

CAIETELE
LUCIAN BLAGA
VOLUMUL al XXV-lea
numerele 1-2



Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu
2024

CAIETELE
LUCIAN BLAGA
VOLUMUL AL XXV-LEA
numerele 1-2



Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu
2024

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief

Snejana Ung

Editors

Maria Chiorean

Denisa Frăţean

David Morariu

Institutional Advisory Board

Monica Borş

Radu Drăgulescu

Carmen Oprişor

Valerica Sporiş

Andrei Terian

Simina-Maria Terian

Radu Vancu

Dragoş Varga

International Advisory Board:

Anca M. Cuptor – University of California, Los Angeles

Tomasz Krupa – Jagiellonian University

Nagy Levente – Eötvös Loránd University

Petrea Lindenbauer – University of Vienna

CUPRINS

LIMBĂ

Simina-Maria Terian

Știrile false: câteva sugestii de analiză

7

Rodica Roman

Valeurs circonstancielle de la préposition
avec dans une perspective comparative

17

Anca Mureșanu, Roxana Grunwald

Cognitive Stylistics:
Foundational Concepts of an Emergent Field

27

LITERATURĂ

Ana-Maria Deliu

Structuralist and Poststructuralist Joyce:
“He War” to Differences!

47

Dragoș Varga

Radu Stanca’s Oedipus Saved:
Redemption, Aesthetic Sovereignty, and the End of Tragedy

60

Krista Szöcs

Poezia postconfesivă în metamodernism:
Explorarea identității și a memoriei
la Angela Marinescu și Adrienne Rich

70

Eva-Nicoleta Burdușel

Author Invisibility versus Translator Visibility
in the Works of Elena Ferrante

85

Vlad-Costin Ștefoni

Când bărbații trebuie să demonstreze că încă sunt „bărbați”:
Masculinitatea compensatorie în romanele
Prietena mea genială și *Povestea noului nume* de Elena Ferrante

92

Amalia Bodac

Transmedialitatea în Zona de interes:
Martin Amis și Jonathan Glazer

114

Maria-Alexandra Stoica

Anatomia traumei în *Vegetariana* de Han Kang

127

Sânziana Ioana Denisa Dascălu

Dialectica opresiunii și a rezistenței:

O hermeneutică a contrastelor în *Persepolis*

148

Ana-Maria Stoica

Circulația poeziei Martei Petreu în contextul literaturii mondiale

168

Maria Tereza David

Reprezentări ale hotelului în Muzeul Digital al Romanului Românesc

188

Carina-Maria Josan

Onirism și expresionism în proza lui H. Bonciu

205

LIMBĂ



SIMINA-MARIA TERIAN
Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
simina.terian@ulbsibiu.ro
DOI: 10.2478/clb-2024-0001

ȘTIRILE FALSE: CÂTEVA SUGESTII DE ANALIZĂ

Fake News: Some Analytical Suggestions

Abstract: The article argues that fake news is not a modern invention but a long-standing practice that has gained unprecedented scale and impact in the contemporary “post-truth” era. While global events such as elections, Brexit, and the war in Ukraine have intensified scholarly interest in fake news, research on this phenomenon in Romanian remains limited, despite clear societal vulnerabilities in Romania and the Republic of Moldova. The article highlights major challenges in studying fake news, including definitional ambiguity, verification difficulties, and the subjective evaluation of truth and falsity. Existing communication-focused and computational approaches are shown to be methodologically insufficient, particularly due to weak typologies and limited linguistic insight. To address these gaps, the article proposes a clear definition of fake news and a refined taxonomy of news types, advocating for qualitative, linguistically grounded analyses alongside quantitative methods, with special attention to Romanian-language corpora.

Keywords: fake news, Romanian language, qualitative vs. quantitative approaches, propaganda news vs. fabricated news

Știrile false (ca echivalent românesc al expresiei fake news) nu reprezintă o invenție a epocii contemporane. După cum au arătat o serie de studii consacrate acestui fenomen, obiceiul de a-și dezinforma semenii într-o manieră organizată și interesată poate fi legat de apariția

tiparului¹, deși urme ale acestei practici se întâlnesc încă din Roma Antică², în timp ce expresia fake news a apărut în limba engleză încă din secolul al XVI-lea și a început să devină uzuală la sfârșitul secolului al XIX-lea³. De altfel, de-a lungul istoriei, răspândirea de știri false a constituit în numeroase societăți o tactică esențială pentru dobândirea, consolidarea sau, dimpotrivă, pentru subminarea diverselor forme de putere. Cu toate acestea, cercetătorii par să fie de acord că, prin amploarea și complexitatea lor, știrile false au ajuns să reprezinte o coordonată fundamentală a epocii contemporane sau chiar factorul decisiv care a contribuit la definirea ei ca „epoca post-adevărului”⁴. Fenomene cruciale ale epocii noastre, precum cele două alegeri ale lui Donald Trump ca președinte al SUA⁵, Brexitul⁶ sau războiul din Ucraina⁷, au fost puse în mod constant pe seama răspândirii de știri false. Pe de altă parte, interesul comunității academice internaționale față de fenomenul respectiv a cunoscut în ultimul deceniu o creștere fără precedent. De exemplu, din cele 976 de articole indexate la data de 1 octombrie 2019 de către platforma Web of Science sub genericul „fake news”, 932 au fost publicate începând cu anul 2016, iar volumul acestora a crescut exponențial în ultimii 5 ani.

Importanța studierii știrilor false

Din aceste motive, nu ar fi deloc exagerat să afirmăm că niciodată în istoria de până acum a umanității știrile false nu au determinat într-o măsură comparabilă nu doar evenimentele naționale și transnaționale,

1. Jacob Soll, „The Long and Brutal History of Fake News”, *Politico*, 18 decembrie 2016, <https://www.politico.com/magazine/story/2016/12/fake-news-history-long-violent-214535>.

2. Cheryl Iretton și Julie Posetti, *Journalism, 'Fake News' and Disinformation* (UNESCO, 2018), 6.

3. Merriam-Webster, „The Real Story of 'Fake News'”, 23 martie 2017, <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/the-real-story-of-fake-news>.

4. Johann Farkas și Jannick Schou, *Post-Truth, Fake News and Democracy: Mapping the Politics of Falsehood* (Routledge, 2019).

5. Hunt Allcott și Matthew Gentzkow, „Social Media and Fake News in the 2016 Election”, *Journal of Economic Perspectives* 31, no. 2 (2017): 211–236; Gonçalo Ferreira Jorge și Alexandre Duarte, “‘They’re Eating the Dogs’: Fake News in the 2024 US Presidential Election”, în Gonçalo Ferreira Jorge și Alexandre Duarte (eds.), *Digital Populism and the Use of Neo-Propaganda and Fake News* (IGI Global Scientific Publishing, 2025), 231–254.

6. Francis Rawlinson, *How Press Propaganda Paved the Way to Brexit* (Palgrave, 2019).

7. Pauline Zecchinon și Olivier Standaert, “The War in Ukraine Through the Prism of Visual Disinformation and the Limits of Specialized Fact-Checking. A Case-Study at Le Monde”, *Digital Journalism* 13, no. 1 (2025): 61–79.

ci însăși existența cotidiană a indivizilor. În ultimul deceniu, răspândirea de știri false a determinat schimbări de regimuri politice, deteriorări ale relațiilor internaționale, prăbușiri sau ascensiuni rapide ale unor companii din diverse sectoare economice, conflicte interetnice și interconfesionale, marginalizări ale unor întregi grupuri sociale (emigranți, minorități ș.a.), sfârșitul a numeroase cariere profesionale și, nu în ultimul rând, prejudicii pentru persoanele care au luat decizii greșite bazându-se pe asemenea informații înșelătoare. Prin urmare, definirea, descrierea și identificarea corectă a știrilor false este un proces de o importanță capitală în lumea de azi, nu doar din punct de vedere științific, ci și politic, social, economic, cultural și religios.

În acest context, o atenție particulară se cuvine acordată României și Republicii Moldova. În cele două țări nu au existat dezbateri publice majore asupra știrilor false, nici în mass-media, nici în revistele academice. În plus, încă din 2018 Flash Eurobarometer a arătat că România este țara europeană ai cărei cetățeni se informează cel mai adesea prin și au cea mai mare încredere în conținutul online nefiltrat⁸, în timp ce numeroase rapoarte guvernamentale și independente au atras atenția asupra faptului că în această țară răspândirea de știri false reprezintă nu doar efectul unei „dezinformări orchestrate”⁹, ci chiar o „amenințare la adresa securității naționale”¹⁰. Prin urmare, este firesc să presupunem că aparenta lipsă de impact a știrilor false asupra societății românești nu înseamnă că acestea nu ar exista în România, ci mai degrabă că nu au fost încă îndeajuns de corect identificate, după cum au demonstrat și alegerile prezidențiale anulate din noiembrie 2024¹¹. Din aceste motive, studiul aprofundat al știrilor false în limba română este nu doar o prioritate, ci o urgență.

Cu toate acestea, un asemenea studiu se confruntă de la bun început cu o serie de elemente de dificultate ale problemei. Dacă, în general, cititorii „obișnuiți” ai unei anumite știri nu ezită să o califice drept „adevărată” sau „falsă”, în cazul specialiștilor lucrurile sunt mai complicate, deoarece, pentru a studia în mod pertinent fenomenul, aceștia trebuie să se confrunte cu:

8. Flash Eurobarometer 464, *Fake News and Disinformation Online*, March 2018. <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/2183>.

9. Sorin Ioniță și Septimiu Pârvu, *Fake news în România și Moldova. Dezinformarea, proasta guvernare și combaterea lor în Europa de Est* (București: EFOR, 2019), 3.

10. Iuliana Grigore și Andrada Halgaș. “‘Fabricate’ pentru România. Interese ascunse în știrile false”, *Intelligence*, 9 ianuarie 2019, <https://intelligence.sri.ro/fabricate-pentru-romania-interese-ascunse-stirile-false/>.

11. Ștefan Baghiu, “Loony platform politics: the Romanian far-right performance and the digital dystopia of 2024”, *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 33, no. 1 (2025): 235–249.

a) *dificultatea de a defini știrile false*: după cum au arătat Tandoc, Lim și Ling, există în momentul de față zeci de definiții contradictorii ale știrilor false; ele pot fi sistematizate în funcție de „nivelul de factualitate” și „nivelul de înșelare” al destinatarului și, pe baza acestora, grupate în șase mari clase: „știri satirice”, „știre parodice”, „știri fabricate”, „manipulare”, „publicitate” și „propagandă”¹². E evident că, în funcție de gradul în care definiția știrilor false include una sau mai multe dintre aceste categorii, rezultatele unei cercetări pot fi profund diferite. Prin urmare, un studiu riguros al știrilor false necesită o definiție clară și bine argumentată.

b) *dificultatea de a verifica știrile false*: un alt obstacol în a determina dimensiunea „falsă” a știrilor ține de imposibilitatea de a verifica acuratețea anumitor informații. Un precept jurnalistic elementar spune că orice informație primită trebuie confirmată din trei surse diferite. Însă în unele cazuri sursele sunt contradictorii, iar în altele cititorul pur și simplu nu mai are acces la nicio altă sursă de informare. Mai mult decât atât, dacă acceptăm că „rolul principal al știrilor este că aduce informația la public”¹³, atunci faptul că publicul ar trebui să verifice de fiecare dată informația primită ar anula însăși funcția socială a știrilor: dacă fiecare dintre noi am fi reporteri, atunci n-am mai avea nevoie de mass-media. Acest fapt e valabil și pentru aceia care se ocupă de studiul academic al știrilor, dat fiind că e foarte dificil ca o echipă compusă dintr-un număr redus de persoane să verifice acuratețea chiar și a unui corpus minimal de câteva mii de știri. În consecință, e necesară și o altă metodă de verificare a știrilor decât validarea lor empirică.

c) *dificultatea de a evalua știrile false*: chiar dacă am putea verifica empiric toate știrile existente la un moment dat pe planetă, rămâne încă în suspensie problema evaluării lor, care depinde de fiecare dată de subiectivitatea evaluatorului. Astfel, deși fenomenul știrilor false a fost adeseori corelat, în ultimul deceniu, cu alegerea ca președinte a lui Donald Trump și cu votul „Leave”, totuși, pentru aproximativ jumătate din populația SUA și a Marii Britanii, știrile respective nu păreau „false”—nici atunci și, în majoritatea cazurilor, nici ulterior. De altfel, apărătorii mecanismelor „post-adevăr” resping uneori însăși noțiunea de „știri false” ca desuetă, susținând, în schimb, ideea de „fapte alternative”¹⁴. Deși nu împărtășim un asemenea punct de vedere, trebuie

12. Edson C. Tandoc, Jr., Wei Lim Zheng și Richard Ling. “Defining ‘Fake News’: A typology of scholarly definitions.” *Digital Journalism* 6, no. 2 (2018): 137–153.

13. Johanna Cornelia Luscombe-Serlie, *Sending the Right Message. Forty Years of BBC Radio News* (teză de doctorat, University of Utrecht, 2012), 125.

14. Nicole A. Cooke, *Fake News and Alternative Facts: Information Literacy in a Post-Truth Era* (ALA Editions, 2018).

să recunoaștem că anumite „știri” sunt foarte greu de încadrat în distincția binară adevărat vs. fals, întrucât ele nu vehiculează doar fapte, ci și sentimente, atitudini sau valori, care se sustrag opoziției amintite. Așadar, pentru un studiu aprofundat al știrilor false, e necesar în egală măsură să se diminueze subiectivitatea evaluatorilor, dar și să se rafineze instrumentele lor de evaluare.

Perspective de abordare

Dificultățile semnalate mai sus explică și anumite limite ale abordărilor curente. Deși unul dintre cele mai citate articole dedicate știrilor false avertizează că acestea nu pot fi înțelese în mod adecvat decât printr-un „efort multidisciplinar”¹⁵, majoritatea analizelor consacrate până acum fenomenului adoptă o perspectivă disciplinară îngustă, care le limitează sau chiar le anulează uneori rezultatele. Menționăm în continuare câteva abordări convenționale ale știrilor false:

a) *abordările comunicaționale (contextuale)* reprezintă în momentul de față paradigma dominantă în studiul internațional al știrilor false. E vorba despre o abordare care se bazează în primul rând pe teoriile comunicării și pe studiile media, dar care antrenează și alte științe sociale (sociologie, psihologie, economie, științe politice etc.). Cercetările de această factură au contribuit imens la o mai bună înțelegere a surselor, a condițiilor de apariție și de răspândire, a publicului și a consecințelor indirecte ale știrilor false¹⁶. Totuși, aceste studii nu au încercat să integreze și o descriere structurală/ formală/ lingvistică a știrilor false ca micro-gen discursiv, mulțumindu-se să le exploreze „cauzele și consecințele”¹⁷.

b) *abordările computaționale* reprezintă cele mai noi și mai dinamice modalități de studiere a știrilor false pe plan internațional, având în vedere că rata de succes a detectării automate ajunge să depășească uneori 80%¹⁸. Totuși, cifrele pot fi înșelătoare, întrucât unele dintre

15. David M. J. Lazer et al., “The Science of Fake News”, *Science* 359, no. 6380 (2018): 1094.

16. Din numeroasa bibliografie în domeniu, amintim aici doar: Brian McNair, *Fake News: Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism* (Routledge, 2017); Nicole A. Cooke, *Fake News and Alternative Facts*; Johann Farkas și Jannick Schou, *Post-Truth, Fake News and Democracy*; Esmâ Aïmeur, Sabrine Amri și Gilles Brassard. “Fake news, disinformation and misinformation in social media: A review.” *Social Network Analysis and Mining* 13, no. 1 (2023): 30; Femi Olan et al. “Fake news on social media: The impact on society.” *Information Systems Frontiers* 26, no. 2 (2024): 443–58.

17. Brian McNair, *Fake News*, 1.

18. V. Victoria Rubin et al, “Fake News or Truth? Using Satirical Cues to Detect Potentially Misleading News”, in *Proceedings of the Second Workshop on Computational Approaches to Deception Detection* (San Diego: Association for

categoriile de input cu care operează aceste cercetări sunt pur și simplu eronate. De exemplu, Victoria Rubin et al.¹⁹ și Chaowei Zhang et al.²⁰ reduc știrile false la știrile satirice, în timp ce William Yang Wang și-a bazat cercetarea pe șase „etichete bine rafinate”: *pants-fire* (satiric), *false*, *barely-true*, *half-true*, *mostly-true* și *true*²¹. Această scală este, însă, profund discutabilă prin faptul că cele mai nocive știri false s-au dovedit adesea cele care sunt *mostly-true*, adică știrile care s-au folosit de partea lor de „adevăr” doar ca să-și disimuleze astfel mai bine partea de fals. Prin urmare, se impune, înainte de toate, o reexaminare a pertinentei categoriilor tipologice pe care se bazează cercetarea știrilor false.

c) La carențele de natură metodologică semnalate mai sus se adaugă numărul încă redus de abordări dedicate știrilor false în limba română. În afara faptului că s-au înregistrat foarte puține lucrări care să abordeze fenomenul din perspectivă lingvistică, abordările existente (venind, în general, din partea sociologiei comunicării și a studiilor media) perpetuează anumite limite și confuzii pe care le-am semnalat mai sus. Astfel, Alice Bardan²² și Radu Meza²³ confundă știrile false cu știrile satirice și parodice, în timp ce Anne Maria Dragomir²⁴ și Raluca Mureșan²⁵, deși aduc numeroase precizări utile cu privire la condițiile

Computational Linguistics, 2016), 7–17; William Yang Wang, “‘Liar, Liar Pants on Fire’: A New Benchmark Dataset for Fake News Detection”, in *Proceedings of the 55th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, vol. 2: *Short Papers*, 422–426. Vancouver, Canada. Association for Computational Linguistics, 2017; Chaowei Zhang et al, “Detecting Fake News for Reducing Misinformation Risks Using Analytics Approaches”, *European Journal of Operational Research* 279, no. 3 (2019): 1036–1052; Capuano, Nicola et al., “Content-based fake news detection with machine and deep learning: a systematic review”, *Neurocomputing*, no. 530 (2023): 91–103; Beizhe Hu et al., “Bad actor, good advisor: Exploring the role of large language models in fake news detection”, *Proceedings of the AAAI conference on artificial intelligence* 38, no. 20 (2024): 22105–22113.

19. Victoria Rubin et al, “Fake News or Truth?”

20. Chaowei Zhang et al, “Detecting Fake News for Reducing Misinformation Risks Using Analytics Approaches”.

21. William Yang Wang, “Liar, Liar Pants on Fire”.

22. Alice Bardan, “‘The Tattlers’ Tattle’: Fake News, Linguistic National Intimacy, and New Media in Romania Popular Communication”, *The International Journal of Media and Culture* 10, no. 1-2 (2012): 145–57.

23. Radu Meza, “Discursive Patterns in Fake Online News. An Analysis of timesnewroman.ro Articles Over Five Years”, *Studia UBB – Ephemerides* 49, no. 2 (2014): 59–80.

24. Anne Maria Dragomir, “The Fake News Phenomenon in the Social Media Era”, *Strategic Impact*, no. 64/65 (2017): 54–65.

25. Raluca Mureșan, “Despre noul adevăr și fenomenul fake news”, *Saeculum* 53, no. 1 (2022): 18–25.

de producere și la publicul știrilor false, nu încearcă să ofere o descriere structurală a fenomenului ca atare.

Instrumente de analiză

Pentru studierea riguroasă a știrilor false este nevoie de o definiție clară, care să împiedice confundarea acestora cu tipurile de discurs similare. În acest sens, definiția de lucru pe care am propus-o este că știrile false reprezintă un (sub)gen narativ al discursului jurnalistic/informativ caracterizat prin propagarea deliberată a unor informații false prezentate ca adevărate, cu scopul de a genera un anumit tip de acțiune într-o anumită comunitate²⁶. Această definiție s-a dezvoltat ulterior într-o taxonomie generală a tipurilor de știri, care include șase categorii dispuse pe axa „adevărat”—„fals”—„imaginar”: (i) știri reale, (ii) știri autentice, (iii) știri propagandistice, (iv) știri fabricate, (v) știri satirice și (vi) știri literare²⁷. Dintre acestea, doar categoriile (iii), rezultate din falsificarea prin omisiune, și (iv), rezultate din falsificarea prin adăugare sau substituție, reprezintă propriu-zis știri false, chiar dacă și celelalte categorii sunt necesare pentru delimitarea și descrierea lor; de exemplu, știrile ficționale, care se întâlnesc în operele literare, pot conține informații false, dar nu urmăresc să obțină din partea publicului un efect practic, ci unul estetic.

Dacă analiza cantitativă/computațională a știrilor false a cunoscut în ultimul deceniu o dezvoltare accelerată, considerăm că sunt utile în acest context câteva sugestii de analiză calitativă, pe baze lingvistice, a acestui fenomen. În acest sens, recomandăm ca o analiză calitativă să exploreze următoarele aspecte:

- proprietățile tipologice ale știrilor false (= știri propagandistice + știri fabricate) ca (sub)gen; ar trebui acoperite aici toate nivelurile discursului: lexico-semantic (cuvinte-cheie, raporturi de sinonimie reală sau falsă, modul de utilizare a derivărilor; construirea de câmpuri semantice și relațiile dintre acestea etc.); morfosintactic (distribuția raporturilor de coordonare și subordonare; tipurile acestor relații; modul de realizare a substituirilor prin pro-forme etc.); transfrastic/textual (frecvența și tipul textemelor; raporturile dintre macro-propoziții și raporturile dintre secvențe textuale etc.); stilistic (alternanța registrelor, prezența jargoanelor și/sau a elementelor colocviale ș.a.); pragmatic (deixisul; presuppozițiile; actele de vorbire ș.a.);

26. Simina-Maria Terian, “What Is Fake News: A New Definition”, *Transilvania* 50, no. 11-12 (2021): 117.

27. Simina-Maria Terian. “What Kind of News Is Fake News A New Taxonomy”, *Transylvanian Review* 31, suppl. 2 (2022): 74.

- comparații între cele două tipuri principale de știri false (știrile propagandistice vs. știrile fabricate), precum și între acestea și celelalte categorii de știri (știrile reale, știrile autentice, știrile satirice și știrile literare);
- diversitatea empirică a știrilor false în funcție de diverși parametri (canalul de comunicare: media profesională vs. media socială; țara: România vs. Republica Moldova; domeniul de activitate: politic, economic, show-biz, viață cotidiană etc.; sursa de informare; „stilurile” diversilor jurnaliști).

Nu în ultimul rând, o importanță semnificativă o au corpusurile de știri false, dintre care dorim să atragem atenția asupra FakeRom, un corpus de peste 14.000 de texte compilat în cadrul proiectului omonim și care nu a fost până în momentul de față aproape deloc explorat (<https://www.tagtog.com/fakerom/fakerom/pool>).

Identificarea, înțelegerea și studierea sistematică a știrilor false reprezintă una dintre cele mai semnificative provocări a lingvisticii contemporane, cu atât mai mult cu cât rafinarea instrumentelor de detectare și analiză a acestui fenomen se produce în paralel cu expansiunea, diversificarea și camuflarea tot mai eficientă a modurilor sale de manifestare.

