “the north wind” originates from this root (though it may be related rather to the Romanian BURĂ = “drizzle, fog/haze/mist” a Dacian word). Furthermore Walde-Pokorny says that the name of the Hyperboreans is Thracian “those who live beyond the North Wind/mountains, across the mountains”. Indeed the Greek named the Thraco-Getae - Hyperboreans, those who lived north of the Haemus Mons (nowadays Balkan Mountains).

GRUI has a Thraco-Dacian origin.

Derivatives: *gruiet* (diminutive), *gruios*. (Vinereanu 2009: 409)

*Grui* is a rather little used word in Romanian at present, though not totally obsolete. For the meaning “hill” the common word is *deal* and for “hillock” there is *colină*. *Deal* is traditionally looked upon as having a Slavonic origin, vehemently declined by Vinereanu, who notices the Semitic similarities and, through the Nostratic Hypothesis, concludes it has a Thraco-Dacian origin. (Vinereanu 2009: 309). *Colină* is a French loanword, though Vinereanu sends us to *colnic*, a word with the same meaning, “hillock”, and, of course, not of Slavonic, but of Thraco-Illyrian origin. Nonetheless, the novelist could have used any of the (more or less) synonyms, yet he preferred the (appreciably) more eloquent *grui*. As it is the very third word of the novel, one can easily see the stylistic option. In his attempt to describe the familiar landscape of all Dacian realms, the novelist turned toward a more expressive word, of probable Dacian origin, at the very beginnings.

3. “They were no longer being harmed by the warriors of king Decebalus when they were to farm their fields, to breed animals, to slake lime, to make wine or to fish small *carps* and crucian with the fish spear from the river’s ponds.”

[“Nu mai sufereau nicio sminteală din partea oștenilor regelui Dekebalos când era să-și cultive ogoarele, să crească vite, să ardă var, să facă vin ori să prindă *crăpceni* și caracude cu ostia din bălțile fluviului.” (Faighel 2013: 11)]

CRAP (Aromanian/Macedo-Romanian/Vlach, Megleno-Romanian *crap*) = carp, a freshwater fish (*Cyprinus carpio*).

Bulgarian, Serbo-Croatian “crap” (Miklosich 1862: 16; Cihac 1870 xii: 62); cf. Greek *Κυπρινός* “carp”, Albanian *Krap*, Russian *krop*, Old High German *karpo*, Middle High German *karpfe*, Lithuanian *karpa*, Latvian *karpe*, *karpa*, Swedish *karp*, Estonian *karp*. Vasmer (1953-1958 II: 334-5) believes that the Germanic forms emerge from the Thracian etymon *Καπριοί* “Carpi” and “Carpathians”, respectively. Nevertheless he alleges that the Slavic languages took the form from the Germanic languages.

Mention should be made that the name actually exists in most of the IE languages from Europe. Thus the Latin form *carpa* is confirmed at Cassiodorus, an author from the 6<sup>th</sup> century AD, who specifies it as a fish that grows in the Danube. Some authors find that the Latin *carpa* is a loanword from Gothic (cf. Walde 1965 I: 171). The fact is that one does not have to turn to loanwords because *carpa* exists in many of the IE languages from Europe. Necessarily it must have existed in the Getae-Dacian language as well, since this fish was breeding in the Danube. Ernout-Meillet relate it as well to the name of the Carpi, a hypothesis that is assumed by Vasmer, too. Barnhart (1988: 146) thinks that Latin took it from Germanics which, in their turn, borrowed from an unknown pre-Germanic source. It is known that prior to the arrival of the Germanic peoples from the Scandinavian Peninsula, until V-IV centuries BC Central Europe was inhabited by the Celts as far as the Rhine, neighboring the Dacians to the East.

“when the bold Massiliote Pytheas undertook his voyage of discovery in the North Sea in B.C. 325, he found that on the Rhine the nation of the Celts gradually changed into another, for which he uses the indefinite term of Scyths” (Schrader 1890: 428).

It is a well-known fact that the Greeks used the generic term of Scythian when they referred to Dacians as well (cf. Vinereanu 2003: 47-48).

Hence CARP is an old IE term obviously used by the peoples where the carp bred. Thraco-Dacian origin. (Vinereanu 2009: 276)

1050 km of the length of the Danube river shores and 30% of its basin (including the delta) are on the territory of nowadays Romania and these figures were even larger for Dacia (a time when Danube River was looked upon as sacred). There are 133 species of fish (still) populating its waters, including impressive species such as great sturgeon. And yet, the novelist chose the carp. This may be for the carp is one of the several wide-spread species. Or for it may relate to the name of the Dacian tribe “Carpi” and even more, to the stronghold of the Dacian people, the Carpathian mountain range.

Though the statement is a bit far-fetched, it is too much of a coincidence not to consider (at least) the second argument.

4. “Nevertheless, Caesar Domitianus boasted of as a Dacicus and celebrated his triumph in great haughtiness; and few had knowledge that much of the wealth he put on airs he had snatched by sword from the Dacians actually reddened the chests of the treasury.”

„Cu toate acestea, Caesar Domitianus se împăunase cu titlul de Dacicus și-și serbase cu mare *pohfală* triumful; și puțini știau că multa avuție cu care se grozăvise că ar fi smuls-o cu sabia de la daci însângerase sipetele visteriei.” (Faighel 2013: 11)

FALĂ (Megleno-Romanian *falbă*) = 1. haughtiness, pride. 2. glory, reputation/fame.

Old Church Slavonic *chvala* “praise, eulogy” < Old Church Slavonic *chvaliti* “to praise” (Miklosich 1862: 51; Cihac 1870 xii II: 107; Cioranescu 1958: 3250); cf. Bulgarian *fal(b)a*, Serbo-Croatian *fala*, Russian *chvala* “praise, eulogy”. Vasmer (1986-1987 IV: 228) finds the Slav forms having an uncertain origin, yet he relates them to the Old Icelandic *skvala* “to call, to shout/yell”, *skvali* “noisy/loud”, New High German *swellan* “to swell/inflate”, English *swell*.

In any case, Old Church Slavonic *chvala* provides no explanation for the Megleno-Romanian *falbă*, which is an older form than the Daco-Romanian *fală*. Thus one has to find another etymology for the Romanian *fală*. In this case the Germanic forms should be accounted for. Barnhart (1988: 1101) relates the English *swell* to the Gothic *uf-swalleins* “pride, vanity/conceit”. The root exists in several Germanic languages. It is not too clear the relation with Old Church Slavonic *chvala*, though it seems to be a cognate with the forms in the Romanian language.