Acknowledgement: This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *The coverage and reception of the Russian-Ukrainian conflict in Polish, Romanian and English-language media: A comparative critical discourse study with recommendations for journalism training (CORECON)*, contract no. 760244/28.12.2023, code CF 25/27.07.2023.

Referințe bibliografice

- Aïmeur, Esma, Sabine Amri și Gilles Brassard. "Fake news, disinformation and misinformation in social media: A review." *Social Network Analysis and Mining* 13, no. 1 (2023): 30.
- Allcott, Hunt și Matthew Gentzkow. "Social Media and Fake News in the 2016 Election." *Journal of Economic Perspectives* 31, no. 2 (2017): 211–36.
- Baghiu, Ștefan. "Loony platform politics: the Romanian far-right performance and the digital dystopia of 2024." *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 33, no. 1 (2025): 235–49.
- Bardan, Alice. "'The Tattlers' Tattle': Fake News, Linguistic National Intimacy, and New Media in Romania Popular Communication." *The International Journal of*

- Media and Culture 10, no. 1-2 (2012): 145–57.
- Capuano, Nicola et al. “Content-based fake news detection with machine and deep learning: a systematic review.” *Neurocomputing*, no. 530 (2023): 91–103.
- Cooke, Nicole A. *Fake News and Alternative Facts: Information Literacy in a Post-Truth Era*. ALA Editions, 2018.
- Dragomir, Anne Maria. “The Fake News Phenomenon in the Social Media Era.” *Strategic Impact*, no. 64/65 (2017): 54–65.
- Farkas, Johann și Jannick Schou. *Post-Truth, Fake News and Democracy: Mapping the Politics of Falsehood*. Routledge, 2019.
- Flash Eurobarometer 464. *Fake News and Disinformation Online*, March 2018. <https://europa.eu/eurobarometer/surveys/detail/2183>.
- Grigore, Iuliana și Andrada Halgaș. “‘Fabricate’ pentru România. Interese ascunse în știrile false”, *Intelligence*, 9 ianuarie 2019. <https://intelligence.sri.ro/fabricate-pentru-romania-interese-ascunse-stirile-false/>.
- Hu, Beizhe et al. “Bad actor, good advisor: Exploring the role of large language models in fake news detection.” *Proceedings of the AAAI conference on artificial intelligence* 38, no. 20 (2024): 22105–22113.
- Ioniță, Sorin și Septimius Pârnu. *Fake news în România și Moldova. Dezinformarea, proasta guvernare și combaterea lor în Europa de Est*. București: EFOR, 2019.
- Ireton, Cherylyn și Julie Posetti. *Journalism, ‘Fake News’ and Disinformation*. UNESCO, 2018.
- Jorge, Gonçalo Ferreira și Alexandre Duarte. “‘They’re Eating the Dogs’: Fake News in the 2024 US Presidential Election.” In *Digital Populism and the Use of Neo-Propaganda and Fake News*, coord. Gonçalo Ferreira Jorge și Alexandre Duarte, 231–54. Hershey, PA: IGI Global Scientific Publishing, 2025.
- Lazer, David M. J. et al. “The Science of Fake News.” *Science* 359, no. 6380 (2018): 1094–1096.
- Luscombe-Serlie, Johanna Cornelia. *Sending the Right Message. Forty Years of BBC Radio News*. PhD thesis, University of Utrecht, 2012.
- McNair, Brian. *Fake News: Falsehood, Fabrication and Fantasy in Journalism*. Routledge, 2017.
- Merriam-Webster. „The Real Story of ‘Fake News’”, 23 martie 2017. <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/the-real-story-of-fake-news>.
- Meza, Radu. “Discursive Patterns in Fake Online News. An Analysis of timesnewroman.ro Articles Over Five Years.” *Studia UBB – Ephemerides* 49, no. 2 (2014): 59–80.
- Mureșan, Raluca. “Despre noul adevăr și fenomenul fake news.” *Saeculum* 53, no. 1 (2022): 18–25.
- Olan, Femi et al. “Fake news on social media: The impact on society.” *Information Systems Frontiers* 26, no. 2 (2024): 443–58.
- Rawlinson, Francis. *How Press Propaganda Paved the Way to Brexit*. Palgrave, 2019.

- Rubin, Victoria et al. "Fake News or Truth? Using Satirical Cues to Detect Potentially Misleading News." In *Proceedings of the Second Workshop on Computational Approaches to Deception Detection*, 7–17. San Diego: Association for Computational Linguistics, 2016.
- Soll, Jacob. "The Long and Brutal History of Fake News", *Politico*, 18 Dec. 2016. <https://www.politico.com/magazine/story/2016/12/fake-news-history-long-violent-214535>.
- Tandoc, Jr., Edson C., Wei Lim Zheng și Richard Ling. "Defining 'Fake News': A typology of scholarly definitions." *Digital Journalism* 6, no. 2 (2018): 137–53.
- Terian, Simina-Maria. "What Is Fake News: A New Definition." *Transilvania* 50, no. 11-12 (2021): 112–20.
- Terian, Simina-Maria. "What Kind of News Is Fake News A New Taxonomy." *Transylvanian Review* 31, suppl. 2 (2022): 70–83.
- Wang, William Yang. "'Liar, Liar Pants on Fire': A New Benchmark Dataset for Fake News Detection." In *Proceedings of the 55th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, vol. 2: *Short Papers*, 422–426. Vancouver, Canada. Association for Computational Linguistics, 2017.
- Zhang, Chaowei et al. "Detecting Fake News for Reducing Misinformation Risks Using Analytics Approaches." *European Journal of Operational Research* 279, no. 3 (2019): 1036–1052.
- Zecchinon, Pauline și Olivier Standaert. "The War in Ukraine Through the Prism of Visual Disinformation and the Limits of Specialized Fact-Checking. A Case-Study at Le Monde." *Digital Journalism* 13, no. 1 (2025): 61–79.

RODICA ROMAN

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

rodica.roman@ulbsibiu.ro

DOI: 10.2478/db-2024-0002

VALEURS CIRCONSTANCIELLES DE LA PRÉPOSITION AVEC DANS UNE PERSPECTIVE COMPARATIVE

Comparative Perspectives on the Circumstantial Values of the Preposition Avec

Abstract: This article is based on the observation that the Romanians who learn French, particularly those at beginner or intermediate levels, often face significant challenges in transferring certain values of the preposition *avec/cu* from one language into the other. These challenges stem from the nuanced semantic and morphosyntactic differences in these two languages, which are not always apparent to learners. To address this issue, the article proposes a detailed semantic and morphosyntactic analysis of the circumstantial values of the preposition *avec*, examined through a comparative lens in relation to its Romanian counterpart. The goal is to highlight the inherent complexity and contextual diversity of *avec*, demonstrating how its meanings and functions can vary across different communicative and grammatical contexts. This comparative approach ultimately underscores the importance of exploring prepositions as multidimensional linguistic tools, whose usage is deeply rooted in the cognitive and cultural frameworks of each language.

Keywords: preposition, *avec/cu*, comparative analysis, contextual diversity

Notre démarche sur la préposition *avec* a comme point de départ l'observation que les Roumains, apprenants du français, rencontrent des difficultés à transposer certaines valeurs de cette préposition

d'une langue à l'autre¹. Dans cet article nous nous proposons une analyse des valeurs circonstancielle de la préposition avec, pour faire ressortir les similarités aussi bien que les différences qui portent sur l'utilisation de cette préposition dans les deux langues, le français et le roumain, et les erreurs interférentielles commises fréquemment par les apprenants bilingues.

La préposition avec est une préposition complexe qui a constitué l'objet d'analyse de nombreux linguistes et grammairiens. Les dictionnaires : *Trésor de la Langue Française (TLFi)*, *Dictionnaire de l'Académie française (DAF)*, *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, *Dictionnaire Larousse (Larousse)*, *Le Nouveau Petit Robert 2008 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Robert)*, etc.) proposent pour cette préposition différents traits sémantiques. Conformément à ceux-ci, la préposition avec peut marquer les relations entre deux éléments, elle peut ajouter une circonstance caractérisante au procès et peut être employée adverbialement, les valeurs exprimées les plus importantes étant celles d'accompagnement, d'accord et de réunion.

Les grammairiens (Grevisse, Pană Dindelegan, Weinrich, Paillard, Wagner, Cristea, etc.) affinent leurs définitions en utilisant des critères d'analyse différents. Ils y introduisent des notions comme association², complétion³, manière⁴, concomitance et complémentarité⁵, comitatif⁶, instrumental⁷, etc. En prenant en considération toutes les recherches et les définitions consacrées à la préposition avec et mentionnées ci-dessus, nous essayons de surprendre et de systématiser les valeurs circonstancielle les plus représentatives pour l'analyse comparative de cette préposition.

Pour illustrer ces valeurs nous utilisons une série d'exemples, en premier ceux identifiés dans le corpus choisi (dictionnaires et grammaires), complétés par des exemples utilisés notamment pendant nos

1. Nous avons vérifié cette hypothèse en résumant les réponses aux différents exercices liés à ce sujet données par les jeunes roumains, étudiants à plusieurs spécialisations et apprenants du français.

2. Gabriela Pană Dindelegan (coord.), *Gramatica de bază a limbii române* (Univers Enciclopedic Gold, 2016), 552–56.

3. Harald Weinrich, *Grammaire textuelle du français* (Didier/Hatier, 1989), 410.

4. Denis Paillard, « À propos de la préposition AVEC », 70-71 (2014) : 71, <http://journals.openedition.org/linx/1569>, consulté le 24.06.2024.

5. Robert Léon Wagner, Jaqueline Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne* (Hachette, 1991), 513.

6. Teodora Cristea, *Éléments de Grammaire Contrastive. Domaine français-roumain* (Editura Didactică și Pedagogică, 1977), 267.

7. Cristea, *Éléments*, 264–65.

activités didactiques⁸. La correspondance prépositionnelle roumaine non contextuelle de avec est *cu*. Bien que ces deux prépositions aient la même signification, celles-ci ont une étymologie latine différente : avec vient du latin *apud hoc* (litt. *apud* « auprès de » et *hoc* « cela »), tandis que *cu* vient du latin *cum* (« avec », « ensemble avec »).

Le DEX⁹ enregistre une variation sémantique complexe de la préposition *cu*. Il retient cinq fonctions différentes de cette préposition qui : introduit un attribut ou un complément du nom indiquant l'association, le contenu, la possession, l'instrument, introduit des compléments indirects et circonstanciels, forme des locutions conjonctionnelles et prépositionnelles et qui présente une valeur conjonctionnelle. Une autre définition à retenir est donnée par DLRLC¹⁰ qui distingue plusieurs sens de la préposition *cu* : associatif, modal, temporel, causal, concessif et relatif.

La démarche comparative, que nous proposons dans ce qui suit, vise à parcourir la diversité des emplois circonstanciels, afin d'établir dans quelle mesure la correspondance prépositionnelle avec/*cu* se vérifie dans des contextes nominaux ou verbaux divers.

Avec et *cu* introduisent des compléments, en ajoutant plusieurs caractéristiques circonstancielles au procès exprimés. Ces deux prépositions peuvent indiquer :

- la concomitance spatiale et temporelle

Il se lève avec le soleil. (DAF)

Se trezește odată cu soarele.

se coucher avec les poules (DAF) / a se culca odată cu găinile ;

garder les revues avec les autres / a păstra revistele (împreună) cu cealalte ;

Avec l'âge, il devenait plus sage.

(Odată) cu vârsta, el devenea mai înțelept.

Le printemps commence avec les premiers perces-neiges.

Primăvara începe (odată) cu primii ghiocci.

Le transcodage des formes relationnaires à sens spatial et temporel implique parfois l'ajout d'un adverbe, ces valeurs étant rendues en roumain par les locutions prépositionnelles *împreună cu*, *odată cu*.

La suite prépositionnelle de *cu* appartient au registre familier

8. Il s'agit des cours, séminaires et travaux dirigés de FLE pour les spécialisations Droit, Relations Internationales et Etudes Européennes et de Langue française pour les spécialisations Lettres et Langues Etrangères Appliquées.

9. Dicționarul explicativ al limbii române (DEX en ligne) : <https://dexonline.ro/>, consulté le 22.06.2024.

10. Dicționarul limbii române literare contemporane : <https://dl.solirom.ro/>, consulté le 22.06.2024.

du roumain, étant équivalente à la préposition simple *din* (fr. *de*). Le transcodage vers le français représente une réduction à une seule préposition : *de cu zori și până-n seară* (DEX) / *du matin au soir*.

Lorsque la préposition *cu* est suivi d'un nom à sens temporel, elle marque la durée. Cette valeur est rendue en français par le relateur prépositionnel spécifique « pendant » :

a fi absent cu zilele / cu săptămânile / cu anii ;

être absent pendant des jours / pendant des semaines / pendant des années ;

Le transfert des locutions adverbiales roumaines marquant la durée se réalise par un transcodage qui implique le choix de la préposition correspondante ou de la préposition à :

a se schimba cu timpul / changer avec le temps ;

a lucra (a fi plătit) cu ziua / travailler (être payé) à la journée ;

- l'addition, l'adjonction

Avec cette bonne réponse, vous multipliez vos chances de gagner le procès.

Cu acest răspuns corect vă sporiiți șansele de a câștiga procesul.

L'apprenant roumain ne rencontre aucune difficulté à transposer cette valeur de *avec /cu*, mais lorsque la préposition avec aide à la construction des expressions ayant une valeur additionnelle, l'usager roumain doit utiliser d'autres variantes pour réaliser le transcodage.

Dans l'exemple et avec *ça*, mal élevé (DAF), le sens transmis est celui que « quelqu'un, en plus de ses autres défauts, il manque d'éducation ». Le transfert vers le roumain de cette expression peut être fait en utilisant d'autres prépositions : *în plus / pe lângă toate acestea, mai este și prost crescut*.

L'expression familière et avec *ça ?* représente aussi une formule elliptique de « Et avec *ça* quoi d'autre ? » par laquelle un commerçant suggère à un client un achat supplémentaire : *Et avec ça, Madame ?*. Le roumain utilise la dernière partie de la variante complète de l'expression pour indiquer le même sens : *Altceva, Doamnă ?*

- la manière d'être ou d'agir

opérer avec une rapidité remarquable (DAF) / *a acționa cu o rapiditate remarcabilă*

La préposition roumaine *cu* forme de nombreuses locutions adverbiales qui expriment la manière. Les locutions construites avec un nominal précédé de la préposition *cu* sont facilement transposées en français, à l'aide de la préposition correspondante avec :

a acționa cu prudență / cu amabilitate / cu autoritate ;

agir avec prudence / avec amabilité / avec autorité ;

a munci cu interes / cu grijă / cu plăcere ;

travailler avec intérêt / avec soin / avec plaisir.

D'autres locutions adverbiales, contenant la préposition roumaine *cu*, sont transposées en français à l'aide d'un autre relateur prépositionnel :

a cânta cu voce tare / chanter à haute voix ;

a merge cu pași de lup / marcher à pas de loup ;

a circula cu viteză redusă / rouler à vitesse réduite.

Une autre erreur fréquente porte sur le transcodage des circonstanciels de manière exprimant la position du corps humain. Ces structures, régies par la préposition roumaine *cu*, sont transférées en français sans relateur prépositionnel :

Se plimbă cu mâinile în buzunar. (DRF¹¹)

Il se promène les mains dans les poches.

Merge cu capul gol. (DRF)

Il marche tête nue.

Merge la școală **cu** ghiozdanul în spate. (DRF)

Il va à l'école (le / son) cartable au dos.

- la cause

Elle est ridicule, avec ce chapeau. (DAF)

Este ridicolă cu această pălărie.

Nu mai auzea nimic cu atâta gălăgie. (DEX)

Il n'entendait plus rien avec tant de bruit.

Qu'il est fatiguant, avec ses questions !

Cât este de obositor cu întrebările lui !

Avec le froid qu'il fait, je préfère rester chez moi.

Cu frigul de afară, prefer să rămân acasă.

- la concession, la restriction

Avec tout le respect que je vous dois, je ne suis pas d'accord. (DAF)

Cu tot respectul pe care vi-l datorez, nu sunt de acord.

J'irai à la montagne, avec tous les risques.

Voi pleca la munte, cu toate riscurile.

Avec tant d'explications, il n'a pas compris l'essentiel du message reçu.

Cu toate explicațiile, nu a înțeles esențialul din mesajul primit.

- la condition

Avec lui, tout serait plus facile. (DAF)

Cu el, totul ar fi mai simplu.

Avec elle, je serais sûre d'arriver à temps.

Cu ea, aș fi sigură că ajung la timp.

11. Teodora Cristea, Alexandra Cuniță, Viorel Vișan, Dictionnaire Roumain-Français (Babel / L'Harmattan, 1992), 205–206.

Une construction elliptique formée d'un nom précédé de avec peut, elle aussi, indiquer une valeur conditionnelle :

Avec un manteau en laine, j'aurais moins froid.

Cu un palton de lână, mi-ar fi mai puțin frig.

Avec les cheveux longs, Marie serait plus jolie.

Cu părul lung, Maria ar fi mai frumoasă.

Il résulte de ces exemples que les structures marquant la circonstance de cause, celle de concession et celle de condition permettent un transcodage direct des prépositions avec et cu.

- la mesure et la quantité

a fi mai mare cu doi ani / avoir deux ans de plus

*a vinde **cu** cinci euros / vendre à cinq euros (vendre cinq euros)*

Dans le premier exemple le transcodage est fait en utilisant des unités lexicales distinctes, tandis que dans le second la préposition cu connaît deux correspondances différentes, avec une autre préposition et sans réalisateur prépositionnel.

Pour exprimer la vitesse, la langue française se sert de la préposition à :

Mașina merge cu 200 km/oră.

La voiture roule à 200 km/h.

- l'accompagnement

Il se promène avec son chien.

El se plimbă cu câinele său.

El a dispărut / a plecat cu prietenul său.

Il est disparu / est parti avec son ami.

Il y a un transcodage direct, si les prépositions régissent un nominal exprimant l'accompagnement. La préposition roumaine cu peut être utilisée pour introduire un sujet multiple et pour marquer l'association. Dans ce cas, la préposition ne connaît aucun relateur prépositionnel correspondant :

Mergem cu toții la teatru.

Nous allons tous au théâtre.

*a se îndrepta cu toții, **cu** mic **cu** mare spre parc / se diriger tous, grands et petits vers le parc.*

Selon le principe universel souligné par Lakoff et Johnson, « Cuvântul sau procedeuul gramatical care indică INȘOȚIREA indică și INSTRUMENTALITATEA (le mot ou le procédé grammatical qui indique l'ACCOMPAGNEMENT indique également l'INSTRUMENTALITE) »¹², le français et le roumain étant tous les deux dans une

12. Geroge Lakoff et Mark Johnson, *Metafore după care trăim*, traduction par Alex Văsieș and Vlad Pojoga (Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2022), 136.

relation de cohérence avec la métaphore : un instrument est un accompagnant.

- l'instrument, le moyen

Avec l'héritage de son oncle, il a acheté une maison. (DAF)

Cu moștenirea unchiului său a cumpărat o casă.

couper avec un couteau / a tăia cu un cuțit ;

voir mieux avec des lunettes / a vedea mai bine cu ochelari.

À part les transcodages directs de la préposition avec établis entre ces deux langues, les constructions prépositionnelles à valeur instrumentale constituent la zone la plus productive de fautes interférentielles¹³.

Les erreurs les plus fréquentes engagent la préposition roumaine *cu*, qui peut correspondre à la préposition française *à*, après les verbes désignant une action réalisée à l'aide d'un instrument :

a ascuți / aiguiser, a călca (rufe) / repasser, a curăța / nettoyer, a coase / coudre, a scrie / écrire, a desena / dessiner, a călători / voyager, a tăia / couper, trancher, etc. ;

a ascuți cuțitul cu o piatră / aiguiser le couteau avec une pierre ;

a ascuți cuțitul cu piatra / aiguiser le couteau à la pierre ;

a coase cu o mașină / coudre avec une machine ;

a coase cu mașina / coudre à la machine (ou coudre à la main) ;

a desena cu un creion / dessiner avec un crayon ;

a desena cu creionul / dessiner au crayon ;

a curăța geamurile cu o racletă / nettoyer les vitres avec une raclette ;

a curăța geamurile cu aburi / nettoyer les vitres à la vapeur.

Nous remarquons que les structures françaises connaissent une distinction de préposition (*avec / à*) accompagnée de l'opposition article indéfini / article défini. Cette opposition des articles, retrouvée dans les deux langues soumises à notre analyse, traduit une différence sémantique qui en français implique aussi une scission prépositionnelle : l'instrumental régi par *avec* marque le sens propre de l'action verbale, tandis que l'instrumental régi par *à* reçoit une valeur caractérisante du procès.

En vertu de cette caractéristique, l'instrumental introduit par *à* peut recevoir une valeur figurée :

*couper avec un couteau / un brouillard à couper à couteau (« très dense »)*¹⁴ ;

couper avec la hache / couper à la hache (« grossièrement ») ;

Ce transcodage indirect des prépositions *cu / à* est observé aussi

13. Cristea, *Éléments*, 268.

14. Cristea, *Éléments*, 269.

au cas des instrumentaux régis par des locutions exprimant l'idée de moyen :

a deschide cutia cu ajutorul magiei / ouvrir la boîte à l'aide, au moyen de la magie ;

a sparge cu lovituri de ciocan / casser à coup de marteau.

Une autre correspondance entre cu et à, qui cause des interférences, peut être remarquée dans l'utilisation des instrumentaux exprimant les moyens de transport ouverts :

a se deplasa cu bicicleta / **cu** motocicletă / cu scooter-ul / cu calul ; se déplacer à vélo / à moto / à scooter / à cheval.

Au cas où les moyens de transport impliquent l'idée d'intériorité le français utilise la préposition en :

a veni cu mașina / cu taxi / cu avionul / cu metroul / cu vaporul ; venir en voiture / en taxi / en avion / en métro / en bateau.

Nous observons une divergence de relateurs prépositionnels dans les cas où l'on transfère des instrumentaux exprimés par des nominaux désignant une partie du corps humain (possession inaliénable). La préposition cu de la langue roumaine correspond, cette fois-ci, à la préposition française de :

a bate cu pumnul pe ceva / frapper du poing sur quelque chose ;

a face un semn cu ochiul / faire un signe de l'œil ;

a bate cu piciorul în pământ / taper du pied sur le sol.

Les verbes qui impliquent le changement de l'aspect extérieur sont suivis d'un instrumental introduit par la préposition cu en roumain et la préposition de en français :

a pava cu dale de piatră / paver de dalles de pierre ;

a acoperi mobila cu cearșafuri / recouvrir les meubles de draps ;

a capitona ușa cu piele / tapisser la porte de cuir.

Il y a interférence dans la transposition des structures lexicales incorporantes¹⁵. Ce qu'on exprime en roumain à l'aide d'une suite des mots, on peut exprimer en français au moyen d'une seule unité lexicale. Par exemple, en français les verbes beurrer, taper et bâcher sont des verbes d'action qui incorporent l'instrument « recouvrir de beurre », « frapper du plat de la main » et « couvrir d'une bâche »¹⁶ :

a unge o tigaie cu unt / beurrer une poêle ;

a bate cu palma pe umăr / taper quelqu'un sur l'épaule ;

a acoperi o mașină cu o prelată / bâcher une voiture.