Lehmann (1986: U13) states that the Gothic form does not have an established etymology and that this root is only present in the Germanic languages. One has to keep in mind that the meaning of the Romanian *fală* is identical with that in Gothic. Considering the Germanic forms and the one in the Romanian language it can be reconstructed a PIE \*(s)üelb “pride, vanity/conceit”. The Romanian *fală* originates in this root through a Thraco-Dacian \**valba*, \**falba* > Old Romanian \**falbă* (cf. Megleno-Romanian *falbă*) > Romanian *fală*. The presence of *b* explains the absence of rhotacism of the intervocalic *l*. From the Pre-Latin stock.

Derivatives: *a se făli* “to swagger”, *fălos* “haughty”, *falnic* “glorious”. (Vinereanu 2009: 346)

There is a wide range of currently in fashion synonyms in Romanian for (the slightly obsolete) *fală*. For some of these Vinereanu expressed, of course, his option for other etymons: *trufie* (not Latin, but Pre-Romanic), *îngâmfare* (not Latin, but Thraco-Dacian), *faimă* (not Latin, but pre-Romanic), *măreție* (not Latin, but Thraco-Dacian). In some other cases, Vinereanu did not dwell upon different etymons, such as: *fudulie* (Turkish), *pompă* (Latin, French), *orgoliu* (Italian), *glorie* (Latin, Italian). Somewhere in between is *strălucire*, which may be from the unattested Latin *\*lucire*, or may be related to the Hittite *lak* “to light”... In any case, the novelist preferred the antiquated *fală*, most likely for stylistic effect. Coincidence or not, it is, according to Vinereanu, not Old Church Slavonic, but of old pre-Latin *origin*.

5. “Unlike the *ill-tempered* woodsmen, the lowlanders – *comati*, as they called themselves – had an amicable temper and were fond of feasts.”

„Spre deosebire de *sfadnicii* codreni, câmpenii – *comăți*, cum își ziceau ei înșiși – erau soțioși din fire și iubitori de petrecere;” (Faighel 2013: 8)

SFADĂ = 1. Quarrel / dispute / feud. 2. Conflict / strife, disagreement / dissension / friction.

Old Church Slavonic *svada* “conflict, slander” (Miklosich 1862: 47; Cioranescu 1958: 7720). The Old Church Slavonic form *svada* is not attested, instead there is a similar form, Old Church Slavonic *svar* “quarrel/dispute” (cf. Blagova 1994: 593) which cannot be the etymon of the Romanian *sfadă*, though the two forms are obviously cognates; cf. Russian *svára* “quarrel, enmity” from the Proto-Slavic *\*svar*, Bulgarian *svara* “reproof/reprehension”. The Slavic forms are related to the Latin *sermo*, -nis “dispute, conversation”, Oscan *sverrune* “the one who is speaking”, Gothic *swaran* “swear/vow”, Old Icelandic *svara* “to answer”, Old Saxon *andsvara* “to answer”, English *answer*, English *swear* (cf. Vasmer 1986-1987 II: 585). There is also the form *sfară* “strife/quarrel” (archaic) in Romanian.

So the Slavic forms have the liquid consonant *r* in word-final as the other IE languages (Latin included). N. Densușianu (1986: 1105) relates it to the Greek *σφειδανός* “violent, vehement”, but also to the Medieval Latin *faida* “enmity”. Romanian language has both forms, with *d* and with *r*. The forms with *r* are spread in several groups of IE languages. They both originate in a common root. On the other hand, forms in dental (consonant) exist in Romanian and in Germanic languages. cf. Old High German *fehida* “wrangle, enmity”, Old English *fahd* “idem”, Middle English *fede idem*, English *feud* “idem”, English *foe* “enemy”. The Medieval Latin *faida*, specified by Densușianu, must originate in Old High German *fehida*, with

the elision of *h*, a sound that had disappeared in Late Latin. From the pre-Latin *fond*. Derivatives: *a (se) sfădi* “to quarrel”, *sfădire* “reprimand”. (Vinereanu 2009: 756)

There are plenty synonyms in Romanian used nowadays for the obsolete *sfadă*. For a few of these Vinereanu expressed his option for other etymons: *gâlceavă* (not Old Slavonic or Bulgarian, but Thracio-Dacian), *zâzanie* (not Medieval Greek, but uncertain). For most of the others, not: *ceartă* (Latin), *conflict* (Latin, French), *neînțelegere* (Latin), *divergență* (French, Latin). Disputes, conflicts, or dissensions were some of the landmark features of the Dacians, something that was noticed as early as Herodotus in his *Histories* (440 BC):

“The Thracian people are, following that of the Indiana, the most numerous in the world. If they had a single leader or if the Thracians could get along with one another they would be unconquerable and in my opinion stronger by far than any other peoples. But this is impossible and shall never be achieved. Therefore are they so weak. The Thracians have several names, according to the region inhabit, but their customs and habits are quite the same for all of them” (Herodotus 1949: 19).

The novelist preferred the antiquated *fală*, and not any of the many synonyms of Latin origin. Coincidence or not, this is, according to Vinereanu, not Old Church Slavonic, but old pre-Latin stock. The novelist used an old pre-Latin word to designate a defining feature of the Dacians. It is, once again, something more than a mere stylistic effect.

There is a large number of other words the author made use of in the seven introductory pages of the novel for an obvious stylistic effect, trying to depict the ancient world of the Dacians by means of early speech. Much of these are to be found in Vinereanu’s *Dictionary* as having a probable Thracio-Dacian origin (and not Slavonic or Latin as the traditional etymology asserts). Plenty describe the Dacian landscape: *bahnă* “marsh”, *arin* “alder tree”, *pir* “couch grass, twitch”, *cer* “cerris”, *gârniță* “the Hungarian or Italian oak”, *rogoz* “sedge”, *sânger* “bloody twig”, *bortelit* “holey, hollowed out”, some referring to animals: *boncălui* “to bell (about stags)”, *ciutac* “short horned ox”, *groștei* “piglet, young pig”, some to domestic life: *bulgur* “grinded wheat”, *ostie* “fish spear”, *gireadă* “stack, rick”; some to habits: *lotru* “robber”, *dobândă* “loot, spoils”, *sminteală* “loss, damage, harm, trouble”, and some to spiritual life: *știmă* “daemon, spectre, spirit”, *bală* “monster, dragon, wild beast”, etc.