15. Cristea, *Éléments*, 55.

16. Définitions conformément au dictionnaire Le Nouveau Petit Robert 2008.

Conclusion

Nous avons analysé les structures lexicales circonstancielles dans lesquelles les prépositions *avec* et *cu* prennent place de façon à pouvoir en tirer des renseignements sur leur combinatoire et sur leur correspondance. L'analyse fait ressortir la complexité et la richesse des emplois de ces deux prépositions.

En vertu de la ressemblance d'un bon nombre de structures circonstancielles régies par les prépositions **avec** et **cu**, le choix des tournures correspondantes représente un vrai défi pour les apprenants du français (débutants et niveau moyen).

Nous remarquons que, dans le passage du roumain vers le français, il existe plusieurs transcodages indirects qui impliquent des modulations de prépositions. L'existence des transcodages directs réalisés par la préposition équivalente représente la source principale de nombreuses analogies fautives et de l'emploi abusif de la préposition **avec** par les apprenants roumains.

Bibliographie et sitographie :

- Cristea, Teodora. *Éléments de Grammaire Contrastive. Domaine français-roumain* [Elements of Contrastive Grammar. French-Romanian Domain]. Editura Didactică și Pedagogică, 1977.
- Lakoff, George, Mark Johnson. *Metafore după care trăim* [Metaphors We Live By]. Translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga. Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2022.
- Paillard, Denis. « À propos de la préposition AVEC » [About the Preposition Avec]. *Linx* [En ligne], 70–71 (2014), consulté le 24.06.2024. <http://journals.openedition.org/linx/1569>.
- Pană Dindelegan, Gabriela (coord.). *Gramatica de bază a limbii române* [Romanian Basic Grammar]. Univers Enciclopedic Gold, 2016.
- Wagner, Robert Léon, Jaqueline Pinchon. *Grammaire du français classique et moderne* [Classical and Modern French Grammar]. Hachette, 1991.
- Weinrich, Harald. *Grammaire textuelle du français* [Textual Grammar of French]. Didier/Hatier, 1989.

Dictionnaires :

- Dictionnaire de l'Académie française* [French Academy Dictionary]. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A3385>, consulté le 30.06.2024.
- Dicționarul explicativ al limbii române* [Romanian Explanatory Dictionary]. <https://dexonline.ro/definitie/cu>, consulté le 22.06.2024.
- Dictionnaire Larousse* [Larousse Dictionary]. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/avec/7023>, consulté le 20.06.2024.
- Dicționarul limbii române literare contemporane* [Contemporary Literary Romanian

- Dictionary]. <https://dl.solirom.ro/>, consulté le 22.06.2024.
- Cristea, Teodora, Alexandra Cuniță, Viorel Vișan. *Dictionnaire Roumain-Français*. [French-Romanian Dictionary]. Babel / L'Harmattan, 1992.
- Le Nouveau Petit Robert 2008 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* [Le Nouveau Petit Robert 2008 : Alphabetical and Analogical French Dictionary]. Dictionnaires Le Robert, 2008.
- Pană Dindelegan, Gabriela, coord. *Dicționar de interpretări gramaticale. Cuvinte mici, dificultăți mari*. [Dictionary of Grammatical Interpretations. Small Words, Big Difficulties]. Univers Enciclopedic Gold, 2020.
- Trésor de la Langue Française* [French Language Thesaurus]. <http://www.atilf.fr/tlfi>, consulté le 20.06.2024.

ANCA MUREȘANU

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
anca.muresanu@ulbsibiu.ro

ROXANA GRUNWALD

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
roxana.grunwald@ulbsibiu.ro

DOI: 10.2478/clb-2024-0003



COGNITIVE STYLISTICS: FOUNDATIONAL CONCEPTS OF AN EMERGENT FIELD

Abstract: This article seeks to add to the current body of knowledge regarding Cognitive Stylistics an approach that has witnessed an increase in popularity in recent years due to the emergence of Cognitive Linguistics as a valuable tool for studying language in general. Stylistics and its evolved form, Cognitive Stylistics, have proved influential in understanding the process involved both in the creation as well as in the reception of literature. The study demonstrates that Cognitive Stylistics is a reliable framework for explaining how textual features such as deviation, metaphor or foregrounding trigger specific cognitive models and mental processes in readers. It argues that incorporating cognitive theories and tools, like conceptual metaphor theory, schema theory, text-to-world theory and foregrounding, can enhance literary interpretation and reveal both universal and text-specific aspects of reading comprehension.

Keywords: stylistics, cognitive stylistics, theory, foregrounding, metaphor

Stylistics—the study of style in various texts—has long been concerned with how linguistic choices shape both the production and interpretation of those texts. Traditionally, its emphasis has been on the observable characteristics of a text, analysing lexical patterns, sentence structures, or rhetorical devices to determine the author’s unique style or the traits of a specific genre.

Cognitive stylistics—a crucial and constant development within the broader field of Stylistics—has heralded a shift in paradigm. It has moved beyond simple textual analysis to explore the intricate relationship between language, cognition and the reader’s mental

processing. By integrating insights from cognitive science, linguistics and psychology, Cognitive Stylistics focuses on understanding how meaning is created and understood in literary and non-literary texts. It emerged in the late twentieth century in an attempt to answer the question “How do readers understand, decipher and experience different types of texts, given the way the human mind works?” This “cognitive turn” has enhanced stylistic analysis by offering methodological tools and theoretical frameworks to explore the mental processes that underlie language production and reception.

The term “cognitive stylistics” (and its close relative, “cognitive poetics”) is largely credited to Reuven Tsur. Dating back to the early 1980s, the critic’s cognitive project preceded the formal emergence of cognitive linguistics as a distinct field. His work, *Towards a Theory of Cognitive Poetics* (2008), investigates the connection between linguistic patterns and human cognition, using an interdisciplinary approach that combines insights from stylistics, literary theory and neuropsychology to explain literary meaning and effects. Cognitive poetics seeks to investigate the contribution of cognitive science to the field of Poetics, aiming to determine the extent to which poetic language and form, and literary interpretations are constrained and shaped by the mechanisms of human information processing.¹

A key concept of Tsur’s theory is that poetry employs cognitive processes, originally developed for non-aesthetic functions, for the pursuit of aesthetic ends. This phenomenon is similar to how language ability developed, where pre-existing cognitive and physiological mechanisms were similarly repurposed for new uses. As such, the reception of poetry involves the readjustment of cognitive processes and their consequent adaptation for purposes for which they were not originally formulated.² He claims that a key function of cognitive poetics is to bridge the seemingly unbridgeable gap between human values, stylistics and poetic devices that otherwise might be dismissed as trivial from a purely human perspective.³

Peter Stockwell’s *Cognitive Poetics: An Introduction* can be considered the foundational work that initiates the theoretical framework of the core principles of cognitive poetics. The book argues that “Cognitive poetics is all about reading literature,”⁴ and as such, its author makes a clear distinction between what one means by “reading” (the mental

1. Reuven Tsur, *Towards a Theory of Cognitive Poetics*, 2nd edition (Sussex Academic Press, 2008), 1.

2. Tsur, *Cognitive Poetics*, 4.

3. Tsur, *Cognitive Poetics*, 19.

4. Peter Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction* (Routledge, 2002), 1.

process involved in understanding a text) and “literature” (the craft of using language to achieve an aesthetic or emotional effect). Stockwell put cognitive poetics at the intersection of these two concepts.⁵

The critic argues that to truly understand literature, one must first understand the reader, specifically, their mind and body. The central premise that literary reading is an active, cognitive process is the foundational argument of the book. The critic defines cognitive poetics as a way of understanding how the mind and body engage with literature. He posits that our minds are not separate from our bodies since the way we think about abstract concepts is often grounded in our physical experiences.⁶ The concept of embodiment is a cornerstone of his work, highlighting that literary understanding is inexplicably linked to other physical experiences: “The notion of embodiment affects every part of language. It means that all our experiences, knowledge, beliefs and wishes are involved in and expressible only through patterns of language that have their roots in our material existence.”⁷ Stockwell describes cognitive poetics as a way of understanding how our minds process literary texts by applying the principles of cognitive linguistics and cognitive psychology.⁸ Cognitive poetics is concerned with how we read literature. It uses both psychology and linguistics to analyse how we interpret texts and how those interpretations are reflected in the text. This approach is more than just another perspective; it is a fundamental rethinking of how the entire literary process works.⁹

A few years later, addressing the issue of Cognitive Stylistics, Peter Stockwell begins from the premise that creativity has not been adequately addressed by literary criticism which has primarily focused on the history of writing and specific examples of literary works. He asserts that the social science of reading, aiming for a general psychological theory of reading, has failed to incorporate creativity within its scope. Additionally, he claims that stylistics has underemphasized authorial and readerly creativity.¹⁰

Premising his research on the idea that cognitive stylistics (or cognitive poetics) is essentially a discipline that explores the multifaceted nature of literary creativity, Stockwell summarises some fundamental principles that can easily be applied to literary reading:

5. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 1.

6. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 4.

7. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 5.

8. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 4.

9. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 5.

10. Peter Stockwell, “Cognitive Stylistics,” in *The Routledge Handbook of Language and Creativity*, ed. Jones Rodney (Routledge, 2015), 233.

- Language is essential to human experience and not a separate entity. Therefore, language ought to be regarded as having a natural origin rather than being artificial, technological or merely a component of culture.
- Language is embodied in the sense that it is based on the idea that people share a similar human form, condition and experiences. Subsequently, it is only natural to find common metaphors or other linguistic structures across different languages of the world.
- Language is based on and adapts to our senses—sound, touch, taste, sight, smell and our physical space and movement. Since there is no distinct “language mode” in the brain, patterns in language are continuous with these other aspects of experience.
- Since language incorporates memory, speculative modelling, cognition, perception, emotions, anticipation, social relationship, a disciplined account of it ought to include these matters as well.
- A comprehensive linguistic description necessitates an examination not only of the inherent constraints and recurrent patterns that characterize a system, but also of the creative flexibility and imaginative innovation that are fundamental to its practical application.¹¹

For Elena Semino and Jonathan Culpeper (2002), cognitive stylistics “combines the kind of explicit, rigorous and detailed linguistic analysis of literary texts that is typical of the stylistics tradition with a systematic and theoretically informed consideration of the cognitive structures and processes that underlie the production and perception of language.”¹² Thus, cognitive stylistics is both traditional and innovative. It is traditional because stylistics has always focused on the relationship between a text’s linguistic choices and how they affect a reader’s interpretation. Cognitive stylistics is innovative because its linguistic analysis systematically draws on theories connecting language features to cognitive structures and processes. This approach comes with a more methodical and clear account of the relationship between texts and the responses and readings they generate.¹³

11. Stockwell, “Cognitive Stylistics,” 235.

12. Elena Semino and Jonathan Culpeper, “Foreword,” *Cognitive Stylistics: Language Cognition in Text Analysis*, ed. Elena Semino and Jonathan Culpeper (John Benjamins Publishing Company, 2002), ix.

13. Semino and Culpeper, *Cognitive Stylistics*, ix.

Joanna Gavins and Gerard Steen (2003) hold that the emergence of cognitive poetics was contingent upon another significant development of the last several decades: the rise of cognitive science. Advances in psychology, cognitive anthropology, linguistics and artificial intelligence have generated a new body of concepts, theories and insights. These are nowadays accessible to literary students seeking to describe and explain how literary texts affect the reader's mind.¹⁴ According to them, an important outcome of the rise of cognitive poetics has been a keen awareness within the social science of the unique cognitive and communicative character of literature. Concurrently, the critics notice that this distinctiveness is rooted in the fundamental structures and processes of human experience and thought which enable these unique artistic interactions.¹⁵

Geert Brône and Jeroen Vandaele's book *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps* (2009) is another key publication in Cognitive Stylistics. The critics posit that cognitive stylistics has turned the mind into "its primary object of investigation."¹⁶ They see cognitive linguistics and poetics as natural allies since early cognitive linguistics research can be considered the first step towards a collaborative cognitive poetic project.¹⁷ Along the same line, they consider that to stay relevant, cognitive poetics should incorporate discoveries from cognitive linguistics to adjust its theoretical models to current knowledge of cognitive processes. They believe that the main goal of cognitive poetics is to offer a more rigorous, cognitively informed analysis of how readers derive meaning from literary texts. However, they also highlight the existing "gaps" in the field, calling for a more rigorous and systematic methodology, accepting that this field is still in the process of establishing itself as a mature discipline.

Margaret Freeman finds it challenging to define cognitive poetics as it has different meanings for different people.¹⁸ Her research aims to clarify the unconscious cognitive processes that enable us to grasp the meaning of a poem through language, poetic imagery or rhythm. These processes are not solely intellectual but are rooted in the aesthetic elements of sensation and emotion. These feelings enable us to perceive poetry as a symbolic representation of genuine

14. Joanna Gavin and Gerard Steen, *Cognitive Poetics in Practice* (Routledge, 2003), 2.

15. Gavin and Steen, *Cognitive Poetics*, 2.

16. Geert Brône and Jeroen Vandaele, *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps* (Walter de Gruyter, 2009), 1.

17. Brône and Vandaele, *Cognitive Poetics*, 2.

18. Margaret Freeman, "Cognitive Poetics," in *The Routledge Handbook of Stylistics*, ed. Michael Burke (Routledge, 2014), 313.

human experience.¹⁹ She describes cognitive poetics as “Janus-faced: looking both towards the text and toward the mind.”²⁰

A central concept in her work is “poetic iconicity.” Her theory brings together concepts from semiotics, aesthetics and phenomenology. This approach helps identify the poetic forms that grant a poem its iconic status, making the experience of reality feel immediate. According to this theory, poetic iconicity is not just a matter of personal opinion—it is not enough for a reader to simply believe a poem is iconic. Instead, the poem’s form must incorporate the creative impulse that drives the poet to write in a particular manner.²¹ She argues that what distinguishes cognitive poetics from other stylistic approaches is “its focus on exploring the way in which human cognitive processes constrain aesthetic creativity in all forms and the way in which aesthetic creativity can illuminate the workings of human cognition.”²²

Freeman concludes—answering the question she has addressed at the beginning of her article—that cognitive poetics is an approach that views poetry as “the product of an artistic process” engaging all of the subconscious areas of the brain, incorporating those for thought, emotions and sensation. By concentrating on every element of a poem, readers can grasp its origins in the brain’s most fundamental, preconceptual way of connecting with reality and its own identity within the world.²³

Haileleul Woldemariam shares Stockwell’s opinion, stating that formalist and functionalist stylistic models are not the same as cognitive stylistics.²⁴ For him,

cognitive stylistics places cognition and contextual effects at the heart of its analytical space. Both formalist and functionalist stylistic models place the sentence and the text respectively at the centre of their analysis. They are chief text-immanent models. The cognitive stylistic model, however, is a departure from textualist to contextualist stylistic interpretation of a text.²⁵

19. Freeman, “Cognitive Poetics,” 314.

20. Freeman, “Cognitive Poetics,” 314.

21. Freeman, “Cognitive Poetics,” 314.

22. Freeman, “Cognitive Poetics,” 314.

23. Freeman, “Cognitive Poetics,” 325.

24. Haileleul Woldemariam, *The Teaching and Learning of Poetry at Postgraduate Level: A Cognitive Stylistic Approach* (Polytechnic of Namibia, Department of Communication, Windhoek, Namibia, 2015), 18.

25. Woldemariam, *Teaching*, 18.

He argues that cognitive stylistics examines both textual features and the cognitive processes involved in reading. Specifically, it investigates how the interpretation of symbolic imagery relies on the knowledge, beliefs and inferences of the reader.²⁶ Cognitive stylistics enhances the linguistic analysis of literary texts by applying different theories, such as: schema theory, conceptual metaphor theory, text-to-world theory and foregrounding theory. Integrating these theories helps stylisticians reach a better understanding of literary texts.

Schema Theory

The concept of “schema” was originally coined by the British psychologist, Sir Frederic Bartlett, in 1932 in his work *Remembering*. It was later expanded and applied to various fields by other scholars, such as Richard Anderson in the 1970s. Bartlett was the first to extensively explore this concept to illustrate that the act of “remembering” relies on the narrator’s schematic general experiences.²⁷ His influential research shows that long-term memories are not static or unchanging, as schemata develop through experiences.

Yule defines schema as “a conventional knowledge structure that exists in our memory.”²⁸ For example, when talking about any school, it is unnecessary to specify elements such as desks, chairs, teachers, pupils, or classes, as these are generally assumed to be part of common background knowledge. This theory posits that schemas constitute knowledge structures related to concepts such as objects, situations, events and actions, and are universally present among individuals. Schemas facilitate both the interpretation of information and the anticipation of events in the environment. When information does not correspond to an individual’s existing schema, comprehension may be hindered, which accounts for the difficulty readers experience when engaging with unfamiliar topics.²⁹

Schema theory hypothesises that all knowledge is kept in our memory, which the mind then accesses and uses to understand new experiences or data. According to Culpeper, “a schema is a structured

26. Woldemariam, *Teaching*, 18.

27. Catherine, Emmott, Marc Alexander and Agnes Marszalek, “Schema Theory,” in *The Routledge Handbook of Stylistics*, 2nd edition, ed. Michael Burke (Routledge, 2023).

28. George Yule, *The Study of Language*, 4th edition (Cambridge University Press, 2010), 150.

29. Eman Jaafar, “Schema Theory and Text-worlds: A Cognitive Stylistic Analysis of Selected Literary Texts,” *Journal of the College of Education for Women* 31, no. 2 (June 2020): 54.

cluster of concepts containing relatively generic information, and is stored in long-term memory.”³⁰

Based on schema theory, understanding arises from the relationship between the text and the reader’s prior knowledge. This theory offers a framework for literature by examining how the interaction between the text and the reader’s existing schemas shapes the reader’s interpretation. Schema refreshment, which results in a schema change, may entail the elimination of a prior schema or the formulation of a totally new one. Schema reinforcement consolidates existing schemas by validating suppositions about individuals and the world, whereas schema addition generates new schemas. We talk about schema disruption when literary features introduce deviations at the linguistic and textual levels, thereby challenging the reader’s schema.³¹ Semino states that according to schema theory, “meanings are not ‘contained’ within a text but are constructed in the interaction between a text and the interpreter’s background knowledge.”³² If a comprehender does not possess or fails to engage appropriate schemata for specific input, they might struggle to derive meaningful understanding from a text, resulting in impaired comprehension.³³

Another scholar to address the issue of cognitive stylistics is Guy Cook. He defines schemata as “mental representations of typical instances.”³⁴ From his perspective, schemata function in discourse processing to anticipate and understand the specific situation that the discourse illustrates. The concept is that the brain, prompted either by significant linguistic elements in the text (commonly called “triggers”) or by the surrounding context, activates a schema and employs it to interpret the discourse.³⁵ He goes on to propose a theory of literariness “as a dynamic interaction between linguistic and text-structural form on the one hand and schematic representations of the world on the other.”³⁶ His goal is to apply schema theory to account for the differences among readers and their non-linguistic knowledge,

30. Jonathan Culpeper, “A Cognitive Approach to Characterization,” in *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, ed. Elena Semino and Jonathan Culpeper (John Benjamins Publishing Company, 2002), 258.

31. Elena Semino, “Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry,” *Language and Literature* 4, no. 2 (1995): 85–6.

32. Semino, “Schema Theory,” 81.

33. Semino, “Schema Theory,” 81.

34. Guy Cook, “A Theory of Discourse Deviation: The Application of Schema Theory to the Analysis of Literary Discourse” (PhD diss., University of Leeds, 1990), 7.

35. Cook, “Theory of Discourse Deviation,” 7.

36. Cook, “Theory of Discourse Deviation,” 212.

while still incorporating the insights and descriptive tools offered by discourse analysis, formalism, structuralism (that focuses on text structure) and Jakobsonian stylistics (that focuses on language).³⁷

Cook's theory offers captivating insights for the examination and representation of text worlds. He emphasizes this by acknowledging the presence of three types of schemata: world schemata, text schemata and language schemata, which one can assume are all contained within the reader's mind:

A reader's feeling that the text structure or linguistic choices of a given discourse are normal or deviant derives from a comparison of its text structure (T) and its language (L) with the reader's pre-existing text schemata S(T) and language schemata S(L). The interaction of these interactions creates the illusion of a 'world' in the discourse (V), which can then be compared with the world schemata of the reader, yielding a judgement as to the normality or deviance of that illusory world.³⁸

Text World Theory

Text world theory serves as another resource for stylisticians to help comprehend how and why readers form mental representations. This theory, initially proposed by Paul Werth during the 1980s and 1990s, facilitates the connection of various fields such as stylistics, cognitive linguistics and cognitive psychology. Werth argues that linguistic analysis should start with discourse, not the sentence or text. Even though a text is part of discourse, understanding discourse requires looking at the context of its creation and reception. The critic acknowledges that this context is complex and difficult to analyse. Nevertheless, the critic argues that one cannot overlook context if one wishes to pursue a "more human" linguistics, one that considers language as an integral part of human experience rather than an independent element.³⁹

In recent years, text world theory has undergone significant testing, enhancement, and extension by an increasing number of researchers. Professor Joanna Gavins has played a leading role in this development. After years of revising and refining the text world approach, she published an extensive overview of the framework titled *Text World Theory: An Introduction* (2007). The basic premise of this theory is that every person processes and comprehends discourse

37. Cook, "Theory of Discourse Deviation," 213.

38. Cook, "Theory of Discourse Deviation," 235.

39. Paul Werth, *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* (Longman, 1999), 3–7, 19.

by creating mental representations or “text worlds” in their minds. In cognitive stylistics, this involves examining how particular linguistic selections in a text activate and influence these mental representations, allowing readers to connect with, interpret and even creatively react to the text’s conceptual environment.

Gavins bases her research on the concept that language comprehension involves a process of mental representations. The mental representations enabling our understanding of each other are influenced not only by the language we employ but also by our broader context, personal knowledge, and past experiences. They are uniquely individual while also being socially and historically linked to one another. These assumptions regarding cognition and experience serve as the primary foundations of text world theory.⁴⁰ According to the scholar, the text world theory primarily functions as a conceptual model. It addresses both the construction of a text and the influence of contextual factors on its creation and interpretation.⁴¹

Similar to Werth, Gavins admits that managing context can be quite challenging and takes it a step further by suggesting that the essential aspect of a thorough analysis of discourse is to acknowledge its complexity from the outset and develop a suitable analytical framework that can make this complexity more manageable.⁴² The scholar suggests that text world theory achieves this by dividing each discourse into several distinct conceptual levels. The first concept, the discourse-world, concerns the immediate context in which people communicate. The active involvement of at least one speaker or writer and one or more listeners or readers is crucial for its existence because the discourse-world contains not only the participants, the entities and objects around them, but also all the personal and cultural knowledge they bring to the language situation. As such, this first level provides a tool to explore how an array of contextual factors has the potential to impact both the creation and comprehension of a given discourse.⁴³

The second level of text world theory addresses conceptual activity and offers a framework for analysing the structure and cognitive effects of individual mental representations.⁴⁴ A core tenet of text world theory is the recognition that the text-worlds created to

40. Joanna Gavins, *Text World Theory: An Introduction* (Edinburgh University Press, 2007), 6

41. Gavins, *Text World Theory*, 8

42. Gavins, *Text World Theory*, 9.

43. Gavins, *Text World Theory*, 10.

44. Gavins, *Text World Theory*, 10.

understand discourse are frequently as vividly detailed as the discourse-world from which they emerge.

Addressing the issue of text world theory, Ernestine Lahey describes it as “conceptualization of the story of discourse” or what the discourse is all about.⁴⁵ According to her, two types of linguistic cues contribute to the construction of text-worlds. The first type, world-builders, includes time, place, objects and characters. These elements establish the foundational structure of the situation in which the discourse events occur. The second type of linguistic cue that shapes the progression of the text world is known as “function-advancing propositions” (narrative, discourse). These assertions make up the foreground of the text world and help to drive forward the progression of the story.⁴⁶

Conceptual Metaphor Theory

Another theory that has broadened our understanding of how readers mentally create and comprehend literature is called conceptual metaphor theory. According to this theory, metaphor is a basic mechanism of human cognition that structures our reasoning and perceptions and interacts with the world, and not just a simple poetic device. Introduced by the linguist George Lakoff and philosopher Mark Johnson (1980), the conceptual metaphor theory asserts that intangible concepts are understood through more concrete and familiar concepts. They premise their work on the belief that metaphor is ubiquitous in everyday life, not only in language but also in cognition and behaviour, and that our common theoretical framework, which guides our thoughts and actions, is essentially metaphorical: “Our conceptual system thus plays a central role in defining our everyday realities. If we are right in suggesting that our conceptual system is largely metaphorical, then the way we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor.”⁴⁷ The authors assert that metaphor extends beyond language and words. They maintain that human cognitive processes are fundamentally metaphorical. Linguistic metaphors are possible because metaphors exist within the conceptual system.

Lakoff and Johnson identify three types of metaphors—structural, orientational and ontological—as distinct ways we understand and

45. Ernestine Lahey. “Stylistics and Text World Theory,” in *The Routledge Handbook of Stylistics*, ed. Michael Burke (Routledge, 2014), 286.

46. Lahey, “Stylistics,” 289.

47. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (The University of Chicago Press, 1980), 3.

experience concepts (an abstract or target domain in terms of another concrete or source domain). Structural metaphors refer to instances where one concept is thoroughly organized and comprehended through the framework of a more concrete concept, for example, ARGUMENT IS WAR.⁴⁸ A system of concepts is organized in relation to each other through orientational metaphor. Because most of these metaphors involve special orientation, they are referred to as orientational metaphors, for example HAPPY IS UP.⁴⁹ The third category, ontological metaphor, conceptualizes abstract concepts, activities or events as discrete, bounded entities, substances or containers. This approach facilitates reference, qualification, and identification of specific aspects—THE MIND IS A CONTAINER.⁵⁰

Peter Stockwell (2002) demonstrates that conceptual metaphor theory is a crucial analytical tool for cognitive stylistics. He views metaphor as a core pattern in the functioning of the human mind, a basic process of thought and conceptualization, rather than merely an ornamental figure of speech.⁵¹ Building on this perspective, he distinguishes between language representations of metaphors and their conceptual content.⁵² As a result, conceptual metaphor theory extends the study beyond simply identifying tropes to investigate the underlying cognitive mappings that structure the meaning of a text.⁵³ It posits that our abstract thought is structured by concrete, bodily-based metaphors, such as TIME IS MONEY.⁵⁴

Critical to conceptual metaphor theory is the concept of source and target domains, which serve as the cornerstone of metaphorical thinking. The former refers to a familiar, tangible idea that is rooted in day-to-day life or physical experiences. The latter involves abstract concepts such as time, morality, emotions, or complex systems that are often more difficult to grasp. Certain traits, connections, or structures from the source domain are conveyed to the target domain by means of systematic mapping between these domains. Such mappings help readers derive meaning from abstract phenomena in the target domain by using their intuitive knowledge of the source domain.

48. Lakoff and Johnson, *Metaphors*, 5.

49. Lakoff and Johnson, *Metaphors*, 14.

50. Lakoff and Johnson, *Metaphors*, 25.

51. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 105.

52. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 105.

53. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 106.

54. Stockwell, *Cognitive Poetics*, 110.

Foregrounding

Another theory that has received significant scholarly attention since its introduction is foregrounding. The concept was first introduced by the Prague structuralist Jan Mukařovský in the 1930s and has recently started to be used in different senses, becoming the fundamental basis for the twentieth-century stylistics. Mukařovský maintains that figurative language is a deliberate breaking of standard language norms and this very violation is what enables the unique nature of poetic expression. Such language's meaning is considered to be its maximal deployment of foregrounding, functioning as a specific statement or declaration.⁵⁵ He views foregrounding as “the opposite of automatization that is the deautomatization of an act; the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become.”⁵⁶

Paul Simpson (2004) considers that foregrounding refers “to a form of textual patterning which is motivated specifically for literary-aesthetic purpose.”⁵⁷ This stylistic device entails a distinct stylistic distortion, either through a textual element that deviates from a certain linguistic norm or, conversely, through parallelism or repetition that highlights a textual element.⁵⁸ Foregrounding—as a literary stylistic technique—aims “to acquire salience in the act of drawing attention to itself” and this salience “is motivated purely by literary considerations.”⁵⁹ The critic mentions two types of foregrounding: as “deviation from the norm” and “as more of the same.”⁶⁰

Geoffrey Leech and Michael Short (2007) address the foregrounding issue by referring to it as “artistically motivated deviation.”⁶¹ This means expressing something in a novel and imaginative way. As a result, the reader is surprised by the aesthetic investigation of language. This investigation brings a new sensitivity and awareness to the linguistic medium, which is typically assumed to be the ‘automatized’ background of communication.⁶² According to them, foregrounding

55. Jan Mukařovský, “Standard Language and Poetic Language,” in *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, ed. Lucy Burke, Tony Crowley and Alan Givin (Routledge, 2000), 226.

56. Mukařovský, “Standard Language,” 226.

57. Paul Simpson, *Stylistics: A Resource Book for Students* (Routledge, 2004), 50.

58. Simpson, *Stylistics*, 50.

59. Simpson, *Stylistics*, 50.

60. Simpson, *Stylistics*, 50.

61. Geoffrey Leech and Michael Short, *Style in Fiction* (Pearson Educational, 2007), 111.

62. Leech and Short, *Style*, 23–4.

is not limited to metaphors and alliteration—more obvious devices—but it may take the form of rejecting the usually predictable clues of context coherence.⁶³ They classify foregrounding as qualitative (deviation from the language code itself) and quantitative (deviation from some expected frequency and consistency).⁶⁴

Lesley Jeffries and Daniel McIntyre (2010) consider that foregrounding refers to “features of the text which in some sense ‘stand out’ from their surroundings.”⁶⁵ They posit that “in any text some sounds, words, phrases and/or clauses may be so different from what surrounds them, or form some perceived ‘norm’ in the language generally, that they are set into relief by the difference and made more prominent as a result.”⁶⁶ For them, foregrounding can be achieved either by deviation (unexpected irregularity in language) or parallelism (unexpected regularity).⁶⁷

Katie Wales (2011) views foregrounding as “the throwing into relief of the linguistic SIGN against the BACKGROUND of the NORMS of ordinary language” with the purpose of attracting attention by making familiar language unfamiliar—defamiliarization.⁶⁸ She outlines two types of foregrounding based on the Prague School tradition: paradigmatic foregrounding (deviation)—making an element prominent by breaking a linguistic norm; and syntagmatic foregrounding (parallelism/repetition)—making an element prominent by an unexpected regularity or repetition of words, syntactic patterns or sounds.⁶⁹

The linguist John Douthwaite (2014) offers a detailed definition of foregrounding, emphasizing the creation of new meaning: “the general linguistic technique by which a marked linguistic expression is produced in order to make that expression convey a different meaning than its synonymic equivalent unmarked construction would have conveyed.”⁷⁰ Just like his contemporaries, Jeffries and McIntyre (2010), Leech (1969) or Wales (2011), Douthwaite clearly establishes deviation (deliberately committing a mistake) and parallelism (repetition in

63. Leech and Short, *Style*, 23–4.

64. Leech and Short, *Style*, 111.

65. Lesley Jeffries and Daniel McIntyre, *Stylistics* (Cambridge University Press, 2010), 31.

66. Jeffries and McIntyre, *Stylistics*, 31.

67. Jeffries and McIntyre, *Stylistics*, 31.

68. Katie Wales, *A Dictionary of Stylistics* (Routledge, 2011), 166–7.

69. Wales, *Dictionary*, 166–7.

70. John Douthwaite, “The Power of Parallelism,” *Quaderni di Palazzo Serra*, no. 26 (2014): 93.

two or more parts of the text) as the two main categories of stylistic effect.⁷¹ For him, foregrounding consists of three stages:

- Recognizing that a text contains some sort of deviation
- Identifying the specific rhetorical form of the technique used to achieve foregrounding
- Interpreting how foregrounding is realized in the text and context.⁷²

Cognitive stylistics represents a major development in the analysis of literature and language. Grounding stylistic analysis in human mental processes provides a robust framework for understanding both the content of a text and the ways in which it is perceived, interpreted and experienced. A necessary paradigm shift has occurred with the introduction of cognitive stylistics, which changes the focus from the textual artifact to the reader's engagement process, which is dynamic and experiential. It demonstrates that literary meaning is actively created through a complex interaction of cognitive models, schema theory, conceptual metaphor theory, or foregrounding rather than being merely contained within the language. The above-mentioned theories have provided concrete, testable models used to understand how readers navigate intricate literary texts and how they infer emotional states, areas where traditional formalist stylistics often fell short.

The primary advantage of this approach is its capacity to move beyond descriptive or structural frameworks by placing the reader's cognitive processes at the centre of interpretive inquiry. Cognitive stylistics—through clarifying the systematic relationship between mental processes and linguistic structures—provides an empirical and verifiable source for understanding phenomena that were once regarded as matters of subjective aesthetic intuition. The combination of cognitive science and linguistic analysis establishes cognitive stylistics as an emerging interdisciplinary field. Its capacity to integrate insights from neuroscience, psychology and linguistics ensures its continued relevance in a dynamic and rapidly evolving academic field. Consequently, cognitive stylistics is well fit to address the complex relationship between language structure and artistic effect, offering a coherent and empirically based theory of meaning creation.

71. Douthwaite, "Power," 95–6.

72. Douthwaite, "Power," 97.

References

- Brône, Geert and Jeroen Vandaele. *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Walter de Gruyter, 2009.
- Cook, Guy. *A Theory of Discourse Deviation: The Application of Schema Theory to the Analysis of Literary Discourse*. PhD diss., University of Leeds, 1990.
- Culpeper, Jonathan. "A Cognitive Approach to Characterization." In *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, edited by Elena Semino and Jonathan Culpeper. John Benjamins Publishing Company, 2002.
- Douthwaite, John. "The Power of Parallelism." *Quaderni di Palazzo Serra*, no. 26 (2014): 93–127.
- Emmott, Catherine, Marc Alexander and Agnes Marszalek. "Schema Theory." In *The Routledge Handbook of Stylistics*, 2nd edition, edited by Michael Burke. Routledge, 2023.
- Freeman, Margaret. "Cognitive Poetics." In *The Routledge Handbook of Stylistics*, edited by Michael Burke. Routledge, 2014.
- Gavin, Joanna and Gerard Steen. *Cognitive Poetics in Practice*. Routledge, 2003.
- Gavins, Joanna. *Text World Theory: An Introduction*. Edinburgh University Press, 2007.
- Jaafar, Eman. "Schema Theory and Text-Worlds: A Cognitive Stylistic Analysis of Selected Literary Texts." *Journal of the College of Education for Women* 31, no. 2 (June 2020): 52–65.
- Jeffries, Lesley and Daniel McIntyre. *Stylistics*. Cambridge University Press, 2010.
- Lahey, Ernestine. "Stylistics and Text World Theory." In *The Routledge Handbook of Stylistics*, edited by Michael Burke. Routledge, 2014.
- Lakoff, George and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. The University of Chicago Press, 1980.
- Leech, Geoffrey and Michael Short. *Style in Fiction*. Pearson Educational, 2007.
- Mukařovský, Jan. "Standard Language and Poetic Language." In *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, edited by Lucy Burke, Tony Crowley and Alan Givin. Routledge, 2000.
- Semino, Elena and Jonathan Culpeper. *Cognitive Stylistics: Language Cognition in Text Analysis*. John Benjamins Publishing Company, 2002.
- Semino, Elena. "Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry." *Language and Literature* 4, no. 2 (1995): 79–108.
- Simpson, Paul. *Stylistics: A Resource Book for Students*. Routledge, 2004.
- Stockwell, Peter. "Cognitive Stylistics". In *The Routledge Handbook of Language and Creativity*, edited by Jones Rodney. Routledge, 2015.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Routledge, 2002.
- Tsur, Reuven. *Towards a Theory of Cognitive Poetics*, 2nd edition. Sussex Academic Press, 2008.
- Wales, Katie. *A Dictionary of Stylistics*. Routledge, 2011.
- Werth, Paul. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Longman, 1999.

Woldemariam, Haileleul Zeleke. *The Teaching and Learning of Poetry at Postgraduate Level: A Cognitive Stylistic Approach*. Polytechnic of Namibia, Department of Communication, Windhoek, Namibia, 2015.

https://www.academia.edu/87978879/The_teaching_and_learning_of_poetry_at_postgraduate_level_A_cognitive_stylistics_approach (last accessed: 1 December 2025).

Yule. George. *The Study of Language*, 4th edition. Cambridge University Press, 2010.

LITERATURĂ



ANA-MARIA DELIU

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

anamdeliu@gmail.com

DOI:10.2478/clb-2024-0004

STRUCTURALIST AND POSTSTRUCTURALIST JOYCE: “HE WAR” TO DIFFERENCES!*

Abstract: The article explores the complementary relationship between structuralist and poststructuralist approaches to James Joyce’s *Ulysses* and *Finnegans Wake*. It does so in two ways: firstly, it traces this interpretive tension through early critical responses, particularly T. S. Eliot’s mythic structuralism and Ezra Pound’s proto-deconstructive reading of Homeric parallels as mere “scaffolding”. Secondly, the study offers a close reading of the “Ithaca” chapter of *Ulysses* and of one of the most anti-representational works, the “Mamafesta” section of *Finnegans Wake*. Drawing on Umberto Eco’s concept of “chaosmos” and Roland Barthes’ shift from excavating structures to constructing interpretive systems, the article argues that Joyce’s work simultaneously absorbs and subverts both structural meaning and anti-representational practice. His textual mechanisms operate through excessive language and systematisation, parodying taxonomic discourse and catalogue-making in ways that at once enact and destabilise the drive toward comprehensive representation. These texts, written decades before the formal emergence of structuralism, anticipate both its theoretical frameworks and the poststructuralist critiques that would follow, particularly the decentering of fixed meaning and the generative instability of signification.

Key-words: James Joyce, anti-representation, structuralism, poststructuralism

* A warm thank you to Erika Mihálycsa for a first reading of this article and for her guidance during her MA course on Irish literature at Babeş-Bolyai University in 2017.

Of all the protean writers, James Joyce surely attracted the full spectrum of criticism and reading frameworks, be it semiotics, Irish nationalist, postcolonial or feminist, anarchic or Marxist criticism, formalism, psychoanalytic, or eco criticism, to name just a few.¹ And of the entire spectrum, one pair seems most unlikely brought together, yet most enlightening for Joyce's post-realist stance, i.e. structuralism and post-structuralism. Structuralism claims that there is an underlying structure to all sign-systems, which organises the system. After Marx located this hidden structure in economic production, followed by Freud and his buried psychic unconscious, structuralists found deep structures in language itself,² which they extrapolated to all sign-systems, including social and cultural phenomena. Looking at Barthes' *Empire of Signs*, one can observe a twist to structuralism:

I can also—though in no way claiming to represent or to analyze reality itself (these being the major gestures of Western discourse)—isolate somewhere in the world (faraway) a certain number of features (a term employed in linguistics), and out of these features deliberately form a system. It is this system which I shall call: Japan.³

Here lies the shift in what still seems like structuralism becoming poststructuralism, as Barthes focuses not on excavating the underlying structure of the referential object, but on constructing both the structure and the object, in order to deconstruct (a term only later employed by Derrida) the system of knowledge that contains them. Confront Lévi-Strauss' statement that “[s]igns resemble images in being concrete entities but they resemble concepts in their power of reference”⁴ with the poststructuralist tendency to dismiss reference and to focus instead on the self-referencing processes of constructing meaning; for Barthes, there is “the emptiness of language,”⁵ or, key

1. For a panoramic view of critical frameworks, see Bernard McKenna, *James Joyce's Ulysses: A Reference Guide* (Greenwood Publishing House, 2002).

2. Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, transl. Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (Basic Books, 1963), 33: “First, structural linguistics shifts from the study of conscious linguistic phenomena to study of their unconscious infra-structure; second, it does not treat terms as independent entities, taking instead as its basis of analysis the relations between terms; third, it introduces the concept of system [...]; finally, structural linguistics aims at discovering general laws.”

3. Roland Barthes, *Empire of Signs*, transl. Richard Howard (Hill and Wang/ The Noonday Press, 1989), 3.

4. Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, transl. George Weidenfield and Nicholson Ltd. (University of Chicago Press), 12.

5. Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, 4.

point for Derrida, the absence of the signified and the proliferation of sign-substitutions/signifiers:

The surrogate does not substitute itself for anything which has somehow preexisted it. From then on it was probably necessary to begin to think that there was no centre, that the centre would not be thought in the form of a being-present, that the centre had no natural locus, that it was not a fixed locus but a function, a sort of non-locus in which an infinite number of sign-substitutions came into play.⁶

Having already discussed Joyce's *Ulysses* in terms of transgressive metafiction (i.e., fiction which deconstructs the world it simultaneously generates, turning to form in an extremely overt way) elsewhere,⁷ therefore from a hard poststructuralist perspective (deconstruction), I turned to the question: how is it possible to read *Ulysses* both in a structuralist and poststructuralist way, are these readings merely imposing one's views on the text or are they different actualisations of textual mechanisms that are already there, in short, is there both a structuralist and a poststructuralist Joyce? What initially started as what seems like an inquisitorial quest for the ultimate Joyce had slowly become a process of absorbing the contraries, bringing them together and, in a radical deconstructivist praxis, replacing "difference" with *différance*, meaning acknowledging that both paradigms function as signifiers in a system of traces and convey meaning only by alluding to each other as signs, substituting the other.⁸ The opposition between them is what constitutes meaning, the appeal to each other, the spacing of taxonomical language; taking them as stand-alone signs means precisely the kind of logocentrism that Joyce would dismiss with a clever pun. Therefore, the present analysis focuses on their operational value and, while still from a poststructuralist perspective that cannot be easily casted off when reading Joyce, it acknowledges the trace of structuralism.

A note should be made before plunging into the different readings of *Ulysses*. I do not regard structuralism and poststructuralism

6. Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences," *A Postmodern Reader*, edited by Joseph Natoli and Linda Hutcheon (State University of New York Press, 1993), 232.

7. Ana-Maria Deliu, "Transgressive Metafiction: Deconstructing Worlds in Joyce's *Ulysses* and Barth's *Lost in the Funhouse*," *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 3, no. 2 (2016): 144–56.

8. For an elaboration of *différance*, see Jacques Derrida, "Semiology and Grammatology: Interview with Julia Kristeva," in *Positions*, transl. by Alan Bass (The University of Chicago Press, 1981), 28–30.

as dialectical, historical forces, as Daniel Chaffee and Charles Lemert do: “We, as subjects, cannot be (that is, exist) without structured relations with others, which structures cannot adapt to historical change without the freedom of subjects” (138). Instead, as I already argued within the limits of this paper, I choose to see them as functional paradigms that work synchronically in the moment of utterance to create meaning.

For this paper, I will also take into consideration the chapter “Mamafesta” from Joyce’s final work, *Finnegans Wake*. It is tempting to see *Ulysses* as “a progression of style,”⁹ culminating with his most anti-literary work, the book that acquired the fame of the least readable novel, and regarding it as the highest form of polyphony and anarchic writing. Except, the anarchic quality did not prevent Joseph Campbell and Henry Morton Robinson to find a mythical “skeleton key”¹⁰ and Samuel Beckett¹¹ or Donald Phillip Verne¹² to read the book as structured on Giambattista Vico’s *A New Science* (which even has affinities with Lévi-Strauss’ view of myth as form!).

A visionary polemic: T.S. Eliot and Ezra Pound

Pre-structuralist articulations of myth and (dis)order are to be found immediately after the publication of *Ulysses* in 1922, in a period where most reviews dealt with the question of its alleged obscenity. Two articles published in *The Dial*, both famous readings of Joyce’s book, engaged in a polemic that would anticipate the relationship between structuralist and poststructuralist thought around 40 years later.

There is T.S. Eliot’s “‘Ulysses,’ Order and Myth” (1923) which focuses on the mythic parallelism to the Homeric *Odyssey* as a “method”, using myth as a structuring principle of modern experience, an attempt to counteract formlessness with form: “a way of controlling, of ordering, of giving shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.”¹³ Of course, this idea reflects T.S. Eliot’s own use of myth in “The Waste Land” and his

9. Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses* (Princeton University Press, 2014), 5–6.

10. Joseph Campbell and Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (Harcourt Brace, 1944).

11. Samuel Beckett, “Dante... Bruno. Vico... Joyce,” in *Finnegans Wake: A Symposium — Our Exagmination Round His Incamination of Work in Progress* (Shakespeare & Co. 1929; facs. rep. edn. New Directions 1972), 1–22.

12. Donald Phillip Verne (ed.), *VICO AND JOYCE*, Suny, 1987.

13. T. S. Eliot, “‘Ulysses,’ Order and Myth,” *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. Frank Kermode (Faber and Faber, 1975), 177.

aesthetic programme, nevertheless, the myth skeleton does seem to provide the reader with the necessary solid point to be able to indulge further in a semantically fluid world. For instance, the nuptial bed in *Ulysses*, bought by Molly's father, travelled the entire world before arriving at the Blooms, and it has a defect (possibly alluding to adultery). This awkwardly inscribes the modern couple into the heroic tradition, the secret bed shared by Odysseus and the faithful Penelope, crafted by Odysseus himself and impossible to be removed by the suitors or common folks. Myth as a structuring force, parallelisms, form and meaning, although expressed as an aesthetic concern, are all part of what will later become a structuralist way of thinking.