One cannot know whether the novelist Laurențiu Liviu Faighel was aware of the existence of Vinereanu's *Dictionary* when writing the introductory pages of the novel. The two years interval between the publication of the two tomes leave room for ambiguity / any option. However, it is most likely that the author did not examine the scientific work when writing the novel. He was probably simply making use of less known words with an appealing sonority. If so, we have a foretaste of involuntary adequateness. In his endeavor for authenticity when resurrecting the world of the Dacians, the writer may have actually voiced the barbarians.

### References:

- Academia Română (2012). *Dicționarul etimologic al limbii române / The Etymological Dictionary of Romanian language (DELR) – vol. I (A-B)*. București: Editura Academiei Române.
- Academia Română (2015). *Dicționarul etimologic al limbii române / The Etymological Dictionary of Romanian language (DELR) – vol. II (C- cizmă)*. București: Editura Academiei Române.
- Academia Română (2010a). *Dicționarul Limbii Române / The Dictionary of the Romanian Language*. București: Editura Academiei Române.
- Academia Română (2010b). *Istoria Românilor / The History of Romanians, Vol. I*. București: Editura Univers enciclopedic.
- Barnhart, R. (1988). *A Dictionary of Etymology*. New York: H.W. Wilson.
- Blagova, E., Ceitlin, R.M., Večerki, R. (1994). *Staroslaveanski slovari (porukopiseam 10-11 vekov) / Old Slavonic Dictionary (Manuscripts of 10<sup>th</sup> – 11<sup>th</sup> centuries)*. Moscova “Russkijazyk”.
- Brâncuș, Gr. (1983). *Vocabularul autohton al limbii române / The autochthonous Vocabulary of Romanian language*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Candrea, I.-A., Densusianu, O. (1907-1914; 2006). *Dicționarul etimologic al limbii române. Elemente latine (a - putea) / Etymological Dictionary of Romanian Language. Latin elements (a – putea=to can)*. București; Pitești: Librăria SOCEC & Co.; Paralela 45.
- Cihac, A. de (1870 xii). *Dictionnaire d'étymologie daco-romane : éléments latins comparés avec les autres langues romanes / Dictionary of Daco-Roman Etymology: Latin elements compared with other Romance languages*. Francfort s/M.: L. St-Goar.
- Cioranescu, A. (1958). *Diccionario etimológico rumano / Romanian etymological dictionary*. Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Densusianu, N. (1986). *Dacia preistorică / Prehistoric Dacia*. București: Meridiane.
- Ernout, A., Meillet, A. (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots / Etymological Dictionary of the Latin language. History of the Words*. Paris: Librairie C. Klincksieck.

- Faighel, L.L. (2010). *Barbarii / The Barbarians*. Cluj Napoca: Dacia XXI.
- Faighel, L.L. (2013). *Barbarii / The Barbarians*. Editura Virtual. ISBN (e): 978-606-684-289-1.
- Hasdeu, B. P. (1878-1879). *Cuvente den betrani / Words from the Elders*. București.
- Herodote (1949). *Histories*. Text established by Ph. E. Legrand. Tome IV. Paris: Éditions Les Belles Lettres, pp.104-106; tome V, 194G, p.19. Greek original.
- IEW (1959): Walde, A., Pokorny, J. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch / Indo-European Etymological Dictionary*. Bern: Munchen.
- Lehmann, W. P. (1986). *A Gothic Etymological Dictionary*. Leiden: E.J.Brill.
- Miklosich, F. (1867). *Die Fremdwörter in der slawischen Sprachen / The foreign words in Slavic languages*. „Denschriften“, XV.
- Miklosich, F. (1862). *Die Slawischen Elemente in Rumänischen / The Slavic Elements in Romanian*. „Denschriften“, XII. Wien: Akademie der Wissenschaften.
- Schrader, O. (1890). *Prehistoric antiquities of the Aryan peoples; a manual of comparative philology of the earliest cultures*. London: C. Griffin and company.
- Scriban, A. (1939/2013). *Dicționarul limbii românești. Etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme / The Dictionary of Romanian language. Etymologies, meanings, examples, quotations, archaisms, neologisms, provincialisms*. Iași; București: Institutul de arte grafice „Presa bună”; Saeculum I.O. ; Saeculum I.O.
- Steingass, F. (1963). *Persian-English Dictionary*, 5<sup>th</sup> Impression. London: Routledge & Kegan.
- Șăineanu, L. (1900). *Influența orientală asupra limbei și culturii române / The Oriental Influence on Romanian Language and Culture*, (3 vol.). București: Editura Librăriei Socecu.
- Vasmer, M. (1986-1987). *Etimologičeski slovarĩ ruskogo jazyka / Etymological Dictionary of the Russian language* (4vol.). Moscova: Progress.
- Vasmer, M. (1953-1958). *Russisches etymologisches Wörterbuch / Russian Etymological Dictionary* (3 vol.). Heidelberg: Carl Winter.
- Vinereanu, M. (2009). *Dicționar etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică / Etymological Dictionary of Romanian Language based on Indo-European Research*. București: ALCOR.
- Vinereanu, M. (2003). *Originea traco-dacă a limbii române / Thracian-Dacian Origin of Romanian Language*. Chișinău: Pontos.
- Walde, A. (1965). *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch / Latin Etymological Dictionary*. Heidelberg: Carl Winter Universitätverlag.