What is more interesting is that this article was a response to Ezra Pound's review, published in *The Dial* in 1922. With incredible critical intuition, Ezra Pound notes that the "correspondences are part of Joyce's medievalism and are chiefly his own affair, a scaffold, a means of construction, justified by the result, and justifiable by it only."¹⁴ Instead of seeing myth as foundational, in an essentialist way, as bearing some kind of metaphysical "being-present" centre that organises thought structures, Ezra Pound anticipates the deconstruction movement and acknowledges myth as a functional "scaffold" that allows for substitutions of signs. If it organises thoughts or the material of the novel, a mythical structure does not do so as a determined structure, but as the interplay of chaotic experience and the need for meaning. As Anthony Domestico notes, "it does not create a form so much as generate a means to balance form with formless[ness]."¹⁵ I only have to add (and exemplify later) that form is not even representational in the structuralist sense of transcribing hidden archetypal structures.

The Poetics of Chaosmos

Umberto Eco's much later reading of Joyce, *The Aesthetic of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* (1962), understands medievalism as a model of coherence and order for Joyce, a holistic view of the world, which clashes with the fragmented individual consciousness of the twentieth century. The word "chaosmos" is cut out of the chapter "Mamafesta" (book I, chapter 5) of *Finnegans Wake*. Eco aims

14. Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T. S. Eliot (Faber and Faber, 1954), 70.

15. Anthony Domestico, "'Ulysses,' Order and Myth," *The Modernism Lab*, <https://campuspress.yale.edu/modernismlab/ulysses-order-and-myth/>.

to follow the process of the young artist who conserves and repudiates the mental forms that preside over the ordered cosmos proposed by medieval Christian tradition and who, still thinking as a medieval, dissolves the ordered Cosmos into the polyvalent form of the Chaosmos.¹⁶

What Eco regards as medieval is the sense of the whole, the knowable cosmic structure, the orderly medieval sensibility for catalogues, lists and encyclopaedias (a meta-list of their occurrences would include the inventory of rhetorical figures in Aeolus, the catalogue of styles in “Oxen of the Sun” or the catalogue of clichés in “Eumaenus,” the lists in “Cyclops” and “Ithaca”—all of these in Ulysses—and, of course, the list of possible names for a manifesto that has virtually no other quality than going by many names, “Mamafesta”). The chaos would come from the post-realist realisation that the world is not representable, that there are no infinite lists.

We will return to this sensibility, but for now let us turn our attention to the context in which “chaosmos” appears for Joyce:

Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow gossip will cry it from the housetops no surelier than the writing on the wall will hue it to the mod of men that mote in the main street) every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkery was moving and changing every part of the time: the travelling inkhorn (possibly pot), the hare and turtle pen and paper, the continually more and less intermisunderstanding minds of the anticollaborators, the as time went on as it will variously inflected, differently pronounced, otherwise spelled, changeably meaning vobable scriptsigns.¹⁷

As with any non-representational polysemantic text, I believe that the attempt to deliver a close reading is futile. However, for the purposes of this paper, it is necessarily to note that the writer (Hebr. soferim) of Babel, a construct that confuses languages, projects onto its roof (meaning in an overtly way) the “mod” (old. En. mind, spirit) and also the mood or mode of men, concerned with every other (Gr. *allê*) person, place and thing (or, simply put, with all nouns), and that this Alle “was moving and changing” even through time (understood as in historiography, part by part) possibly by means of acculturation (“[melting]pot”, “travelling inkhorn”) but most importantly through

16. Umberto Eco, *The Aesthetic of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce* (Harvard University Press, 1989), 11.

17. James Joyce, *Finnegans Wake*, <http://www.finwake.com>, 118.

unstable words, signifiers, “scriptsigns”. Therefore, as I see it, the text tells us two very important things: 1) this is a textual world, which practices anti-representation, oddly enough, to mimic the way signs are used as signifiers in creating cultural networks and 2) there is no cosmic holistic structure to write about, there is only “intermisunderstanding” that creates meaning, broken nodes of communication that create culture.

The way Eco resolves the tension between the conception of a holistic world and a fragmented one is through the theory of epiphany. He considers epiphany the central poetic drive throughout Joyce’s oeuvre and even employs essentialist terms in describing it: the poetic epiphany reveals “the profound soul of things, and it is he [the poet] who makes them exist solely through the poetic word.”¹⁸ Moreover, *Finnegans Wake* becomes “a great epiphany of the cosmic structure resolved into language.”¹⁹ But epiphany is a misleading concept, since we associate it with a whole and presentable (metaphysical) world, a reality that reveals itself, while Eco takes into consideration the question of a modern consciousness: “This is not an example of the revelation of a thing itself in its objective essence, *quidditas*, but the revelation of what the thing means to us in that moment. It is the value bestowed on the thing at that moment which actually makes the thing.”²⁰ Still, whether epiphany is the central drive for Joyce is questionable, as we will see, but for now is important to retain that the appearance of order is undermined, for Eco, by the modernist gaze (or agency) of the author, and that epiphany itself is not essentialist but agential (it does not reveal a determined structure but something perceived by the writer).

Eco’s structuralism will relax even more after his elaborations on semiotics and the concept of *opera aperta*; in this sense, I consider worth quoting David Robey’s introductory words to *The Open Work* extensively:

In its all-embracing, systematic character Eco’s general semiotics has more than a little in common, as noted above, with the philosophical system of Thomas Aquinas, the subject of his doctoral thesis. But a major difference between Eco’s theory and most philosophical or scientific systems is his distinctive insistence that the theory makes no claim to represent the real nature of things. It is here that we can see the most

18. Eco, *The Aesthetic*, 24.

19. Eco, *The Aesthetic*, 77.

20. Eco, *The Aesthetic*, 27.

conspicuous and important connection with *Opera aperta* and its theme of the disorder, instability, and essential incomprehensibility of the modern world. The theme lies behind the title and much of the argument of *La struttura assente* which, while taking over many of the fundamentals of structuralist thought, contains a vigorous criticism of the French structuralism of the sixties—which Eco himself compares (*The Aesthetics of Thomas Aquinas*, p. v) to Thomist thought—for what he calls its “ontological” rather than “methodological” character: its conviction that the ordered systems it describes are the systems of the world, a conviction illustrated in its most extreme form in Levi Strauss’s belief that structural analysis serves ultimately to reveal the perennial laws governing the working of the human mind. Eco maintains that structures are “methodological” in that they are provisional, hypothetical products of the mind, and at most only partially reflect the essential nature of things. The ultimate truth, the structure behind all structures, is permanently absent, beyond our intellectual grasp.²¹ (xxi)

As with the case of Barthes, we see a structuralist thinker engaging with poststructuralist modes of thinking, incorporating the impossibility of extracting through paradigms the whole (and holistic) truth into the need to construct the paradigms, to operate them in grasping the world, to see them as primarily functional, not ontological. Considering this insight, it is even clearer that Eco’s conception of epiphany must be understood in a more open way, focusing on his quick addition that the things that form the deep structures “exist solely through the poetic word,” they are constructed through the modern agency of the poet.²²

“He war” to differences! “Ithaca” and “Mamafesta”

If we look closely at Joyce’s most anti-representational textual instances, “Ithaca” from *Ulysses* (chapter 17) and “Mamafesta” from *Finnegans Wake* (book I, chapter 5), how is it possible that structuralist

21. David Robey, Introduction to *The Open Work*, by Umberto Eco (Harvard University Press, 1989), xxi.

22. Poststructuralist (and postmodern) readings of Joyce will discard agency altogether. See Colin MacCabe’s thesis that anti-representational language has no dominant subject that aligns language against things (4) and Karen Lawrence’ demonstration that “the text deliberately acts as if it were cut off from any single consciousness,” using multiple styles not as an expressive inheritance related to modernist authenticism, but as a cultural inheritance (7–9). Even the structuralist perspective of Robert Scholes accounts for Leopold Bloom as a cybernetic self of James Joyce, meaning a dispersion of the ego through a whole ecosystem (164–65).

elements (not only structural, but which pertains to ideas of origin in language) can melt into what is the further we have gotten so far from stable meaning and agency in literature?

Firstly, I understand anti-representational language in poststructuralist terms, starting from the idea that “[i]t is only given the essential homogeneity of experience and a position from which the elements within it can be judged that it is possible to talk of a representational theory of language”²³ and the thesis that “*Ulysses* and *Finnegans Wake* are concerned not with representing experience through language but with experiencing language through a destruction of representation.”²⁴ If we are simply looking for meaning in “Ithaca,” at the level of the narrative, paralleling Odysseus’ return to Ithaca, Leopold Bloom and Stephen Dedalus are withdrawing to Bloom’s house, intoxicated with alcohol. He realises that he does not have the keys and he struggles to get inside for what feels like Odysseus’ struggles to get back in kingship. The most convenient structuralist impulse would be the appeal of myth as archetypal structure that organises the way in which a subject perceives reality. As we have seen, myth can also be no more than a “scaffold” for Joyce, it can be structural, but not necessarily structuralist. In any case, focusing on meaning in relation with a central subject that perceives experiences is obviously not the best approach for post-realist Joyce, where meaning is to be found in language and derived from its conflict with the subject.

Hence, we turn to language for meaning. The text presents a seemingly closed form of question and answer, and a hyperlogical and scientific rhetoric. There is no narrative voice or perspective (the subject in the structure is obliterated). Who is asking the questions and who is responding? The text seems to interrogate itself, and in doing so, it attempts to use only denotative, overprecise language that mimics a scientific approach to represent reality. The idea that reality can be grasped within a system of signifiers is part of a structuralist mode of thinking; “broadly speaking, [...] all fields of empirical research are structuralist.”²⁵ Until he drifts to sleep and language flaunts reference in an overt way, it uses denotative language even for thought processes and affects (as opposed to the stream-of-consciousness from “Penelope”). The scene where Bloom goes to bed aware of Molly’s adultery is significant in this sense:

23. Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (Springer, 1983), 4.

24. MacCabe, *James Joyce*, 4.

25. Daniel Chaffee and Charles Lemert, “Structuralism and Poststructuralism,” in *The New Blackwell Companion to Social Theory*, ed. Bryan S. Turner (Wiley-Blackwell, 2008), 124.

What did his limbs, when gradually extended, encounter?

New clean bedlinen, additional odours, the presence of a human form, female, hers, the imprint of a human form, male, not his, some crumbs, some flakes of potted meat, recooked, which he removed.

If he had smiled why would he have smiled?

To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last, only and alone whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity.

What preceding series?²⁶

The text goes on to catalogue twenty-six men with whom Molly presumably had sexual affairs. Of course, oversystematisation in this case creates a humorous effect, a relief which subverts the very idea of systematisation. The ambiguity of laughter in Joyce's text consists of a sardonic laughter of mastery and dominance, and a laughter of release, a meta-laughter that laughs at the project of totalisation.²⁷

There are two interrelated processes that construct systems while simultaneously subverting them: firstly, attempting to refer to a thing by giving an excessive description of its properties, usually conveyed as a series that aims for exhaustiveness. For instance, boiling water is rendered as a chemical description, an account of Dublin's water supply system and an "ode" to water, that includes a detailed account of "its healing virtues," "its persevering penetrativeness," "its infallibility as paradigm and paragon," "its submarine fauna and flora (anacoustic, photophobe)," an ode that ends with "the noxiousness of its effluvia in lacustrine marshes, pestilential fens, faded flowerwater, stagnant pools in the waning moon."²⁸ The superfluous information parodies the method of describing reality part by part as if it would form a coherent whole – parodies, in fact, the means of taxonomical language. Separating the elements of a phenomenon, all delicately differentiated in meaning and placed in clear relations to one another, shows the limits of representation since only an infinite amount of

26. James Joyce, *Ulysses*, <http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses/>, 304.

27. Andrew J. Mitchell and Sam Slote, Introduction to *Derrida and Joyce: On Totality and Equivocation* (State University of New York Press, 2013), 11–12.

28. James Joyce, *Ulysses*, <http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses/>, 279.

details would construct a whole image. As Lawrence puts it, “reality is infinitely expandable by being infinitely divisible.”²⁹

Secondly, as we already anticipated when talking about Eco’s chaosmos, the act of cataloguing reality pertains to a sense of comprehensiveness and representability. Eco puts it in relation to a medieval *modus operandi*, yet there is also the antique example of the catalogue of ships in the *Iliad* that aims for a complete enumeration with mnemonic function. Even in *The Odyssey*, which communicates after all with the (post)modern odyssey of Bloom, Erich Auerbach observes “the need of the Homeric style to leave nothing which it mentions half in darkness and unexternalized,”³⁰ “with an orderliness which even passion does not disturb.”³¹ Indeed, the textual form of Q&A documents Bloom’s reactions to his wife’s adultery with the orderliness of cold hard facts, and, overall, Joyce’s “Ithaca” incorporates the temptation of lists (the budget of the day, the objects in the drawers and on the shelves, Bloom’s books, the uses of water, the men Molly slept with) as if trying to make sense of the day that passed, but there are both frequent lapses from catalogues (e.g.: his spending that day) and superfluous elements (e.g.: “stagnant pools in the waning moon,” my emphasis). The lacks and the abundance both self-consciously undermine the very idea of cataloguing.

“Mamafesta” is about a letter that ALP addresses to her husband, HCE, dictated to Shem the Penman, and entrusted to Shaun the Postman for delivery. The letter does not reach its destination; in fact, it is never read since the contents are never shown. Instead, we are presented with a three pages long list of possible names by which the letter is known (known to whom, we may ask, though the subject is again obliterated). Her untitled “mamafesta” (manifesto/mama-festa) is never known for what it is but only by its many designators which stand for qualities. A small sample would be:

Thus we hear of, *The Augusta Angustissimost for Old Seabeastius’ Salvation, Rockabill Booby in the Wave Trough, Here’s to the Relicts of All Decencies, Anna Stessa’s Rise to Notice, Knickle Down Duddy Gunne and Arishe Sir Cannon, My Golden One and My Selver Wedding, Amoury Treestam and Icy Siseule.*³²

29. Lawrence, *The Odyssey*, 565.

30. Erich Auerbach, “Odysseus’ Scar,” in *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, transl. William R. Trask (Princeton University Press, 1953), 5.

31. Auerbach, “Odysseus’ Scar,” 6.

32. Joyce, *Finnegans*, 104.

At best, the reader could infer that the letter is about venerable people (Lat. *augustus*, Gr. *sebastos*), but of course the writing of the letter was provoked by the sexual trespass of HCE. Is it about a tragic love story, as in Tristan and Isolde (“Treestam and Icy Siseule”) or a dysfunctional relationship with an “icy soul?”³³ Is it about a rise, a resurrection, “Anna Stessa’s Rise to Notice” (Gr. *anastasis*) or about a fall and a death, “Knickle Down Duddy Gunne” (“kneel down,” “dead and gone”)? Both meanings are valid (as well as others) in a highly polysemantic, anti-representational praxis of language. In Joyce’s words, “[t]he proteiform graph itself is a polyhedron of scripture.”³⁴ The names are semantically loaded with possible qualities of the letter, but the “scripture,” the logocentric view of the world, is parodied by excessive polysemantics.

This is how the text proposes a scheme and then it undermines it. It incorporates into its semantic flow logocentric and structuralist ways of capturing the world in language, yet it flaunts referentiality by showing the impossibility of representing the world. “And shall not Babel be with Lebab? And he war.”³⁵ For Joyce, the myth of Babel is also the myth of babblers: the mythical origin of language cannot be without its deconstruction, in the poststructuralist sense.

References

- Auerbach, Erich. “Odysseus’ Scar.” *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton University Press, 1953.
- Barthes, Roland. *Empire of Signs*. Translated by Richard Howard. Hill and Wand. The Noonday Press, 1989.
- Beckett, Samuel. “Dante... Bruno. Vico.. Joyce.” *Finnegans Wake: A Symposium — Our Exagmination Round His Incamination of Work in Progress*. Shakespeare & Co. 1929 (fac. rep. edn. *New Directions* 1972): 1-22.
- Campbell, Joseph, Henry Morton Robinson. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Harcourt Brace, 1944.
- Chaffee, Daniel and Charles Lemert. “Structuralism and Poststructuralism.” *The New Blackwell Companion to Social Theory*, edited by Bryan S. Turner. Wiley-Blackwell, 2008.
- Deliu, Ana-Maria. “Transgressive Metafiction: Deconstructing Worlds in Joyce’s Ulysses and Barth’s *Lost in the Funhouse*.” *Metacritic Journal for Comparative*

33. Derrida talks about how a word from Joyce can form meaning both as a grapheme (written) and a phoneme (vocalised), “in a word gramophonied” (*Gramophone*, 49). He also talks about the paradoxical state that the text invites us to voice it, yet the moment you voice it, you have settled meaning (*Two Words*, 156).

34. Joyce, *Finnegans*, 107.

35. Joyce, *Finnegans*, 258.

- Studies and Theory* 3, no. 2 (2016): 144–56.
- Derrida, Jacques. "Semiology and Grammatology: Interview with Julia Kristeva." In *Positions*. The University of Chicago Press, 1981.
- Derrida, Jacques. "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences." *A Postmodern Reader*, edited by Joseph Natoli and Linda Hutcheon. State University of New York Press, 1993.
- Derrida, Jacques. "Two Words for Joyce." Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1982.
- Derrida, Jacques. "Ulysses gramophone: Hear say yes in Joyce." *Acts of literature*, edited by Derek Attridge. Routledge, 1992.
- Domesticio, Anthony. "'Ulysses,' Order and Myth." *The Modernism Lab at Yale University*. <https://campuspress.yale.edu/modernismlab/ulysses-order-and-myth/>. Accessed 16 June 2025.
- Eco, Umberto. *The Aesthetic of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Harvard University Press, 1989.
- Eliot, T. S. "'Ulysses,' Order and Myth." In *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited by Frank Kermode. Faber and Faber, 1975.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. <http://www.finwake.com>. Accessed 16 Feb. 2017.
- Joyce, James. *Ulysses*. <https://web.archive.org/web/20170311232649/http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses/>. Accessed 16 June 2025.
- Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton University Press, 2014.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Translated by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. Basic Books, 1963.
- Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Translated by George Weidenfield and Nicholson Ltd. University of Chicago Press, 1962.
- MacCabe, Colin. *James Joyce and the Revolution of the Word*. Springer, 1983.
- McKenna, Bernard. *James Joyce's Ulysses: A Reference Guide*. Greenwood Publishing Group, 2002.
- Mitchell, J. Andrew and Sam Slote. *Introduction to Derrida and Joyce: On Totality and Equivocation*. State University of New York Press, 2013.
- Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*, edited by T.S. Eliot. Faber and Faber, 1954.
- Robey, David. *Introduction to The Open Work*. Umberto Eco. Harvard University Press, 1989.
- Scholes, Robert. "Ulysses: A Structuralist Perspective." *James Joyce Quarterly* 10, no. 1, *Ulysses 50th Anniversary Issue* (1972): 161–71.
- Verene, Donald Phillip (ed.). *VICO AND JOYCE*. Suny, 1987.

DRAGOȘ VARGA

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

dragos.varga@ulbsibiu.ro

DOI:10.2478/clb-2024-0005

RADU STANCA'S OEDIPUS SAVED: REDEMPTION, AESTHETIC SOVEREIGNTY, AND THE END OF TRAGEDY

Abstract: The article examines Radu Stanca's *Oedipus Saved* as a radical modernist reconfiguration of the Oedipal myth and a deliberate interruption of the classical tragic paradigm. Rejecting the fatalistic logic that defines Sophoclean and post-Sophoclean versions of the myth, Stanca imagines an Oedipus who is redeemed rather than destroyed, shifting the emphasis from divine determinism to human agency, solidarity, and ethical self-understanding. Drawing on the conceptual framework of Franco Moretti's theory of "tragic sovereignty," the study situates *Oedipus Saved* within the Sibiu Literary Circle's aesthetic ideology, arguing that Stanca's play replaces the traditional deconsecration of sovereignty with its aesthetic transfiguration. Through extensive intertextual engagement and mythopoetic innovation, Stanca re-opens the tragic form to the possibility of metaphysical survival, rather than inevitable catastrophe. The article demonstrates that *Oedipus Saved* marks both a continuation and a rupture within European tragic discourse: it revives myth only to transform it into a modernist salvific narrative, where poetry and human insight triumph over the destructive logic of fate.

Keywords: Radu Stanca, Sibiu Literary Circle, modern tragedy, tragic sovereignty, deconsecration of power

Radu Stanca's *Oedip Salvat* [*Oedipus Saved*] stages one of the most striking ruptures in the long tradition of *Oedipal* tragedy: Oedipus does not fall. Instead, in a profound act of creative defiance, Stanca imagines a world in which the doomed king is redeemed—not by erasing his guilt, but by transforming it into meaning. This is not a tragedy of deconsecration, but a modernist salvific myth, where poetry

and thought intervene where gods and fate have failed. Within the broader arc of this paper, *Oedip Salvat* represents the moment where the tragic myth of sovereign collapse gives way to a metaphysical aesthetic of survival.

Written in the intellectual climate of the Sibiu Literary Circle,¹ a Romanian modernist group committed to the reinvention of cultural forms amid historical devastation, *Oedip Salvat* reflects a belief in the redemptive power of art and irony. Unlike Sophocles' or Seneca's Oedipus, who is destroyed by knowledge, or Cocteau's, who is trapped in psychoanalytic repetition, Stanca's Oedipus faces the revelation of his crimes. This moment is radical in the history of the myth: it asserts that tragedy is not fate, but a narrative structure that can be rewritten. In doing so, Stanca challenges the philosophical pessimism of tragic sovereignty as theorized by Moretti.² Rather than staging the disintegration of ethical and political order, *Oedip Salvat* offers a modernist counter-myth, in which the individual can be spared through insight, imagination, and compassion. The tragic scaffold is replaced by a poetic ascension.

For European culture, *Oedipus Rex* has represented the tragedy par excellence, profoundly shaping not only the cultural but also the spiritual history of humanity, through its deeply metaphorical insights into the human condition—as only the Greek tragedians were able to express. Tudor Vianu saw in Oedipus a clear embodiment of the myth of knowledge, especially emphasizing the character's ethical and intellectual value. He observed the distance between the works of the ancient Greeks and those of other civilizations of Antiquity, which tended to venerate either heroic men of action or major moral and religious figures, whereas the Greeks, "praised in Oedipus the power of genius, the solver of the Sphinx's riddles—that is, of the obscure questions nature poses to humankind."³

The complexity of the hero, the profound meaning of his struggle, the impossibility of escaping one's destiny, the fragility of the human being, and the unshakable resolve of the tragic protagonist have inspired numerous writers from Antiquity to the modern age. All major

1. On the Sibiu Literary Circle, see Ovid S. Crohmălniceanu and Klaus Heitmann, *Cercul Literar de la Sibiu*. Editura Universală, 2000; on Sibiu Literary Circle, and especially on Radu Stanca's place in the group, see Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX* (Editura Minerva, 1976), 195–213.

2. See Franco Moretti, "A Huge Eclipse: Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty," *Genre Norman N.Y.* 15, no. 1–2 (1982): 7–40.

3. Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată* (Editura Academiei, 1963), 92, my translation. Unless otherwise indicated, all translations are mine.

Greek tragedians engaged with the myth (though little is known about Aeschylus' version of Oedipus, except what can be inferred from *Seven Against Thebes*, which suggests that the original fault lay with Laius, who had violated the oracle's command; in Euripides' tragedy, Oedipus is blinded not by himself, but by Laius's companions, possibly during the skirmish in which he killed his father).