[https://www.cambridge-org.ludwig.lub.lu.se/core/services/aop-cambridge-core/content/view/5AB79E947FEB748299A9C57B89EF6DF8/9781316136331c12\\_p107-158\\_CBO.pdf/k.pdf](https://www.cambridge-org.ludwig.lub.lu.se/core/services/aop-cambridge-core/content/view/5AB79E947FEB748299A9C57B89EF6DF8/9781316136331c12_p107-158_CBO.pdf/k.pdf)  
<https://sfiliegorgani.ro/istoric>

**Book reviews**

**ARTUR REGA: „OMUL ÎN LUMEA SIMBOLURILOR.  
ANTROPOLOGIA FILOZOFICĂ  
A LUI MIRCEA ELIADE”**

**ARTUR REGA: „MAN IN THE WORLD OF SYMBOLS.  
PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY OF MIRCEA  
ELIADE”**

**Magdalena FILARY**

Universitatea din Craiova, România /  
University of Craiova, Romania

e-mail: m.filary.translator@gmail.com

**Abstract.** *The Polish exegesis of Mircea Eliade's work has grown after 1989 through monographs and studies devoted entirely to hermeneutics that the historian and phenomenologist of religions imposes on the sciences dealing with the study of sacredness, of religious phenomena and related symbolism. The book Man in the world of symbols. Philosophical anthropology of Mircea Eliade by Artur Rega is among them.*

**Key words:** hermeneutics, anthropology, exegesis, sacred and profane, symbolism

Artur Rega este filozof și antropolog polonez. Printre preocupările lui principale se află antropologia filozofică, de la problematica poziției omului față de *sacru*, până la aspecte filozofice ale inteligenței artificiale.

Cartea *Omul în lumea simbolurilor. Antropologia filozofică a lui Mircea Eliade* a apărut în 2001, la Cracovia, la Editura Nomos. Subiectul principal al cărții constă în expunerea și analiza ideilor lui Mircea Eliade. Rega descrie concepția mitului, a simbolului, a arhetipului la Eliade, precum și funcțiile pe care le îndeplinesc în jurul realității create de Eliade. Un element important al cărții este prezentarea antropologiei filozofice a lui Eliade, conform căreia omul religios, prin experiența sacralului, adică ceea ce este real, devine liber de condiții istorice și creativ.

Cartea este alcătuită din introducere, patru capitole și mențiuni finale.

În introducere, Rega explică scopul acestei lucrări, care, în afară de atragerea atenției publicului polonez asupra operei filozofice a lui Eliade, vrea să demonstreze că problematica antropologică ocupă în opera lui Eliade

un loc foarte important și că analiza religiozității de către Eliade poate fi considerată ca drumul lui original în înțelegerea omului. Un alt scop este prezentarea dimensiunii filozofice a concepției descrise, mai ales principiile de natură ontologică care se află în sursele ei (Rega 2009: 7-8).

Rega menționează că, vorbind despre dimensiunea filozofică a operei lui Eliade, trebuie să ținem cont de faptul că aceasta este ascunsă în lucrări din domeniul literar și al științei religiilor, ceea ce provoacă greutate de interpretare pentru filozofi. Mai mult decât atât, specificul limbajului lui Eliade necesită multă răbdare și efort hermeneutic pentru a înțelege mesajul filozofic cuprins în analiza fenomenului religiozității. Rega are impresia că Eliade uneori camuflează idei filozofice prin stilul științific. Totodată, lucrările lui par a fi câteodată în afara discursului științific și se amestecă în ele stralul descriptiv și normativ (Rega 2009: 8).

În cartea sa, Rega a cuprins multe citate din Eliade, ceea ce, conform filozofului polonez, permite să atragă atenția cititorului asupra literalității limbajului lui Eliade. Rega face observația că multe dintre ideile lui Eliade se repetă în articolele și cărțile lui. Iar în documentarea tezelor sale, Eliade nu evită repetarea unor comparații sau argumente.

În primul capitol, intitulat „Mijloacele de bază care folosesc la descrierea fenomenului omului în antropologia lui Mircea Eliade”, Rega se ocupă de analiza modului de a înțelege noțiunile de simbol și mit, necesare pentru înțelegerea viziunii omului, prezentă în reflecțiile lui Eliade.

În capitolul al II-lea intitulat „*Sacrum și profanum* – drumul către reconstruirea antropologiei filozofice”, Rega indică cititorului polonez consecințele antropologice ale împărțirii lumii la Eliade în sfera *sacrum* și *profanum*. Conform acestei concepții, dorința de a resimți sfera *sacrum* a fost realizată în societăți primitive într-un mod natural. Orice ritualuri de inițiere, practici șamanice și alte ceremonii permit oamenilor să se regăsească într-o realitate diferită, neschimbătoare și ontologic mai durabilă. Conform lui Eliade, situația omului contemporan în societățile lumii vestice este diferită. Pentru un astfel de om o singură realitate la care are acces este prezența desacralizată în lume a cărei *axis mundi* nu este legată nici de Iad nici de Paradis. Astfel, dimensiunea sacrului, care se exprimă prin legătura între mit și ritual, indică specificitatea viziunii lumii prezente în trăirile lui *homo religiosus*.

În al III-lea capitol, intitulat „Omul în fața istoriei”, Rega prezintă felul în care Eliade înțelege temporalitatea și istoricitatea existenței umane cuprinse în concepția de *homo religiosus*. Filozoful polonez atrage atenția asupra condițiilor ontologice și consecvențelor practice ale modului diferit de a primi funcția și importanța timpului și istoriei de către societățile arhaice și cele contemporane.

În capitolul al IV-lea, intitulat „Esența antropologiei filozofice a lui Mircea Eliade”, Rega se concentrează asupra a trei diferențe între *homo religiosus* și *homo historicus* privind următoarele aspecte:

1. Demonstrarea diferenței între modul de a privi libertatea de către *homo religiosus* și *homo historicus*;

2. Indicarea diferențelor în modul de a înțelege creativitatea;

Prezentarea modului în care perspectiva morții are influență asupra vieții omului religios. (Rega 2009: 11-12)

Filozoful și antropologul polonez subliniază faptul că „Mircea Eliade este, fără îndoială, unul dintre puținii umaniști români care au câștigat o faimă mondială și recunoaștere” (Rega 2009: 11). Numele lui Eliade este asociat cel mai des cu istoria religiilor, dar pentru Rega mai potrivită ar fi denumirea de „gânditor”, deoarece modul lui de a înțelege religia iese dincolo de analize tehnice și factografice ale fenomenelor care constituie obiectul cercetării unui istoric al religiilor. De aceea, Rega subliniază că trebuie să avem în vedere că Eliade, numindu-se „istoric al religiilor”, se referă la cineva care nu doar că știe istoria unui anumit fenomen religios, ci mai ales îl înțelege sau cel puțin încearcă să-l înțeleagă. Rega spune că în opera lui Eliade nu vom găsi nicio cotitură atât privind subiectul cercetat, cât și metoda pe care o folosește. Astfel comentarii concepției lui nu trebuie să facă referire la cronologia în care au fost scrise următoarele lucrări, pentru că deja în *Tratat de istorie a religiilor* (1949), Eliade a abordat majoritatea celor mai importante subiecte privind concepția religiei și omului (*sacrum-profanum*, noțiunea de timp și spațiu sacru, semnificația și structura mitului și simbolului etc.). Următoarele lucrări sunt fie monografii dedicate subiectelor abordate deja în *Tratat*, fie, cum este în cazul *Istoriei credințelor și ideilor religioase*, dezvoltă tezele deja prezentate în *Tratat*.

Tratarea următoarelor cărți ale lui Eliade ca elemente ale unei opere mari și coerente este conformă sugestiilor lui Eliade însuși, care în interviul cu Claude-Henri Rocquett a constatat următoarele:

„Mă laud că sunt încă la mijlocul lucrului. Îmi rămân multe de îndeplinit. Dar, pentru a putea judeca ceea ce am scris, cărțile mele trebuie judecate în totalitatea lor” (Eliade 1990: 157).

Rega abordează în cartea sa concepția lui Eliade din punct de vedere antropologic, totodată menționând faptul că opera savantului român este din ce în ce mai populară în Polonia, drept dovadă traduceri noi, care apar pe piața polonă. În același timp Rega observă și lipsa elaborărilor critice.

După cum spune filozoful polonez, trebuie știut faptul că Eliade a fost și scriitor apreciat, drept dovadă nominalizarea lui de două ori (1979, 1980) pentru Premiul Nobel pentru Literatură. Rega consideră opera lui beletristică ca o complementare interesantă a lucrărilor lui științifice, dar literatura constituie pentru Eliade un fel de mitologie personală, ceea ce nu înseamnă că este independentă de aspecte mitologice universale ale căror existență Eliade a

încercat s-o dovedească în calitate de istoric al religiilor. Conform lui Eliade, „literatura este fiica mitologiei”, iar orice narațiune, chiar dacă povestește despre un fapt cât mai obișnuit, continuă tradiția marilor istorii povestite în mituri, constituind explicația începuturilor lumii și omului.

Rega îl vede pe Eliade prezentându-se în *Tratat* ca literat, savant și om care își privește viața în categorii mitice. Iar în *Jurnale* îl putem regăsi pe Eliade filozof. Totodată, metodologia lui Eliade are ca scop înțelegerea fenomenului religios și a raportului între om și sacru.

Concluzionând, Rega spune că putem observa că la baza gândirii lui Eliade se află patru elemente:

1. Elemente biologice (inclusiv experiența lui Eliade în India);
2. Studii despre istoria religiilor, care i-au atras atenția lui Eliade asupra problemei raportului dintre om și fenomenul religios;
3. Studii filozofice, care l-au ajutat pe Eliade să lărgescă perspectiva de cercetare (de la istoria religiilor până la antropologia filozofică), precum și baza metodologică;

Preocupări literare (bazate pe vizionarism și imaginație) (Rega 2009: 23-24).

La sfârșitul cărții sale, Rega spune că putem trata opera lui Eliade ca unul dintre elementele reacției pe care o putem observa în ultimele decenii împotriva raționalismului, care limitează posibilitatea cunoașterii umane numai prin metode științifice, eliminând sursele de bază, precum mituri și simboluri religioase. Eliade consideră că fiecare om nu numai că poate trăi, dar și trăiește experiența religioasă. De aceea, Eliade vede necesitatea analizei unor comportamente umane din perspectiva provenienței lor religioase. O astfel de analiză, pe de o parte poate îmbogăți cunoștințele noastre despre fenomene religioase, pe de altă parte poate contribui la redescoperirea dimensiunii simbolice a realității. După cum spune Eliade, „the history of religious meaning must always be regarded as forming part of the history of the human spirit” (Eliade 1969: 9).

O astfel de privire i-a adus lui Eliade atât adepți fideli, cât și oponenți aprigi. Au fost criticate scopurile, metodele și concluziile cercetărilor lui. I s-a reproșat lipsa de obiectivism, electism metodologic, normativism și misticism. Rega consideră că

„viziunea antropologică cuprinsă în gândirea lui Eliade nu ar trebui privită nici ca o încercare științifică de a generaliza materiale factografice culese, nici ca «literatură cu note de subsol», nici ca o concepție mistică care încearcă să dea credibilitate tezelor sale prin plasarea lor în anturajul științei academice” (Rega 2009: 212).

Conform filozofului și antropologului polonez, concepția lui Eliade a fost marcată de preocupările lui literare, filozofice și despre știința religiilor, iar majoritatea criticii împotriva acesteia reiese din receptarea unidimensională a operei lui Eliade, cu toate că uneori avem impresia că Eliade îl lasă pe cititor să interpreteze lucrările sale în feluri diferite. Dar, după cum spune Rega: „vie și inspirativă poate fi doar o astfel de operă care nu dă răspunsuri simple, ci forțează la continue căutări” (Rega 2009: 213).

La final, Rega spune că,

„indiferent dacă ne vom lăsa convinși sau nu de argumentele autorului *Tratatului*, merită să le cunoaștem, având în vedere că, cel puțin în Polonia, interesul pentru opera lui este în continuă creștere. În ceea ce mă privește, nutresc speranța că această carte poate fi considerată ca interesantă și, în sensul eliadian, creativă, ceea ce nu înseamnă că este o singură și adevărată reconstrucție și interpretare a concepției antropologice a gânditorului român” (Rega 2009: 214).

### **Bibliografie:**

- Bronk, A. (1988). *Człowiek – dzieje – sacrum – religia / Man – history – sacred – religion* [în:] Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych / History of beliefs and religious ideas*, traducere de Stanisław Tokarski, vol. 1. Varșovia: Editura PAX.
- Czerwiński, M. (1988). *Przyczynki do antropologii współczesnej / Contributions to contemporary anthropology*. Varșovia: Editura PWN.
- Eliade, M. (1969). *The Quest: History and Meaning in Religion*, Chicago, Editura University of Chicago.
- Eliade, M. (1990). *Încercarea labirintului / Ordeal by Labyrinth*, traducere de Doina Cornea. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Eliade, M. (1992). *Sacrul și profanul / The Sacred and the Profane*, traducere din limba franceză de Rodica Chira. București: Editura Humanitas.
- Eliade, M. (1999). *Sacrum i profanum. O istocie religijności / The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, traducere de Robert Reszke. Varșovia: Editura Aletheia.
- Eliade, M. (2005). *Tratat de istorie a religiilor / Treaty on the history of religions*, cu o Prefață de Georges Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, ediția a IV-a. București: Editura Humanitas.
- Rega, A. (2001). *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego / Man in the world of symbols. Philosophical anthropology of Mircea Eliade*. Cracovia: Nomos.
- Rega, A. (2009). *Człowiek w świecie symboli. Antropologia filozoficzna Mircei Eliadego / Man in the world of symbols. Philosophical anthropology of Mircea Eliade*. Cracovia: Editura Nomos.