Seneca's version, although closely following Sophocles' model, is generally considered inferior in tragic power. However, it adds two notable scenes: one involving necromancy and another in which Tiresias sacrifices a victim to examine its entrails. In the modern era, the myth was reinterpreted by the French Renaissance playwright Robert Garnier, by Corneille, Voltaire, André Gide, Henri Ghéon (in *Le Crépuscule des Dieux*), Jean Cocteau (*The Infernal Machine*), and, in Romanian literature, by Victor Eftimiu (*Thebaida*) and George Enescu (in his opera *Oedipe*). In Cocteau's adaptation, the myth remains close to the original in the moment of Oedipus' recognition of the truth, but the author's tone is disarmingly cynical—as already suggested in the title. Ghéon, on the other hand—well-known for his Christian dramas—layers the Oedipus myth with themes of sacrifice and Christian suffering, bringing a new spiritual and redemptive dimension to the ancient tragedy.

At the heart of this myth lies a paradox that Franco Moretti has described as “tragic sovereignty,”⁴ the notion that absolute power carries within itself the seeds of collapse. In his reading of European tragedy, Moretti argues that the tragic form functions as a deconsecration of power, revealing how figures of authority are destroyed by the very logic of their position. The tragic hero, and particularly the tragic ruler, becomes a site of contradiction: invested with supreme authority yet ultimately powerless before forces—divine, psychological, or historical—that exceed their control. In this sense, the myth of Oedipus does not merely depict personal failure or divine punishment, but dramatizes the internal breakdown of sovereignty itself.

Moretti's article “A Huge Eclipse: Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty” explores how modern tragedy, especially in Elizabethan and Jacobean drama, contributed to the ideological dismantling of sovereign authority. His central thesis is that tragedy functions historically to “deconsecrate” kingship, stripping it of its traditional ethical and divine legitimacy.⁵ This process is not revolutionary in the political sense, but it undermines the cultural

4. Moretti, “Huge,” 9.

5. Moretti, “Huge,” 7.

foundation of monarchy, making the eventual political rejection of absolutism possible. Tragic kings, like Lear or Macbeth, are shown as isolated, self-destructive figures, whose unchecked decisions lead to chaos. As traditional structures of meaning collapse, the audience is left without moral guidance, forced to think for themselves. In this way, tragedy helps deconsecrate political authority, paving the way for modern secular and critical thought.

The return to the literary form of the tragedy was assumed by Radu Stanca not only as a way of reaching a classical value, but also in the spirit of that new humanism he was providing. In an article dedicated to “the resurrection of the tragedy,” he explains extensively his interest in rediscovering the tragic values.⁶ In fact, the polemics concerning the topical nature of tragedy have given birth to a real trial since the nineteenth century, when Nietzsche announced and established, from a philosophical point of view, the disappearance of tragedy from the contemporary world.⁷ The twentieth century continued the discussions on the tragical existence and tragedy from the new perspective opened by the secularized modern society, in which no mythology is any longer possible. On the occasion of a lecture given in Athens, in 1955, entitled “The Future of Tragedy,” Albert Camus noted that the major periods of tragic art are situated in times of crisis, when the existence of the peoples is simultaneously burdened by glory and by threats, when the future is unsafe and the present is dramatic.⁸ In contemporary history, Camus distinguished a fertile ground for the restoration of tragedy, because the interwar man is tragic by excellence, a torn and contradictory individual, fully aware of the human being’s ambiguity. At the same time, the French philosopher and writer notices the signs of this revival in the literary works of his contemporaries, Gide, Claudel, and Montherlant, instinctively attracted to the sources of the tragic eras. The dominant opinion in the twentieth century is that tragedy no longer corresponds to the modern state of mind and sensitivity, deeply affected by the disappearance of the ancient tragical values (mythological, magical, and heroidal values).

Without any doubt, although they follow the precepts of ancient tragedy, Radu Stanca’s dramatic plays could hardly be attached to the genre. In fact, the author himself does not hurry to label them as “tragedies,” even if they present enough elements to be qualified

6. Radu Stanca, *Acvariu* (Editura Dacia, 1971), 237–45.

7. See Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, transl. WM. A. Haussmann (The Edinburgh Press, 1923).

8. Albert Camus, *Eseuri*, transl. Modest Morariu (Editura Univers, 1975), 29.

as such: *Madonna with the Smile* is a “little drama,” *Dona Juana* is a “tragic comedy,” *King, Priest and Prophet* is just a “play in three acts,” *Oedipus Saved* is a “drama in three acts,” *The Journey of the Magi* is a “tragic popular drama.” The real target of his plays is not the tragedy, but the tragic, as an aesthetical value, as evidenced in the cases of a “tragedy with ballets” (*The Faun and the Caryatid*), a “balladesque tragedy” (*The Dance of the Princesses*), or a “tragic vision” (*The Eye*). Unlike the so-called “infra-tragedy” defined by Jean-Marie Domenach as a tragedy inspired by a trivial and ridiculous reality, conceived as a farce or a parody,⁹ Radu Stanca’s plays don’t lack the tragic solemnity or the mythological dimension.

As I have already emphasized, Radu Stanca is more attracted to the origins of literature than by its originality, practicing a lofty artistic mimicry based on more or less transparent intertextual and cultural allusions. He replaces the data of the immediate reality with the literary ones, this intertextuality leading to the consolidation of a personal strategy through which the poet dissimulates the existential trauma by overbidding the interest for a certain literary mythology. Subsequently, it is not the literary mythology that attracts the writer, but its points of convergence with his artistic personality.

Radu Stanca also brings innovation to the myth, shifting the focus away from the gods’ unlimited and oppressive power toward a human strength—superior and liberated from the grip of absurd transcendence. The action of the play unfolds along the road between Thebes and Colonus, in a mountain glade that remains unchanged from beginning to end. It is the site of a decisive confrontation and the moment of Oedipus’s complete release from the tyranny of his merciless destiny. Here, between Thebes and Colonus, Oedipus shakes off the burden of a guilt that, ultimately, is not truly his. In *Oedipus Saved*, the tragic hero becomes aware of the absurdity of his culpability and refuses the deceitful aid of the gods. Stanca’s play begins precisely where Sophocles’ tragedy ends: if in *Oedipus Rex*, the protagonist takes responsibility for crimes committed in total blindness (foreshadowing the literal blindness he inflicts upon himself), Stanca presents a tormented individual longing to escape “the webs of the curse,” yet wandering aimlessly in a desolate space. His daughter, Antigone—the one guiding this “heaven-cursed exile”—believes that as long as Oedipus refuses to love the gods again, he will not find peace or light. However, Stanca’s Oedipus no longer trusts the

9. Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, transl. Alexandru Baci (Editura Meridiane, 1995), 245.

goodwill of the gods: “Who are they and who am I? They, the infernal lightning bolt that fells trees across my path. They, the slanted rock that buries my straight road...”¹⁰

Although he delays invoking the Oracle, at his daughter’s pleading, he swallows his pride and asks for divine counsel. The Oracle reveals that his inner peace now depends on the murder of a man “on the road to Thebes”—in other words, salvation through yet another crime. Hounded by a never-ending fatality, Oedipus reacts with a natural revolt when the gods demand yet another sacrifice: “Oedipus: Were the gods not satisfied with the crimes I’ve committed so far? Again they place in my hand the murderous dagger? Again they stain me with innocent blood? Who am I? The bearer of all the sins of the cosmos? Whenever the gods conceive a new sin, I am the one they use to test it. I am their indifferent instrument. Why? Because I wanted the good of man. Because I saved Thebes...”¹¹ (Act I, Scene 2).

But the same Oracle also demands from Eumet, “the one longing for happiness,” that he sacrifice Oedipus—thus foreshadowing a “horrible hunt for death.” Symmetrically, Eumet’s fate is also decided in the same mountain glade between Thebes and Colonus. Both characters stand “on the summit,” between happiness and despair, impiety and salvation. According to the gods’ will, the liberation of one requires the sacrifice of the other.

Paradoxically, the most tragic hero in literature manages to slip through the eye of the net. Oedipus hopes that, perhaps, somewhere deep down beyond the reach of the gods, there exists a path to salvation. Eumet dares, in turn, to question the Oracle: “How do you know there isn’t something else in me that only I can unlock?”¹² Both characters come to discover that the “mystical alignments from beyond” can be defeated, and that the power to overcome crisis must be found within the self—in those invisible threads that bind people together, threads (the eternal illusion suggests) more enduring than the knots by which they are bound to the gods.

By building his new destiny on rational foundations, untainted by divine implication or the crime the gods asked of him, this “new” Oedipus is driven by the voice of a man “who defies blind powers.” Instead of carrying out the divinely ordered murders, the Oedipal pair chooses redemption: “One salvation brings another, just as one crime brings another. But now, the infernal tools have been returned to the

10. Radu Stanca, *Teatru* (Editura pentru Literatură, 1968), 140.

11. Stanca, *Teatru*, 147.

12. Stanca, *Teatru*, 159.

blind powers, and we are ready to leave.”¹³ Against division, they oppose—just like in *Ostatecul* [The Hostage]—human intelligence and solidarity. According to Ion Vartic, both plays are “dramas of hard-won reciprocity”¹⁴; when each character comes to understand the meaning of solidarity and revolt, they finally begin to see clearly, overcoming the divine arrangements. Man becomes the only valid measure, and the Oracle—echoing the monologues of the monk from *The Dance of the Princesses* and Don Fernando from *Dona Juana*—admits its defeat, acknowledging that between the dark forces of destiny and the luminous forces of freedom, there is a possibility for freedom to triumph.

Oedipus Saved provides a final resolution for the most representative tragic myth, presenting an Oedipus triumphant against the irrational forces, which was a very controversial dramatic solution: for Ion Vartic, *Oedipus Saved* means “the end of the tragedy”¹⁵; even his close friends, Ștefan Aug. Doinaș and I. Negoïțescu, have objections concerning the denouement of the action; Doinaș thinks that Radu Stanca only achieves the tragic atmosphere without the insertion of the final catastrophe, a situation that determines him to appreciate the play from its very title, a *contradictio in adjecto*.

Rereading the play four years after it was written, I. Negoïțescu shared a few observations with Radu Stanca in a letter dated October 7, 1951:

...you give destiny a note of arbitrariness, replacing fatality (with all the darkness and mystery the word entails) with play. In doing so, you eliminate that enigmatic order hidden within the chaos of absurdity. Meaning disappears—and with it, so does the tragic. Destiny degenerates into a perverse farce and ceases to be a lack of meaning in the world [...], an immorality, a fundamental metaphysical Evil embedded in the universal order.¹⁶

The critic proposes an alternative scenario to support the tragic atmosphere—one that would include a final catastrophe. According to Negoïțescu, the gods’ demand that Oedipus kill someone should be justified somehow: Oedipus would act as a divine instrument chosen to punish the “tragic guilt” of a specific person—Eumet. Oedipus should revolt, refusing to carry out his destiny (as he had attempted

13. Stanca, *Teatru*, 183–4.

14. Ion Vartic, *Radu Stanca: Poezie și teatru* (Editura Albatros, 1978), 87.

15. Vartic, *Radu Stanca*, 82.

16. Ion Negoïțescu and Radu Stanca, *Un roman epistolar* (Editura Dacia, 1998), 227.

in the past), but fate should still be fulfilled, to preserve the tragic impact of the drama:

I propose, then, that Oedipus refuses, even though Antigone—who represents the blind voice of destiny—urges him on. Antigone deceives Oedipus and (by switching the water flask) gives poison to Eumet. Eumet dies, and Oedipus, believing he has accidentally poisoned him, drinks from the same flask (thinking it contains clean water) and dies as well—without knowing that he had, in fact, defeated destiny (which, formally, was still fulfilled). As Oedipus dies, the Oracle appears—just like Don Fernando in *Dona Juana*—and philosophizes on destiny and Oedipus' salvation.¹⁷

Clearly, such a modification to the plot would have significantly changed the core of the play. But the author remained faithful to what he had always intended: the illusion that, somewhere—amid the shadows of fate and death—salvation is still possible. He created only the tragic atmosphere, without including the moment of final catastrophe.

Stanca's Oedipus is no less sovereign than his classical predecessors—he is still a king, still the symbolic center of a diseased city, still the bearer of a cursed past—but his sovereignty is reimagined as ethical consciousness. He becomes a figure not of tyrannical excess or doomed knowledge, but of existential possibility. Where Sophocles stages the price of epistemic clarity, and Moretti sees tragedy as the disintegration of the ideological support for kingship, Stanca proposes a third path: sovereignty as the poetic transcendence of ruin.

This reinterpretation aligns with the Sibiu Circle's belief that modernity must engage tradition not through repetition but transformation. *Oedip Salvat* does not discard myth; it resurrects it as a space of ethical and aesthetic renewal. In this sense, Stanca performs a double reversal: he saves Oedipus and saves tragedy from itself, not by denying suffering but by allowing for the possibility of redemption beyond the structure of classical doom. Radu Stanca's *Oedip Salvat* marks a startling rupture in this lineage. By imagining that Oedipus is saved, Stanca offers not a denial of tragedy but an interruption, a poetic gesture that reopens myth to possibility. Here, sovereignty is neither divine nor despotic, but a capacity for ethical vision. Where Moretti sees tragedy as the unmasking and dismantling of ideological power, Stanca proposes a final alternative: not the collapse of sovereignty, but its transfiguration through art.

17. Negoitescu and Stanca, *Roman epistolar*, 228.

Acknowledgment: “This work was funded by the EU’s NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania - Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled *Measuring Tragedy: Geographical Diffusion, Comparative Morphology, and Computational Analysis of European Tragic Form (METRA)*, contract no. 760249/28.12.2023, code CF 163/31.07.2023.”

References

- ***. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol.1 – *De la Caragiale la Brecht* [The Uninterrupted Dialogue of Theater in the Twentieth Century—From Caragiale to Brecht]. Editura Minerva, 1973.
- ***. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, vol.2 – *De la Lorca la Brook* [The Uninterrupted Dialogue of Theater in the Twentieth Century—From Lorca to Brook]. Editura Minerva, 1973.
- ***. *Dramaturgia românească în interviuri* [Romanian Dramaturgy in Interviews]. Edited by Aurel Sasu and Mariana Vartic. Editura Minerva, 1995.
- *** *Revista Cercului Literar* [The Magazine of the Literary Circle]. Edited by Dan Damaschin. Editura Dacia, 2002.
- Balotă, Nicolae. *Arte poetice ale secolului XX* [Ars Poeticas in the Twentieth Century]. Editura Minerva, 1976.
- Balotă, Nicolae. *Labirint* [Labyrinth]. Editura Eminescu, 1970.
- Crohmalniceanu, Ovid S., and Klaus Heitmann. *Cercul Literar de la Sibiu* [The Sibiu Literary Circle]. Editura Universalia, 2000.
- Camus, Albert. *Eseuri* [Essays]. Translated by Modest Morariu. Editura Univers, 1976.
- Doinaş, Ştefan Aug. *Eseuri* [Essays]. Editura Eminescu, 1996.
- Doinaş, Ştefan Aug. *Lectura poeziei* [Reading Poetry]. Editura Cartea Românească, 1980.
- Domenach, Jean-Marie. *Întoarcerea tragicului* [The Return of the Tragic]. Translated by Alexandru Baci. Editura Meridiane, 1995.
- Moretti, Franco. “A Huge Eclipse: Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty.” *Genre* Norman N.Y. 15, no. 1–2 (1982): 7–40.
- Negoïtescu, Ion, and Radu Stanca. *Un roman epistolar* [Epistolary Novel]. Editura Dacia, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Translated by WM. A. Haussmann. The Edinburgh Press, 1923.
- Stanca, Radu. *Acvariu* [Aquarium]. Introduction by Mircea Tomuş. Editura Dacia, 1971.
- Stanca, Radu. *Teatru* [Theater]. Editura pentru Literatură, 1968.
- Varga, Dragoş. *Radu Stanca. Sentimentul estetic al fiinţei* [Radu Stanca. The Aesthetic Sense of Being]. Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005.
- Varga, Dragoş, and Ştefan Baghiu. “Theories of the Biographical Genres in Romanian

- Postwar Criticism." *Transylvanian Review* vol. 28, Supplement 1 (2019): 33–43.
- Varga, Dragoș. "A Cultural Obsession: The Foundation Of Romanian Classicism." *Transilvania*, no. 1 (2019): 57–60.
- Vartic, Ion. *Radu Stanca: Poezie și teatru* [Radu Stanca: Poetry and Theater]. Editura Albatros, 1978.
- Vianu, Tudor. *Studii de literatură universală și comparată* [World and Comparative Literature Studies]. Editura Academiei, 1963.

KRISTA SZÖCS

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

mariakrista.szocs@ulbsibiu.ro

DOI:10.2478/clb-2024-0006

POEZIA POSTCONFESIVĂ ÎN METAMODERNISM: EXPLORAREA IDENTITĂȚII ȘI A MEMORIEI LA ANGELA MARINESCU ȘI ADRIENNE RICH

Abstract: This study offers a comparative analysis of postconfessional poetry through the works of Angela Marinescu and Adrienne Rich, emphasizing how both poets move beyond traditional confessionalism by using personal experience as a foundation for broader reflections on memory, identity, and historical context. Marinescu, writing from a Romanian post-communist perspective, and Rich, deeply rooted in American feminist and political discourse, engage with a global poetic consciousness. Their poetry exemplifies a metamodern sensibility, marked by an interplay between emotional depth and critical awareness, between personal vulnerability and social responsibility. Rather than presenting trauma as an isolated experience, they transform it into a space for empathy and resistance. Through recurring themes such as corporeality, marginalization, and the tension between inner life and external reality, the study shows how both poets articulate a shared literary sensitivity that transcends cultural boundaries, reflecting a literary synchronicity and contributing to the theorization of metamodernism in contemporary poetry.

Keywords: postconfessional poetry, metamodernism, Adrienne Rich, Angela Marinescu, identity

Dacă am lua în considerare teoriile și studiile existente până acum, am putea spune, fără a forța limitele interpretării, că Angela Marinescu (1941–2023) face parte din postmodernismul românesc, chiar dacă

nu acela explicat pe larg în cartea lui Mircea Cărtărescu¹, în timp ce Adrienne Rich (1929–2012) este frecvent asociată confesionalismului american, deși această etichetare este, cel mai adesea, reductivă sau inadecvată, mai ales ținând cont de evoluția autoarei dinspre o confesivitate *self-centered* spre confesivitatea trecută prin angajament politic și social.

Cu toate acestea, dincolo de încadrările specificate, chiar dacă utile, dar parțial limitative, între cele două autoare se creează o legătură tematică și stilistică, explicată nu doar prin sincronicitatea publicării volumelor, dar mai ales printr-o serie de afinități și prin modul comun în care aleg să abordeze teme recurente precum corporalitatea și boala, marginalitatea, condiția feminină, lupta cu limbajul și tensiunea din exterior trecută prin filtrul și limitele interiorului. Atât Angela Marinescu cât și Adrienne Rich scriu o poezie intens subiectivă, de o sinceritate acută, marcată de experiența personală și de o asumare profundă a identității, reușind astfel să se plaseze pe aceleași trepte literare în contextul unei literaturi globalizate, trecând peste granițele geografice și culturale existente. De altfel, după o analiză atentă a postmodernismului, se poate observa că acest „ism” a integrat direcții literare diferite, printre care și poezia confesivă, în pofida faptului că aceasta își are originile în etapa târzie a modernismului. Integrarea în corpusul postmodern a fost posibilă datorită caracterului flexibil al granițelor dintre modernism și postmodernism al perioadei în care publicau poeți confesivi ca Robert Lowell, Sylvia Plath sau Anne Sexton, dar și datorită unor preocupări tematice comune, în special explorarea subiectivității și a propriei biografii. În acest sens, în studiul intitulat *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, Charles Altieri analizează modul în care poezia americană de după cel de-al Doilea Război Mondial, inclusiv cea a autorilor confesivi menționați mai sus, Robert Lowell și Sylvia Plath, dar și a poetei Adrienne Rich, abordează ideea unui „eu” fragmentat sau problematic și a unei conștiințe care devine vehiculul necesar pentru explorarea sinelui².

Termenul „confessional poetry” a fost introdus pentru prima dată în 1959 de către M.L. Rosenthal, într-o recenzie dedicată volumului lui Robert Lowell, *Life Studies*, intitulată sugestiv „Poetry as Confession”. Ce a remarcat atunci Rosenthal a fost o ruptură de convențiile modernismului sau ale unei poetici anterioare, dar și caracterul profund personal și autobiografic al poemelor³. Mai târziu, în

1. Vezi Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (Humanitas, 1999).

2. Charles Altieri, *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry* (Cambridge University Press, 1984), 167.

3. M. L. Rosenthal, „Poetry as Confession”, în M.L. Rosenthal, *Our Life in Poetry*:

A *Poetics of Postmodernism* (1988), Linda Hutcheon, deși nu trata în mod direct poezia confesivă, propunea concepte esențiale pentru înțelegerea acesteia, precum auto-reflexivitatea, scrisul despre sine și ironia⁴. Astfel, poezia confesivă în cadrul postmodernismului devine nu doar o formă de exprimare a intimității, dar și un teritoriu complex de explorare a sinelui. În acest context, este relevant să observăm cum Angela Marinescu și Adrienne Rich, chiar dacă au ca punct de plecare direcțiile postmodernismului, respectiv confesionalismului, reușesc totuși, prin profunzimea și complexitatea discursului liric, să le depășească. Prin poezia lor acestea reușesc să treacă de anxietatea influenței⁵, mai ales cea venind dinspre confesionalism, și să anticipeze noi direcții în curs de teoretizare, cum este metamodernismul, o paradigmă literară emergentă care încearcă să depășească contradicțiile și fragmentarismul postmodernismului, propunând în schimb o revenire la sinceritate, implicare afectivă și empatie⁶.

Spre deosebire de distanțarea ironică specifică postmodernismului sau de introspecția viscerală a confesionalismului, metamodernismul valorizează o relaționare autentică cu realitatea și cu ceilalți, mutând atenția de pe visceral pe cerebral. În plus, sarcasmul din postmodernism se pierde, iar ironia este una sinceră, chiar dacă această sintagmă ar suna paradoxal, dar această ironie sinceră a devenit post-ironia despre care se discută și s-a discutat adesea în legătură cu textele, chiar filmele axate pe individ și alte elemente axate mai degrabă pe holism, conexiune și integrare, așa cum confirmă și Robin van der Akker și Timotheus Vermeulen:

Când am scris eseul nostru inițial, „Notes on Metamodernism”, în 2008, noțiunea noastră de metamodernism a fost construită pe fundații la fel de diverse precum noțiunea lui Raymond Williams de structură a sentimentului și studiile lui David Harvey despre interrelația dintre capitalismul târziu și cultura postmodernă, studiul canonic al lui Jos de Mul despre rădăcinile romantice ale modernismului și postmodernismului și recenta turnură neoromantică în artele vizuale din primii ani ai anilor 2000. În cercetarea termenului, eram conștienți de cel puțin două alte utilizări relevante ale metamodernismului. Prima a fost studiul amplu și evocator al lui Furlani, „Postmodernism and After: Guy Davenport”, în care discută

Selected Essays and Reviews (Persea Books, 1991), 109–13.

4. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (Routledge, 1988), 12.

5. Harold Bloom, *Anxietatea influenței: O teorie a poeziei* (Paralela 45, 2008).

6. Robin van der Akker, Alison Gibbons și Timotheus Vermeulen, *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (Rowman & Littlefield Publishers, 2017), 21.

opera scriitorului Guy Davenport în termeni de complementaritate și „contraste absorbite în armonie” care aspiră să transcindă dezordinea postmodernă. A doua, în eseul ei „Interconnections in Blakean and Metamodern Space”, Dumitrescu descrie metamodernismul ca o „paradigmă culturală în devenire” (2007) caracterizată prin holism, conexiune și integrare⁷.

Atât Robert McLaughlin⁸ cât și Robin van den Akker au subliniat ideea că metamodernismul nu presupune o simplă întoarcere la sinceritate, dar mai curând o oscilare între autenticitate și conștiința construc-tului, între implicare afectivă și luciditate critică, trăsături definitorii ale poeziei postconfesive. Iar în acest cadru, micșorând astfel hărțile interpretării, putem observa cum poezia poetelor Angela Marinescu și Adrienne Rich poate fi citită ca anticipând sau chiar articulând această sensibilitate metamodernă, această sinceritate asumată postconfesivă, aflată între vulnerabilitate și luciditate, între subiectivitate și angajament etic.

Pornind de la schema (vezi tabel 1) pe care Ihab Hassan, unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai postmodernismului, o propune pentru a sublinia diferențele clare și esențiale dintre modernism și postmodernism, propun mai jos o schițare a unui set de trăsături specifice metamodernismului, pornind de la ideea că metamodernismul reprezintă, în mare parte, un melanj între o revenire la ideile modernismului și câteva elemente specifice postmodernismului. Astfel, cu ajutorul tabelului de mai jos, voi evidenția faptul că metamodernismul funcționează ca un hibrid, oscilând între cele două paradigme și integrând influențe din ambele direcții.⁹

Metamodernismul se remarcă prin reevaluarea dimensiunii confesive, precum și prin formularea unui nou tip de sine: un sine marcat de o formă diferită de inteligență emoțională, care își structurează relația cu exteriorul și cu afectele într-un mod mai subtil și conștient. Această încercare de a articula metamodernismul ca o mișcare intermediară sau oscilatorie între modernism și postmodernism este discutată și în teorii recente care nu mai privesc istoria literară în termeni strict cronologici sau antagonici, ci pun problema, mai degrabă, în termeni de suprapuneri, ecouri și reveniri, așa cum observă și Alexandra E. Dumitrescu în eseul ei intitulat „What is Metamodernism and Why Bother. Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a

7. Van der Akker, Gibbons și Vermeulen, *Metamodernism*, 182, traducerea mea.

8. Robert McLaughlin, „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”, *symplokē* 12, nr. 1–2 (2004): 53.

9. Van der Akker, Gibbons și Vermeulen, *Metamodernism*, 199.

Mode”¹⁰. Metamodernismul nu respinge, așadar, nici modernismul, nici postmodernismul, ci mai degrabă le recontextualizează, reactivând o formă de idealism modernist, care se poate observa prin sinceritatea asumată, dar într-o manieră conștientă, reflexivă. Această reactivare are loc însă fără a cădea în naivitate, întrucât este însoțită de o luciditate critică dobândită în urma experienței postmoderne, ceea ce face ca metamodernismul să funcționeze ca un cadru dinamic de negociere între emoție și rațiune, între implicare afectivă și distanță autoreflexivă.

Postconfesionalismul a fost și este adesea privit ca o extensie, o rafinare sau chiar o corectură adusă confesionalismului american, extins mai apoi și în alte literaturi, nu doar cea americană. În acest context, numele poetei Elizabeth Bishop apare frecvent, chiar dacă nu s-a scris îndeajuns despre această etichetare, postconfesivitatea fiind la Bishop mai subtilă decât în cazul poetei Adrienne Rich. Stilul reținut, controlat, aproape auster în exprimarea afectului

↑
↓

↔

↑
→

Modernism ¹¹	Postmodernism ¹²	Metamodernism
Romantism/Symbolism	Patafizică/Dadaism	Modernism/Postmodernism
Formă (conjunctivă, închisă)	Antiformă (disjunctiv, deschis)	Formă + Antiformă
Scop	Joacă	Emoție
Design	Șansă	Șansă
Ierarhie	Anarhie	Ierarhie
Stăpânire/Logos	Epuizare/Tăcere	Implicare emoțională/Tăcere
Obiect/Lucrare finită	Proces/Performance/Momentul actual	Proces/Performance/ Momentul actual
Distanță	Participare	Participare

10. Alexandra E. Dumitrescu, „What Is Metamodernism and Why Bother: Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode”, *Electronic Book Review*, 4 decembrie 2016, <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/>.

11. Trăsăturile sunt preluate din Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (The University of Wisconsin Press, 1982), 268.

12. Trăsăturile sunt preluate din Hassan, *Dismemberment*, 268.

Creație/Totalizare	Decreație/Deconstrucție	Autenticitate
Sinteză	Antiteză	Sinteză
Prezență	Absență	Prezență
Centrare	Dispersat	Centrare + Dispersare
Genuri/Limite	Text/Intertext	Genuri/Text
Semantică	Retorică	Semantică + Retorică
Paradigmă	Sintagmă	Paradigmă + Sintagmă
Hipotaxă	Parataxă	Hipotaxă
Metaforă	Metonimie	Metaforă + Metonimie
Selecție	Combinatie	Combinatie
Rădăcini/Profunzime	Rizomi/Suprafață	Rădăcini/Profunzime
Interpretare/Lectură	Împotriva interpretării/Lectură greșită	Interpretare/Lectură
Simnificat	Semnificant	Traducere
Lizibil/Ușor de citit	Ușor de scris	Realitate
Narativ/Marea istorie	Antinarativitate/Istoria mică	Grand Narrative/Monolog
Codul principal	Idiolect	Memorie
Simptom	Dorință	Simptome + Dorințe
Țipar	Mutant	Mutant
Genital/Falic	Polimorf/Androgin	Polimorf/Androgin
Paranoia	Schizofrenie	Narcisism
Origine/Cauză	Diferențe/Urme	Diferențe/Cauze/Urme
Dumnezeu Tatăl	Duhul Sfânt	Univers
Metafizică	Ironie	Ironie sinceră
Determinare	Indeterminare	Determinare/Sinceritate
Transcendență	Imanență	Transcendență/ Neo-romantism

Tabelul 1. Modernism, postmodernism, metamodernism

contrastează cu expunerea directă, adesea brutală, a unor poeți precum Robert Lowell, prietenul și corespondentul său apropiat, considerat și figura centrală a confesionalismului, alături de Sylvia Plath, Anne Sexton și John Berryman. Însă tocmai în acest contrast stă începutul unei schimbări de direcție. Bishop pare să fi intuit că

sinceritatea poetică nu presupune neapărat dezvăluire totală, dar mai curând o formă de adevăr filtrat prin luciditate și distanță estetică. Corespondența dintre Elizabeth Bishop și Robert Lowell, publicată în volumul *Words in Air*¹³ devine astfel o carte importantă, nu doar pentru cei interesați de istoria literară a acelei perioade, influențele și, mai ales, cum se nasc diferențele de viziune, îndeosebi în domeniul literar și artistic. Deși legată de Lowell printr-o relație de prietenie și dialog intelectual, Bishop s-a distanțat clar de tonul intens confesiv și de expunerea directă a traumei specifice acestuia, preferând o poezie mai reținută, marcată de subtilitate formală și reflecție lucidă.

De-a lungul timpului, în special la finalul anilor optzeci și nouăzeci, postconfesionalismul american a evoluat către o lirică mai accesibilă, reprezentată de poeta Adrienne Rich sau de poetul Billy Collins. În unul dintre eseurile sale despre poezie și înțelegerea acesteia, poetul Gregory Orr vorbește despre poezia postconfesivă ca despre o poezie a transformării, în care strategiile lirice sunt aplicate asupra materialului autobiografic¹⁴, direcție asupra căreia se orientează și el în volumele lui de poezie. Din punctul acestuia de vedere, poezii postconfesivi nu exclud, dar accentuează influența lumii exterioare asupra sinelui¹⁵, aspect bine conturat în angajamentul social și politic al lui Adrienne Rich sau în tonul revendicativ al Angelei Marinescu, mai ales acela din volumul *Fugi postmoderne* (1997). Sigur că acest titlu poate să inducă în eroare, însă ceea ce face Marinescu în aceste volum este mai degrabă o îndepărtare evidentă de postmodernismul discutat atât de intens în perioada respectivă, așa cum explică și Al. Cistelean:

Dar relația Angelei cu postmodernismul ține doar atât cât ține titlul volumului. Ar fi fost de mirare ca o fanatică de felul ei, cu atitudini abrupte, impetuoase și decisive, să poată lucra după o etică moale a viziunii și într-o scriitură de conclav, polifonică și plurivocală. Angela și-a făcut faima și formula din tranșanțe definitive, din inclemențe scripturale și autoscopice, dintr-o sintaxă cu aprindere imediată, din execuții viscerale și din denunțuri tăioase ale eufemismului ori simulacrului¹⁶.

13. Vezi Elizabeth Bishop și Robert Lowell, *Words in Air* (Farrar, Straus and Giroux, 2008).

14. Gregory Orr, „The Postconfessional Lyric”, în *The Columbia History of American Poetry: New Views*, coordonat de Brett Miller Jay Parini (Columbia University Press, 1993), 650.

15. Gregory Orr, „The Postconfessional Lyric”, 659.

16. Al. Cistelean, prefață la *Subpoezie: Opere complete*, de Angela Marinescu (Charmides, 2015), 21.

Originalitatea poeților postconfesivi constă, așadar, nu doar în preluarea impulsului confesiv de a explora un adevăr interior și de a crea egografii simple ale unui sine central, dar, mai profund, de a arăta cum se poate afilia acest adevăr interior unei realități exterioare, cum poate sinele fi extrapolat, prin luciditate, astfel încât subiectivitatea să se integreze în comunitate. Așa cum remarcă și Gregory Orr, scriitorii postconfesivi nu se mulțumesc doar cu suprasolicitarea traumei personale, ei transfigurează confesiunea într-un act de construcție identitară și simbolică, în care vulnerabilitatea devine o formă și un construct, iar trauma este punctul de plecare către empatie¹⁷. Astfel, una dintre diferențele esențiale ale poeziei postconfesive este trecerea de la accentul pe lumea interioară (*Innenwelt*) din confesivitate la o raportare lume interioară – exterior (*Innenwelt-Umwelt*) unde poetica marcată de individ se schimbă într-o poetică unde individul are nevoie de realitate și reprezentare. Se poate observa că pentru poetele Angela Marinescu și Adrienne Rich, autocenzura nu reprezintă o opțiune, atât la nivel estetic, cât și ideologic. Ambele scriitoare aleg să expună lumea interioară și transformările sinelui, de la experiența maternității la relațiile interumane, de la boală la raportarea directă la propriul corp cu o sinceritate radicală, fără rezerve sau pudoare. Această atitudine este evidentă, mai ales, în antologia Angela Marinescu, *Subpoezie* (I), publicată în 2015, unde găsim o fotografie a poetei cu bustul descoperit, unul dintre sâni fiind vizibil operat în urma unui cancer mamar. Gestul devine, pe lângă un act de curaj și un manifest, și o cheie subtilă de lectură și interpretare pentru poezia acesteia: frontală, autentică, lipsită de ezitări. Adrienne Rich și Angela Marinescu au reușit, astfel, în tot acest context postconfesiv, să accentueze relația dintre viața personală și artă, persona și realitate, literatură și experiență personală, pentru a adăuga mai mult sens cuvintelor folosite în vederea transpunerii atente atât a durerii individuale, cât și a durerii întregii lumi (*Weltschmerz*), printr-o radiografiere nu doar detaliată și, pe alocuri, viscerală, dar și printr-un autoportret desenat în mai multe contexte.

Pentru mulți dintre poeții și poetele asociați postconfesionalismului, temele sociale și politice devin esențiale, ajungând adesea să fie chiar mai importante decât explorarea unei vulnerabilități personale. În locul introspecției crude, specifice confesionalismului, aceștia aleg să privească sinele printr-o lentilă critică și reflexivă, unde realitatea lovește înapoi și devine mai importantă decât individul. Experiențele personale nu mai sunt prezentate doar ca manifestări individuale,

17. Gregory Orr, *Poetry as Survival* (The University of Georgia Press, 2002), 120.

ele sunt puse, cel mai adesea, în legătură cu structurile de putere, cu dinamica socială și cu întrebările legate de identitate. Astfel, poezia capătă o dimensiune mai amplă, în care intimitatea se intersectează cu angajamentul și cu înțelegerea contextului colectiv. În cazul poezilor se poate observa și o nevoie de escapism simbolic, o detașare de trauma individuală în favoarea reprezentării unei lumi interioare aflate în dialog (sau conflict) cu lumea exterioară și o dorință de a desena un alt fel de decor care ar putea schimba perspectiva generală asupra lumii, sau de a hașura linii care să ducă într-o realitate divergentă, unde tot ei sunt personajul principal, iar cei din jur devin complice sau, printr-o exagerare a importanței sinelui, parte din decor. În ceea ce privește scrisul autoarei Adrienne Rich, escapismul regăsit la poeți este anulat de un limbaj abrupt și de o încercare de redare a realității exact așa cum este, uneori cu defectele ei:

Memoria spune: vrei să faci ce e corect? nu te baza pe mine.

Sunt un canal în Europa pe care plutesc cadavre
 Sunt o groapă comună, sunt viața care revine
 Sunt o masă pregătită, cu un scaun rezervat pentru Străin
 Sunt un câmp cu pete lăsate pentru cei fără pământ
 Sunt acuzată de moartea unor copii, de băut sânge
 Sunt un bărbat-copil laudând pe Dumnezeu că e bărbat
 Sunt o femeie târguindu-se pentru o găină
 Sunt o femeie care se vinde pentru un bilet de vapor
 Sunt o familie despărțită de noapte și ceață
 Sunt un croitor imigrant care spune *Un palton*
 nu e doar o bucată de stofă sunt mânuită de
 învățăturile unor maeștri mistici
 Am visat Sionul am visat revoluția mondială
 Am visat că și copiii mei vor putea trăi în sfârșit ca toți ceilalți
 Am mers cu copiii altora prin niveluri diferite de ură
 Sunt un cadavru scos dintr-un canal din Berlin
 dintr-un râu din Mississippi. Sunt o femeie stând
 alături de alte femei îmbrăcate în negru¹⁸

Rich îmbină, de cele mai multe ori, confesivitatea cu activismul feminist și cu un angajament politic profund, oferind o poezie în care experiențele individuale devin reprezentative pentru diverse fațete ale realității, de la inegalitatea de gen la rasism, de la explorarea și

18. Adrienne Rich, *An Atlas of the Difficult World* (W. W. Norton & Company, 1991), 44, traducerea mea.

definirea unei identități la recuperarea memoriei și a stabilirii unei individualități statornice. Această reconstrucție a sinelui în contextul social și politic se distinge și printr-o schimbare de decor estetic: autoarele (nu și autorii) postconfesive renunță la tonul pur confesiv în favoarea unei voci lirice care problematizează, intervine, acuză sau reconfigurează. Astfel, schimbarea devine vizibilă nu doar în tematică, ci și în stil, care poate alterna între austeritate și ironie, între lirism direct și construcții intertextuale. În acest sens, postconfesionalismul funcționează și ca o reacție la excesele confesionalismului, dar și la tendințele conservatoare din poezie sau societate.

În Statele Unite ale Americii, poetul Gregory Orr a fost primul care s-a autoclasificat în postconfesionalism, alături de Philip Levine și Adrienne Rich, cum se poate observa în eseul acestuia despre lirica postconfesivă¹⁹. Eseul lui Orr propune o interpretare nuanțată a liricii postconfesive, ca reacție și totodată distanțare față de confesionalismul clasic, fără a-i nega, totodată, influențele și scriind cu admirație despre Robert Lowell, John Berryman sau Anne Sexton. Pornind de la ideile expuse și de Orr, Paul Batchelor afirmă, mai degrabă, faptul că postconfesionalismul se conturează ca o „tendință literară” distinctă în cadrul poeziei contemporane, apărută ca răspuns la tehnicile poeziei confesive aplicate de Sylvia Plath sau Robert Lowell, o tendință care se caracterizează printr-o explorare nuanțată a identității și a experienței, contextualizată în peisaje sociale și culturale mai largi:

Dacă „poezia confesivă” este o etichetă problematică, atunci „poezia post-confesivă” riscă să adauge un nou strat de ambiguitate, întrucât trebuie definită ca „o tendință apărută ca reacție la tendința confesivă”. Gama de stiluri care, în prezent, pot fi considerate ca având o anumită legătură cu confesionalismul este extrem de vastă și ar include operele unor poeți atât de diferiți precum Ai, Frank Bidart, Philip Levine, Sharon Olds, Adrienne Rich și James Wright²⁰.

În eseul său, Paul Batchelor se oprește și la poezia poetei Adrienne Rich, despre care spune că reușește să interconecteze aprofundările intime ale vieții cu probleme sociale și politice relevante, îmbogățind astfel discursul poetic cu o dimensiune de angajament social și feminist, această abordare distingând-o semnificativ de poezia care se baza cel mai mult, în perioada anilor 1980 și 1990, pe confesivitate

19. Orr, „The Postconfessional”, 665.

20. Paul Batchelor, „The Great Divide? Post-confessional and Language Poetry”, în *American Poetry Since 1945*, coordonat de Eleanor Spencer (Palgrave Macmillan, 2017), 151–52.

individuală. În explorarea relației complexe dintre experiența estetică și realitatea corporală, acesta afirmă că Adrienne Rich își puneă întrebări fundamentale legate de separarea aparentă dintre cele două²¹.

Dacă revenim la Gregory Orr, putem spune că acesta explorează interferențele dintre poezia socială și cea personală, criticând pe alocuri însăși logica confesionalismului și interogând nevoia artistului de a străbate toate straturile sinelui, în mod repetat. Din punctul acestuia de vedere, ceea ce face postconfesionalismul diferit este respingerea statutului de victimă, dar redarea, totodată, sub diferite forme, a efectelor devastatoare ale traumei²². Gregory Orr trasează, așadar, o linie continuă de la lirica romantică a lui Whitman și Dickinson, prin confesionalismul lui Lowell și Bishop, până la postconfesionalismul reprezentat de Levine și Rich. Orr subliniază posibilitățile de transformare ale lirismului autobiografic: fie în poezii care convertesc experiențele intime în adevăruri universale, fie în poeme care mută experiența personală într-o dimensiune social-politică.

În ceea ce privește poezia poetelor Angela Marinescu și Adrienne Rich, este importantă o evidențiere a intersecției dintre confesivitate, experiment stilistic și angajament ideologic. Teme centrale precum identitatea și politicile corpului, memoria și contradicțiile ei, biografismul și limitele acestuia, explorează modul în care aceste poete își construiesc discursul liric în jurul acestor subiecte și cum literatura devine un spațiu de afirmare nu doar a unei identități, dar și un spațiu de explorare al intimității²³, observabil mai ales în volumul *Intimitate* de Angela Marinescu, publicat în 2013 și volumul *Tonight No Poetry Will Serve* de Adrienne Rich, publicat în 2011. Pentru a sublinia importanța biografismului în perioada în care publicau cei mai mulți poeți confesivi, este esențial de analizat relația dintre autobiografie și text, punând accent pe tehnicile prin care aceste autoare combină experiența personală cu elementele ficționale, „dusă nu doar până la riscul indistinției dintre biografie și text, ci până la indecența dramatică a sincerității”²⁴, așa cum afirma Al. Cistelean în prefața volumului *Subpoezie*, contribuind astfel la conturarea specificului poeziei postconfesive. Literatura devine angajată politic, mai ales atunci când autoarele folosesc scrisul pentru a aborda teme precum identitatea, inegalitatea socială, teme pregnante în poezia lor, de data aceasta, în special în volumele *An Atlas of the Difficult World* (1991) și *Var* (1989), volume atât de asemănătoare, publicate în aproximativ

21. Batchelor, „The Great Divide?”, 153.

22. Orr, *Poetry*, 215.

23. Vezi Angela Marinescu, *Intimitate* (Charmides, 2013).

24. Cistelean, prefață la *Subpoezie I*, 5.

aceeași perioadă, și care promovează astfel nu doar o conștiință globală, prin empatie și prin articularea unui discurs liric care transcende granițele naționale sau culturale, dar și o sincronicitate literară, care nu implică doar o coincidență temporală a aparițiilor editoriale, dar ne oferă și o perspectivă comună a unei voci poetice, care, în contexte diferite, răspunde aceluiași impulsuri.

Deși se folosesc de persoana întâi și de elemente autobiografice, ele reușesc să depășească simpla introspecție, conturând un cadru în care viața interioară se intersectează cu realitățile istorice și politice ale perioadei respective, printr-o voce care pare să comunice direct cu cititorii, ca din culisele unei scene goale. Rich și Marinescu oferă nu doar o radiografie personală, dar și una colectivă, reflectând experiențele femeilor din America sfârșitului de secol XX și din România de dinainte și de după comunism:

Să vorbim, acum, noaptea. fără să-ți dorești
libertatea ești libertatea însăși.
instrument al instrumentelor, creier descoperit
umbra disperată frângându-și înfățișările zdrențuite²⁵

Prin această strategie, Adrienne Rich și Angela Marinescu evită victimizarea, preferând o expunere controlată, în care vulnerabilitatea este disimulată, iar exteriorizarea sentimentelor devine un mecanism sofisticat de explorare a identității. Astfel, poezia lor nu este doar un act confesiv, dar și o reconfigurare a memoriei și a realității printr-un discurs poetic complex. În poemele „Instrumente” de Angela Marinescu, din volumul *Var*, și „Credea că există o limită, că ceva îl va opri” de Adrienne Rich, din volumul *Atlasul unei lumi dificile*, se poate observa tema limitelor, dar și trăsături comune specifice poeziei postconfesive, ambele poeme având o puternică dimensiune introspectivă. În aceste versuri se evidențiază până unde se pot explora limitele umane, unde începe realitatea și unde se termină, dar și o relativizare a sinelui necesară pentru a pune în perspectivă abordarea unor traume sau cum diseminarea acestora poate aduce la suprafață noi identități în lupta sinelui cu lumea exterioară. Pentru a sublinia anumite trăsături, este nevoie să pornim de la ideea că postconfesionalismul nu este doar o întoarcere la sinceritate, ci mai degrabă o accentuare a afectului, iar în ambele poeme specificate mai sus, și nu doar, se negociază paradoxul dintre angajamentul emoțional profund

25. Angela Marinescu, volumul *Var*, inclus în antologia *Subpoezie II* (Charmides, 2015), 62.

și conștientizarea imposibilității unei comunicări totale a acestuia, folosindu-se atât postironia și sinceritatea, cât și distanța critică și implicarea subiectivă:

obstacolul care nu este obstacol limita care nu este limita
și toate acestea sunt întrebări sunt hrană
plină de zgârciuri de oase de carne plină de sânge.
În fața celui care moare aceste texte măcelărite
iar ceea ce rămâne obiecte curate și impenetrabile
cu margini dure și albe precise ca un animal
iarbă pe câmp soare lumina
vietăți aglutinând serile întunecate umbre
ce macină și umanizează întunericul,

iar noaptea izbește de pieptul meu (numai de piept)
smulgând din el hălci de carne cuvinte
întrebări răspunsuri goale și reci.

o singură Limită²⁶

Credea că există o limită, că ceva îl va opri.