## LONGITUDINAL AND CROSS-SECTIONAL CULTURAL DEVELOPMENTS<sup>64</sup>

Felix NICOLAU

Lund University, Sweden

e-mail: felixnicolau1@gmail.com

**Abstract.** *Romulus Bucur is a renowned writer and literary critic. He is also faculty member at Transylvania University of Braşov, institution well-known for its courses of creative writing and translation studies. “Glosses” is a nimbly written theoretical book wherein many topics are analyzed. One of the most important is the work of Alexandru Muşina, editor, writer, professor, and mentor of the Group of Braşov (a fertile contingent of writers still holding sway in Romanian literature).*

*The second part of the volume is dedicated to the Romanian translations from the classical and contemporary Chinese culture. Mention must be made about the semiotic approach to all literary works glossed about.*

**Key-words:** glosses, Chinese culture, School of Braşov, semiotics, postmodernism.

Using methods specific to hermeneutics and semiotics, Romulus Bucur analyzed ideas, books, and translations. The referred milieu was the contemporary Romanian culture. The focus points were the School of Braşov and the Romanian translations from classical and contemporary Chinese authors.

When a subtle author like Romulus Bucur publishes a volume with the title *Glosses* (*Glose*, Tracus Arte Press, Bucharest, 2017), I find it perfectly normal that its introduction should be titled “Glosses at Glosses”. This book is a collection of articles, chronicles, and glossing reviews, that is, focusing on les *facultés maîtresses* which might adjoin the (self)-ironical glossarist or *expositores* (cf. Konrad Hirsau) or even to *magistri* (cf. Cassiodorus).

Following in the steps of Roland Barthes, we are told that the volume is a fabric of inter-texts, that is, a text woven from others’ texts. The impression is of an overwhelming work in progress, as Lucien Goldmann would have put it (in French). This hint is a fillip to those obsessed with hunting plagiarism, even after we crossed the poststructuralism— what to say about postmodernism? – instead of chasing the lack of ideas and hypotheses.

---

<sup>64</sup> Bucur, Romulus (2017). *Glose / Glosses*. Bucureşti: Tracus Arte.



Romulus Bucur disparages exactly the intellectual aridity of many academic writings.

The rigorous organization in chapters and subchapters (building up a sort of “kata”) is enlivened by the multiple considerations referring to semiotics or to the personal canons.

It is useful to remind that Romulus Bucur perfectly integrated into the School of Braşov, tutored by Alexandru Muşina. In a chapter titled *Amicus Plato* (which is thought-fostering), the gloss-man notices that Muşina either had not progressed from the theoretical stance postulated in *The Poetry of Everyday Life (Poetica cotidianului, 1981)*, or was obsessed with a certain thematic.

Already anti-postmodern, Muşina was in favor of *idea* in literature and, to avoid endemic seriousness, he assumed the condition (so postmodern) of a trickster. The choice is obvious especially in his correspondence, where the professor made use of “intellectual bricolage, constructions founded on free associations, on analogies, on extrapolations” (Bucur: 56). To the *liborgs* (the words-twisters, apud Muşina), he was a populist, to N. Manolescu he was a “Socrates of Braşov and a Pascal of Olăneşti” (69).

Following a neo-Marxist line of thought, the chronicler records various ideologies that are the fundament of Cultural Studies. While reviewing books by Sorin Antohi, Ciprian Şiulea, Sanda Golopenţia and many others, Bucur seems laid back and without obvious *parti pris*. Remarkably knowledgeable of Romanian cultural trends of the last thirty years, he nurtures neither illusions, nor despairs. The interest in semiotics opens him additionally to theoretical books, but also to those come from other fields. Identically, the keys of his laptop, although more sensitive to consecrated names, show no hesitance in producing reviews to the books of those less haunted by success.

A significant part of the *Glosses* is dedicated to translations into Romanian from the Chinese culture. One example is *huaben* prose, part of popular literature from which Toni Radian translated. The subtlety of the commentator’s prowess in the field becomes evident when he shows that the term “weiq” is wrongly translated as “checkers”, when it in fact targets the Go game, under the Japanese denomination, as it is described in *Meijin*, Yasumari Kawabata’s novel.

But not only literature! There are reviews of the books written by the famous sinologists Mira and Constantin Lupeanu: *Viaţa intimă la chinezi (Private Life at Chinese People)*, *Qilinul de jad (The Jade Qilin, 1992)* and *Rogojina de rugă a cărnii (The Prayer Mat of the Flesh, 1996)*. These are studies of mentality that acknowledge the high degree of appreciation for the well-educated courtesans in the ancient China.

The politology specific to this area is approached while analyzing Jean Levi’s *Funcţionarii divini. Politică, despotism şi mistică în China antică*,

(*The Divine Clerks. Politics, Despotism and Mysticism in Ancient China*, Amarcord Press, 1985). A characteristic of the Chinese governing system would be hypocrisy, that is, camouflaging the repressing force with the help of a motivational discourse. Dao principles were astutely adapted to shape a police-state wherein control was to be interiorized. Every subject became his/her militia officer. There are many other interesting observations which explain the traits specific even to the postindustrial China, even if the tactics have changed. For instance, centuries ago, there were encouraged those activities which did not generate economic independence and ingenuity (agriculture and war), while crafts and trades were reckoned to be damaging to the dictatorial system. Jean Levi describes this fundamental paradox of the Chinese culture as “the derisory fulfilment of the Taoist ideal” (97). Shang Yang’s destructive doctrine is condensed in this fragment: “To miserable citizens, a powerful nation; to dignified citizens, a miserable nation” (97). The essence of the art of governing is to debase peoples.

The closure of the book consists in a refined pirouette delivered by a *homo semioticus* able to unfold an *ad infinitum* semiosis. Romulus Bucur’s long-term project is connected to semiotic fiction. Fiction chooses semiotics as character. There is also an interesting message which can be taken as an arrow shot towards the far-fetched experiments. The reference is to Tzvetan Todorov who inferred from *One Thousand and One Nights* that “the blank page is poisonous. The book which does not tell a story simply kills. The absence of story invokes death”.

A must read is also the gloss to *Despre lăutărism (On Fiddling)*, an essay by Constantin Noica, and the one to the activity of kibitzing. One can agree or not with the author’s glosses, but one cannot deny their intelligence, lack of meanness and, more often than not, their playfulness. Useless to mention their interdisciplinary erudition – rather unspecific to academic professionals.

Romulus Bucur twice replicated in his book the prose writer Pu Songling’s famous precept: “Only those deprived of success are spared by madness” (123). A real jimmy!

## Contributors

**Lucian Vasile Bâgiu**, “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia

Lucian Vasile Bâgiu is an assistant lecturer at “1 Decembrie 1918” University from Alba Iulia, ever since 2003. PhD in Philology *magna cum laude*, 2006, “Babes-Bolyai” University, Cluj-Napoca. Member of Romanian Writers’ Union from the same year. Lecturer of Romanian language at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim (2008-2011), Charles University in Prague (2012-2013), Lund University (2014-2017). Journal manager of *Swedish Journal of Romanian Studies*, Centre for Languages and Literature, Lund University (as of October 2016). Author of several books on literary criticism, fiction and language. Among these:

– *Introduction in the Study of Romanian Language. A textbook for foreign students*, Aeternitas, Alba Iulia, 2018

– *Despre Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida și limba română/ On Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida and Romanian language* (Iași, TipoMoldova, 2016, award for monograph *ex aequo*, Romanian Writers’ Union, Alba-Hunedoara branch)

– *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic/ Lucian Blaga and the Theater. An Essay on the Aesthetic Absolute* (Iași, TipoMoldova, 2014, award for essay, Romanian Writers’ Union, Alba-Hunedoara branch)

– *Valeriu Anania. Scriitorul/ Valeriu Anania. The Writer* (Cluj-Napoca, Limes, 2006, award for criticism and literary history, Romanian Writers’ Union, Alba-Hunedoara branch)

– *Sânziana în Lumea Poveștilor / Sânziana in the World of Fairy-Tales* (Iași, TipoMoldova, 2015).

– *Bestiar. Salată orientală cu universitari închipuiți/ Bestiary. Oriental Salad with Imaginary/Peacock Academics* (București, Cartea Românească, 2008)

**Paraschiva Bâgiu**, “Scufița Roșie” Kindergarten, Alba Iulia

BA in Romanian-French language and literature, University from Bucharest. MA in Romanian literature in European context, “1 Decembrie 1918” University from Alba Iulia. Teacher for pre-school, first degree, “Little Red Riding Hood” Kindergarten, Alba Iulia. Took part in several International Conferences in Lisbon, Prague, Paris, Budapest, Venice, Târgu-Mureș, and Alba Iulia, with essays on Romanian literature.

**Silviana Ruxandra Chira (Muresan)**, “1 Decembrie 1918” University from Alba-Iulia, PhD student.

Silviana Ruxandra Chira (Muresan) is a PhD student at “1 Decembrie 1918” University from Alba-Iulia, Romania. She has a BA in English and German

language and literature and an MA in British Cultural Studies, both from “Babes-Bolyai” University from Cluj-Napoca, Romania. She is interested in literature and culture, but also enjoys learning more about language systems and grammar. She speaks English, German, French and Spanish and decided to make the most of these language abilities and carry out a research in the field of comparative literature. Her thesis deals with the readings of characters from the 20<sup>th</sup> century literature.

**Liliana Danciu**, “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia, Centre for the Research of the Imaginary Speculum

Liliana Danciu, PhD in Philology with a thesis on the novel “The Forbidden Forest” by Mircea Eliade at “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia (2017). Graduate the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Philology, from the University of Craiova (1995). Master in Romanian Language and Literature, Faculty of Humanistic and Social Studies at “Aurel Vlaicu” University of Arad (2013). Since 1995, she is a high school teacher on the Romanian Language and Literature department. Member of the Research Center “Speculum”, Alba Iulia. Author of the volume *Romanul din roman: Noaptea de sânzienă, de Mircea Eliade (The Novel in the novel: “The Forbidden Forest” by Mircea Eliade)*, București, Editura Ideea Europeană, 2017. She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as the “Journal of Humanistic and Social Studies”, “Annales Universitatis Apulensis”. Series Philologica, “Incursions in imaginary”, “Journal of Romanian Literary Studies”, “TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore”, South Africa, “SÆCULUM”, “Gnosis”, etc. She has participated in several scientific sessions, colloquia, symposiums, etc. in Romania (Arad, Alba Iulia, Târgu Mureș etc.) and abroad (Rome).

**Petru Adrian Danciu**, “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

Petru Adrian Danciu, PhD student at “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia. Graduate the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Orthodox Theology, from the West University of Timisoara (1999). Master in History and Philosophy of Religions, Faculty of Orthodox Theology, “Aurel Vlaicu” University of Arad (2009). Member of the “Speculum” Research Center of the Imaginary, Alba Iulia. Teacher. Author of the volume *Teologia numelor divine. Egiptul Antic* (“The Theology of Divine Names. The ancient Egypt”) (2005). Articles and studies published in the “Tibiscum. Ethnography and History Studies and Communications”, in the local journals “Interferențe”, “Gnosis” and in the international journals “Journal of Romanian Literary Studies”, “Annales Universitatis Apulensis”. Series Philologica, “Incursions in imaginary”, “TricTrac: Journal of World

Mythology and Folklore”, South Africa, “SÆCULUM”. He has participated in national and international symposiums in Timișoara, Deva, Alba Iulia, Târgu-Mureș.

**Magdalena Filary**, University of Craiova  
PhD

**Monica Manolachi**, University of Bucharest

Monica Manolachi is a lecturer at the University of Bucharest, where she teaches English in the Department of Modern Languages. Her research interests are Anglophone literature, postcolonial studies and contemporary literature in translation. *Performative Identities in Contemporary Caribbean British Poetry* (2017) is part of her work as a researcher and literary critic. Her most recent poetry collection is *Joining the Dots / Uniți punctele* (2016). She has translated numerous books of prose and poetry into or from Romanian.

**Maricica Munteanu**, The “A. Philippide” Institute of Romanian Philology, Iasi, Romania, Literary History Department, Assistant Researcher.

Maricica Munteanu is a research assistant in the Department of Literary History at the “A. Philippide” Institute of Romanian Philology in Iași. Her research interests include cultural studies, Romanian literary history, and theories on spatiality. More specifically, her works examine different ways of representing marginality and the impact they have on the literary communities.

**Felix Nicolau**, Lund University, Centre for Languages and Literature

Felix Nicolau is Visiting Professor in Humanistiska och Teologiska Fakulteterna, Lund University, and Professor in the Department of Foreign Languages and Communication, The Technical University of Civil Engineering, Bucharest, Romania. He is also affiliated to the Doctoral School of “1 Decembrie 1918” University, Alba Iulia. He defended his PhD in Comparative Literature in 2003 and is the author of eight books of literary and communication theory: *Morpheus: from Text to Images. Intersemiotic Translations* (2016), *Take the Floor. Professional Communication Theoretically Contextualized* (2014), *Cultural Communication: Approaches to Modernity and Postmodernity* (2014), *Comunicare și creativitate. Interpretarea textului contemporan (Communication and Creativity. The Interpretation of Contemporary Text*, 2014), *Homo Imprudens* (2006), *Anticanonice (Anticanonicals)*, 2009), *Codul lui Eminescu (Eminescu’s Code*, 2010), and *Estetica inumană: de la Postmodernism la Facebook (The*

*Inhuman Aesthetics: from Postmodernism to Facebook*, 2013), five volumes of poetry (*Kamceatka – time IS honey*, 2014) and two novels. He is member in the editorial boards of “The Muse – an International Journal of Poetry” and “Metaliteratura” magazines. His areas of interest are Romanian studies, translation studies, theory of communication, comparative literature, cultural studies, translation studies, and British and American studies.

**Sorin Octav Candel**, Alexandru Ioan Cuza University, Iasi, Romania Faculty of Psychology and Sciences of Education, PhD Student, Department of Psychology.

Octav Sorin Candel is a Ph D student at the Faculty of Psychology and Sciences of Education, Alexandru Ioan Cuza University of Iași. His main research interests are in couple and family psychology and psychometry. Also, after a lifelong passion for films and popular culture, he decided to combine his interests and to discuss cinematic and other artistic creations from a psychological standpoint.

**Dana A Radler**, Bucharest University of Economic Studies, Faculty of Economic International Relations, Department of Modern Languages & Business Communication

Dana Radler recently completed her PhD at University of Bucharest with a monograph on “Memory and Fiction in John McGahern's Works”, following an MA in International Relations at the Faculty of Political Science in 2004. She currently teaches at the Bucharest University of Economic Studies.

Her present interests combine global issues, memory and Irish studies, with a particular focus on identity, age and gender as constructs or de-constructs of modern societies.

**Marina Cristiana Rotaru**, Technical University of Civil Engineering Bucharest, The Department of Foreign Languages and Communication

Marina-Cristiana Rotaru is Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages and Communication of the Technical University of Civil Engineering Bucharest where she teaches ESP and Translation Studies. Her doctoral thesis is entitled “British and Romanian Constitutional Monarchies and Their Representations in the Royal Discourse of Queen Elizabeth II and King Mihai I”. She received her doctoral degree in 2013 with the distinction *Summa cum laude* at Université de Bretagne-Sud, Lorient, France. Her main research areas include Critical Discourse Analysis (CDA) (with a particular interest for royal discourse), British culture and civilization, history, the age of constitutional monarchy in Europe, English teaching methodology and ESP (Legal English and Business English). She has published numerous research articles on British culture and civilization and on discourse analysis

(especially royal discourse), such as: “The Image of King Mihai in the Post-Revolutionary Romanian Society: the Survival of Communist Ideology” (*Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. II, no. 1/June 2012); “Tony Blair and His Political Style: From Paying Tribute to the Princess of Wales to Reforming the House of Lords” (The Scientific Bulletin of the Technical University of Civil Engineering, Bucharest, Foreign Languages and Communication Series, vol. VII, no. 2/2014); “An Awareness Raising Approach to the Language of Queen Elizabeth II” in Zoia Manolescu, Mălina Gurgu, Elena Maftai-Golopenția (coord.), *“In the Beginning Was the Word. On the Linguistic Matter of Which the World Is Built”* (Ars Docendi, 2015); “Portraits of Queen Elizabeth II – Royal Representations in Public Imagination through Time” in *Time and Culture/ Temps et Culture* (Selected Papers Presented at the International Society for Cultural History Conference, 2015 – Bucharest University Press, 2016), “Towards a Discourse of Abdication: A Linguistic Perspective on the Text of the Act of Abdication of King Michael I of Romania” in Alexandru Muraru, Andrei Muraru (eds.), *Regele, comuniștii și Coroana* (Iași: Polirom, 2018); “The Importance of Visual Literacy: An Analysis of Potential Obstacles for Romanian Students in the Completion of IELTS Academic Writing Task 1” in Lucia-Mihaela Grosu-Rădulescu (ed.), *Foreign Language Teaching in Romanian Higher Education – Teaching Methods, Learning Outcomes* (SPRINGER, due for publication 19 August 2018).

**Simina Timofte**, West University of Timisoara

Simina Timofte teaches Romanian at a Secondary School for almost 14 years and, at the same time, she is a Master student at the West University of Timișoara, in *Literature and Culture - Romanian Contexts, European Contexts*. Among her professional achievements, mention can be made of the article *Mircea Eliade: “Hooligans” between nonconformism and failure*, published in the Culture Magazine *Discobolul*, Year: XX, No. 238-239-240, 2017. Another article will appear in the Culture Magazine of the Art House from Caransebeș, *Interferențe*, New Series, No. 2, 2018 - *Love and Death in “Dying Animal”, by Philip Roth, “Povestea târfelor mele triste”, by Gabriel Garcia Marquez and “Frumoasele adormite”, by Yasunari Kawabata*. She is also involved in *HerA Project (Local Heritage for Active Tourism in Banat)*, a project set up by The West University of Timișoara, the City Hall of Kikinda and The National Museum of Kikinda, project of which she is very fond, because it corresponds to her interests - tourism, traditions and everything related to Romania’s national heritage and its preservation.