Se baza pe asta:

că tăieturile vor fi făcute de altcineva, că direcția
va veni din altă parte, ca niște săgeți luminoase pe autostradă.
Se gândea că undeva o să ajungă, privind
drept în față, iar acolo va găsi tot ce și-a imaginat și nimic mai mult.
Că o să fie față în față cu ceva fără limite și asta va fi

limita lui

și s-a aruncat, s-a ars, s-a tăiat, a sângerat spre acel punct (dacă am
înțeles

bine povestea asta)²⁷

Observăm în aceste două fragmente din poemele „Instrumente” și „Credea că există o limită, că ceva îl va opri” raportul dintre empatie și apatie, unde motivul „limitei” nu doar că este recurent, dar ajută la asumarea unei voci. În *Atlasul unei lumi dificile* Rich se folosește de o poetică a observației, a imaginilor vizuale puternice pentru a construi un peisaj nu doar al deziluziilor, dar și al iluziilor, vocile jucându-se de la un text la altul și de la un vers la altul, care trasează o margine

26. Marinescu, *Subpoezie II*, 47.

27. Rich, *An Atlas*, 17, traducerea mea.

mai clar definită a lumii, dar și a umanului, pentru că este necesar, mai ales în poezie, să descoperim că realitatea este haotică, fragmentară, marcată de istorii mari sau de istorii mici, personale. La Angela Marinescu, în poemul „Instrumente” sau, de fapt, în întreg volumul *Var introspecția* se manifestă printr-un limbaj mai visceral, mai tensionat, care reflectă o angajare totală a sinelui. Poezia ei este cel mai adesea o confesiune marcată de un simț al urgenței și de un raport ambivalent cu iubirea și distrugerea. Astfel, în timp ce Rich explorează raportul dintre limitele lumii exterioare și limitele unui sine diseminat, Marinescu se concentrează pe limitele personale, până când devine imposibil să se detașeze de o realitate acută care consumă identitatea. La Adrienne Rich, dorința de a exprima o viziune socială critică și imposibilitatea unei soluții clare, sinele devine simbolul unei realități fluctuante, realitatea păstrându-și rolul principal. Angela Marinescu, pe de altă parte, creează un tablou poetic fragmentar, tensionat, care se destramă și se reconstruiește continuu, schimbând doar culorile de fundal ori de câte ori asumarea unei realități alternative devine prea mult, atât la nivel de limbaj, cât și de literatură în general. Schimbările de plan dintre interior și exterior, dintre iubire și distrugere, ne pictează o poetică a paradoxului și a confruntării constante cu limitele limbajului, dar și ale unei existențe distrugătoare.

Pin prisma acestei analize comparative a poeziei scrise de poetele Angela Marinescu și Adrienne Rich, încadrarea acestora în postconfesionalism oferă o perspectivă relevantă asupra felului în care poezia contemporană reușește să negocieze tensiunea dintre vulnerabilitate personală, în special la Angela Marinescu, și responsabilitate socială, în special la Adrienne Rich. Putem astfel observa cum ambele autoare s-au folosit de dimensiunea confesivă nu ca scop în sine, ci ca un punct de plecare pentru o reflecție mai amplă asupra memoriei, a identității sau a unui context istoric. Această deschidere confesivă nu implică o simplă exhibare a sinelui, cât mai degrabă o problematizare a lui, într-un cadru discursiv care leagă biograficul de istorie (fie personală, fie colectivă), corpul de limbaj și vocea individuală de vocile unei comunități spre care se îndreaptă tot fluxul conștiinței. În acest context, și includerea ideii de metamodernism aduce o cheie de interpretare prin care poezia acestor două poete poate fi privită nu doar într-o direcție postconfesivă, dar și ca simptom al unei noi sensibilități literare unde nuanțele și ambivalențele pot fi asumate. Dacă pornim de la ideea propusă mai sus că metamodernismul este un melanj între sinceritate și postironie, între angajament și distanțare, între afect și luciditate, atunci putem spune că poezia scrisă de Angela Marinescu și Adrienne Rich devine reprezentativă și prin raportul dintre forța

estetică și forța etică. Astfel, în ciuda diferențelor de context sau de discurs, cele două poete se întâlnesc într-o zonă a literaturii contemporane care aspiră la o înțelegere mai nuanțată a existenței, apelând la umanitate, vulnerabilitate și empatie.

Referințe bibliografice

- Altieri, Charles. *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge University Press, 1984.
- Batchelor, Paul. „The Great Divide? Post-confessional and Language Poetry”. În *American Poetry Since 1945*, coordonat de Eleanor Spencer. Palgrave Macmillan, 2017.
- Bishop, Elizabeth și Robert Lowell. *Words in Air*. Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- Bloom, Harold. *Anxietatea influenței: O teorie a poeziei*. Paralela 45, 2008.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*. Humanitas, 1999.
- Dumitrescu, Alexandra E. „What Is Metamodernism and Why Bother: Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode”. *Electronic Book Review*, 4 decembrie 2016. <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/>. Ultima accesare: 7 iulie 2025.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. The University of Wisconsin Press, 1982.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Routledge, 1988.
- Marinescu, Angela. *Intimitate*. Charmides, 2013.
- Marinescu, Angela. *Subpoezie I. Opere complete*. Charmides, 2015.
- Marinescu, Angela. *Subpoezie II. Opere complete*. Charmides, 2015.
- Marinescu, Angela Var. *Cartea românească*, 1989.
- McLaughlin, Robert. „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”. *symplokē* 12, nr. 1–2 (2004): 53–68.
- Orr, Gregory. *Poetry as Survival*. The University of Georgia Press, 2002.
- Orr, Gregory. „The Postconfessional Lyric”. În *The Columbia History of American Poetry: New Views*, coordonat de J. Parini și B. Miller. Columbia University Press, 1993.
- Rich, Adrienne. *An Atlas of the Difficult World*. W. W. Norton & Company, 1991.
- Rosenthal, M. L. „Poetry as Confession”. În M. L. Rosenthal, *Our Life in Poetry: Selected Essays and Reviews*. Persea Books, 1991.
- Van der Akker, Robin, Gibbons, Alison și Vermeulen, Timotheus. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*. Rowman and Littlefield International, 2017.

EVA-NICOLETA BURDUȘEL
Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
eva.burdusel@ulbsibiu.ro
DOI:10.2478/clb-2024-0007



AUTHOR INVISIBILITY VERSUS TRANSLATOR VISIBILITY IN THE WORKS OF ELENA FERRANTE

Abstract: The main goal of the presentation is to address the topic of invisibility—in this case, applied to the role and status of the writer, i.e. Elena Ferrante—compared to the visibility of the translator(s) of her most celebrated works. I consider that the present paper provides a fresh perspective and a shifting paradigm from the more traditional approach to the translator’s invisibility, inviting a dialogue of several voices: publishers, editors, translators, readers, and writer—mediated by the text which serves as the best connector and interpreter of the stories told by the author and skillfully interpreted by a translator. Author Invisibility, in this case, plays an important role in the need to promote the book—the story itself will help circulate the original text. Therefore, the mastery of the translator (visible) will also indirectly promote the author (invisible). To sum up, the presentation sets forth a novel approach to visibility/invisibility both in authorship and translation.

Keywords: visibility vs invisibility in translation, author–translator interaction, Elena Ferrante, world literature

“Dealings with the world... are entirely ours. But the words—the written form in which we enclose them, attentive to the red margins of the notebooks—are not. We have to accept the fact that no word is truly ours. We have to give up the idea that writing miraculously releases a voice of our own.”¹
Elena Ferrante, *In the Margins*

1. Elena Ferrante, *In the Margins: On the Pleasures of Reading and Writing* (Europa Editions, 2022), 32–33.

Starting from the interplay of visibility and invisibility in translation, scholarly defined and theorized by Lawrence Venuti, the present paper sets the task of addressing a different perspective on the same topic and challenge the commonly accepted thesis that the translator's activity is primarily characterized by a degree of invisibility, despite the endeavor to enable access to the original, unlike the author's visibility as the creator of the source text. According to Venuti, invisibility is a term in reference to the "translator's situation and activity in contemporary Anglo-American culture. It refers to two mutually determining phenomena: one is an illusionistic effect of discourse, of the translator's own manipulation of English ... the other is the practice of reading and evaluating translations."² Fluent reading of a translated text in addition to the illusion of transparency created by the translator represents an endeavor to ensure "easy readability" and "precise meaning" in the rendered text: "The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text."³ Therefore, my goal to be accomplished throughout the present study is to showcase the relevance and visibility of the translator as opposed to the invisibility and apparent anonymity in the case of the celebrated female writer, Elena Ferrante.

It is essential to set forth some preliminary considerations regarding the commonly acknowledged approach to the translator's invisibility, clarifications that prove to be a prerequisite for further analysis and, particularly, for the challenging perspective I propose in the present study. Admittedly, the two opposite terms can only exist together as they mutually reveal their potential and relevance: more specifically, a certain degree of invisibility in the translation process, evinced by an absence or a diminished degree of promotion of the translator's name and effort, equally creative and scientific, correlated with the translator's contribution to the increased visibility of the translated text, with a substantial subsequent role and impact on the accession to world literature. Translation serves as connector, between the center and the periphery, as well as linguistic and cultural mediator, imbued with notions related to inequality of power relations, hierarchy, domination; hence translation is tightly connected to world literature as defined by Helgesson and Thomsen: "literature belongs to the world at large not confined to its cultural

2. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Routledge, 1995), 1.

3. Venuti, *The Translator's Invisibility*, 2.

origin but speaks to people everywhere”⁴ where “connection is a minimum condition for world literature.”⁵ Furthermore, David Damrosch conceptualized world literature in one of his fundamental studies as reading texts which are inherently culture-bound where translated texts facilitate the interaction between source and target languages and cultures, mediating an accurate interpretation of textual and authorial otherness, reaching out to a distant audience as “we live today in a great age of translation.”⁶ Damrosch’s theory about translation and world literature supports the main thesis of the present study regarding the role of translation and translators in the promotion of texts and revealing the identity of the author: “Read intelligently, an excellent translation can be seen as an expansive transformation of the original, a concrete manifestation of cultural exchange and a new stage in a work’s life as it moves from its first home ... Translation is at once a linguistic and a cultural project.”⁷

Paraphrasing Maria Tymoczko with her scholarly approach to the distinction between “bringing the text to the audience” and “bringing the audience to the text,”⁸ one of the main functions and important outcomes of translating Elena Ferrante’s novels is bringing the author to the audience. Mention should be made, at this point in the analysis, that the circulation of literature worldwide is heavily influenced by the translation process, theoretically endorsed by Venuti, particularly in the definition of domestication—where the translator brings the foreign culture to the reader—and foreignization—where the translator takes the reader abroad to a foreign culture.⁹ This approach is further enhanced by Bourdieu’s notion of power in relation to the translated text in cultural context.¹⁰ Likewise, based on the idea that a translated text empowers the source culture, in this case the translator empowers the author contributing to increased visibility, in addition to performing the role as interpreter of the text and mediator of world literature circulation. Paraphrasing Elena Ferrante in her pithy set of

4. Stefan Helgesson and Mads Rosendahl Thomsen, *Literature and the World* (Routledge, 2019), 78.

5. Helgesson and Thomsen, *Literature*, 84.

6. David Damrosch, *How to Read World Literature* (Wiley-Blackwell, 2009), 2, 66.

7. Damrosch, *How*, 66.

8. Maria Tymoczko, “Post-colonial Writing and Literary Translation,” in *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, eds. Susan Bassnett and Harish Trivedi (Routledge, 2002), 42.

9. See Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (Routledge, 1998).

10. See David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (The University of Chicago Press, 1997).

essays entitled *In the Margins*, there are two equally important voices in a literary text: the “I” who writes and the “I” who translates, where the latter one should echo, endorse, enhance and second the former one, thus increasing each other’s potential.¹¹ Translation, in addition to literature in general, is the most effective means of transgressing borders to the wider realm of world literature: “In an editorial for *The Guardian* ... Ferrante pays tribute to translators as the real border-crossing artists capable of dissolving boundaries and enabling the circulation of ideas ... ‘Translators transport nations into other nations, they are the first to reckon with distant modes of feeling’.”¹²

The present study, as well as the sources consulted for my analysis, builds on Damrosch’s idea of world literature, articulating the theory of “circulation of literary texts, ideas and forms in translation beyond their culture of origin and outside their national linguistic boundaries showcasing translation as the scholarly, literary, artistic means of spreading works within a literary system outside their original culture.”¹³ Furthermore, the creative, laborious, sometimes even painstaking effort and craftsmanship of the translator makes possible such a transfer of linguistic meaning and cultural context to another area of the world, imbued with linguistic specificity, cultural otherness, and historical tradition, enabling an interaction and a meaningful dialogue between author and reader mediated by translation: “the great conversation of world literature takes place on two very different levels: among authors who know and react to one another’s work, and in the mind of the reader, where works meet and interact in ways that have little to do with cultural and historical proximity.”¹⁴

Translation plays an important role not only in dissemination of literature worldwide but also its duration, to a greater or lesser extent, both as a literary genre and through its impact on and reception by audience. A distinction should be made here between the reasons that make a literary text endure and what makes a translated text endure, therefore the characteristics contributing to an increased visibility, longer duration, enhanced interest from the audience and the readership engagement with the literary text, ultimately shaped by the translator’s craftsmanship. In the case of Elena Ferrante, there is enough evidence that the author and her entire literary output has become an integral part of world literature, a wholeness which turns

11. Ferrante, *In the Margins*, 33, 36.

12. Stiliana Milkova Rousseva, *Elena Ferrante as World Literature* (Bloomsbury Academic, 2021), 2.

13. Milkova, *Elena Ferrante*, 2.

14. Damrosch, *What Is World Literature?* (Princeton University Press, 2003), 298.

out to be in a most successful opposition to what she herself defined as *frantumaglia* with strong connotations of fragmentation, a painful word imbued with childhood reminiscence, fraught with collapse, contradiction and confusion, as well as an unhappy and unpleasant mood, a mysterious state of mind that proved to be the source of all misfortune and suffering.¹⁵

I believe that Elena Ferrante's *Frantumaglia* is actually a gift about her own life and writing, a prerequisite companion to reading her most celebrated and best-known novels that brought her fame, due to revealing the most personal intricacies and torments of her personal life and creative mind. The book is an embodiment of all the answers eagerly sought by readers, or any type of audience in general, facilitated by a significant dialogue with editors, publishers, journalists, and translators. Elena Ferrante's *Frantumaglia* reverses the commonly accepted interest in the role and visibility of the translator, addressing the challenging question of the author's identity, stemming from the seemingly entitled curiosity of the media regarding the real figure and the public face of the author, a curiosity epitomized by the intriguing statement that the book is meaningful though the name is apparently irrelevant.¹⁶ This is the right moment to ask an honest question: which is more important in selecting a book to read, the story itself or the fame of the author? Ferrante pleads for the story—worth reading—as prevailing over the name of the author, although this might be a totally different perspective than the one undertaken by the media, with a heightened proclivity for disclosing private details of the author's life in an attempt to raise readers' interest or curiosity in the recently released book. Ferrante is most convincing in her plea that her choice of concealing her identity works to her advantage as she feels in full control of the personal details to be consciously revealed as opposed to what will remain private regarding her life.¹⁷ All public details about a writer's life are completely the intended choice of the author, therefore, the difference between private life as an individual and the public life entailed by writing, publication and promotion will be managed by the author him/herself, despite the fact that sometimes editorial promotion tends to make a writer's life, name, image, opinions more important than the work itself.¹⁸

It is evident here that the translator of literary texts performs at least three roles: mediator of cultures, broker of meanings and

15. Elena Ferrante, *Frantumaglia: Viața și scrisul meu* (Pandora M, 2019), 97.

16. Ferrante, *Frantumaglia*, 42.

17. Ferrante, *Frantumaglia*, 59, 176.

18. Ferrante, *Frantumaglia*, 78–79, 82.

dragoman with diplomatic connotations, bridging the book's connection with two fields: commerce and culture. Furthermore, André Lefevere believed that trust in and reliability of the translator are essential to the process of facilitating acceptance and reception of the translated text, hence a translated text depends on matters of authority, legitimacy and power.¹⁹ It is very important to note the method set forth and advocated by Elena Ferrante, pleading again in favor of reading the story itself rather than reading by deputy and relying heavily, i.e. subject to biases, on the other's opinions about the book proper, be they literary critics, reviewers, or even the media. Therefore, her intended invisibility strongly supports the reader's reliance on and direct, unmediated engagement with the book, exploring the story through unfiltered glasses of promotion and, even more important, unhindered by the nudging companionship of the author, hence the book will enjoy an autonomous life. To sum up, I believe this is a plea for honesty in literature, as Elena Ferrante defined it—telling the truth in such a way that only literary fiction can make possible—and it is opposed to the demands of the media for faces, real-life characters and personal details. This is very much in keeping with Elena Ferrante's quest for truth in any piece of literary writing.²⁰ Mention should be made that she entertained a relevant communication with her translators, providing insightful details or clarifications, a sine-qua-non for any accurate literary translation in view of turning the text from a potential *frantumaglia* into a coherently flowing text. The concept of *frantumaglia*, subject to multiple levels of interpretation, is reflective of the fragmentation characteristic to modernist fiction, where "the centre cannot hold"—recalling W. B. Yeats' poem "The Second Coming"²¹—in pursuit of coherence between private and public life and equally between fiction and reality. To conclude, the author, in this case Elena Ferrante, may be invisible, but her books are alive, visible, independent, appreciated and traveling across cultural and linguistic boundaries.

References

- Damrosch, David. *What Is World Literature?*. Princeton University Press, 2003.
 Damrosch, David. *How to Read World Literature*. Willey-Blackwell, 2009.
 Ferrante, Elena. *Frantumaglia: Viața și scrisul meu*. Translated by Cerasela Barbone. Bucharest: Pandora M, 2019.

19. André Lefevere, "Composing the Other," in *Postcolonial Translation*, 88.

20. Ferrante, *Frantumaglia*, 296, 299.

21. W.B. Yeats, "The Second Coming," in *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama and Prose*, ed. Richard J. Finneran (Palgrave Macmillan), 80.

- Ferrante, Elena. *In the Margins: On the Pleasures of Reading and Writing*. Europa Editions, 2022.
- Helgesson, Stefan and Mads Rosendahl Thomsen (eds.). *Literature and the World*. Routledge, 2019.
- Lefevere, André. "Composing the Other." In *Post-colonial Writing and Literary Translation*. In *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi, 75–94. Routledge, 2002.
- Milkova Rousseva, Stiliana. *Elena Ferrante as World Literature*. Bloomsbury Academic, 2021.
- Swartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. The University of Chicago Press, 1997.
- Tymoczko, Maria. "Post-colonial Writing and Literary Translation." In *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi, 19–41. Routledge, 2002.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 1995.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Routledge, 1998.
- Yeats, W.B. "The Second Coming." In *The Yeats Reader: A Portable Compendium of Poetry, Drama and Prose*, edited by Richard J. Finneran. Palgrave Macmillan, 2002.

VLAD-COSTIN ȘTEFONI

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

vladcostin.stefoni@ulbsibiu.ro

DOI:10.2478/clb-2024-0008

CÂND BĂRBAȚII TREBUIE SĂ DEMONSTREZE CĂ ÎNCĂ SUNT „BĂRBAȚI”: MASCULINITATEA COMPENSATORIE ÎN ROMANELE *PRIETENA MEA GENIALĂ* ȘI *POVESTEA NOULUI NUME DE ELENA* FERRANTE

Abstract: When talking about gender dynamics, there is a power disparity between men and women, which can be emphasized when men's condition is being threatened. This is how compensatory masculinity manifests itself through abusive behavior towards people considered more vulnerable (children, women etc.) to reinforce masculine authority, when there is no financial, political or sexual stability to support it. The same phenomena may be seen in Elena Ferrante's *Neapolitan Quartet*, in which life in a poor neighborhood on the Neapolitan outskirts, in a post-war context, leads the male characters, such as Fernando Cerullo, Rino, Nino or Donato Sarratore, to express their masculinity in violent ways. Such a study has not been applied in so much detail to Ferrante's work. While closely observing the most relevant scenes from the *Quartet's* first two novels, *My Brilliant Friend* and *The Story of a New Name*, this research paper showcases the different levels of masculine violence, as well as compensatory masculinity's causes and effects on the other characters. The conclusions mention the importance of Elena Ferrante's place in world literature, thanks to her feminist perspective in these novels and to her intersectional approach.

Keywords: Elena Ferrante, *The Neapolitan Quartet*, compensatory masculinity, gender dynamics, abuse, post-war Italy

În ultimele decenii, studiile culturale au semnalat și comentat caracterul artificial, construit al identităților. În privința identității de gen, s-a discutat despre tendința oamenilor de a se conforma unor norme de gen impuse de societate, care le dictează modul în care trebuie să se raporteze la ei înșiși și la lumea care îi înconjoară, deși aceste norme se evidențiază ca fiind mult mai rigide atunci când vine vorba de masculinitate. Problema apare atunci când bărbații, încă din copilărie, sunt supuși acestei presiuni de a-și etala masculinitatea în orice mod, ajungând până la cazuri extreme de sexism, homofobie și abuz¹. Însă ce se întâmplă în momentul în care un factor extern, indiferent dacă este de ordin social, economic sau de oricare altul, le amenință condiția masculină? Ținând cont de acest aspect, studiile despre masculinitate, care au depășit granițele regionale și naționale și care, într-o lume în continuă globalizare, nu mai pot fi abordate doar pe un fond local², oferă și șansa unei analize din perspectivă literară, din punctul de vedere al literaturii mondiale, în cadrul căreia se poate găsi „o multitudine de elipse ce se suprapun parțial, toate împărțășind aceeași bază în cultura ce le adăpostește în timp ce restul punctelor de interes sunt distribuite și mai larg în spațiu și timp”³.

Astfel, lucrarea de față își propune să analizeze în ce mod factorii economici sau sociali conduc la manifestarea masculinității compensatorii în romanele *Prietena mea genială* (2011) și *Povestea noului nume* (2012) de Elena Ferrante. Importanța unei asemenea cercetări constă în conturarea mult mai precisă a arhetipurilor pe care se bazează personajele masculine din cărțile mai sus menționate și în evidențierea rolului alegerilor acestora în concordanță cu felul în care se percep pe sine și societatea care i-a format ca atare, fapte care sunt mai degrabă omise de lucrările academice publicate până acum. Cercetarea se va baza pe un fundament teoretic ce implică o analiză a fenomenului masculinității, a modalităților în care aceasta se exprimă și prin care devine un instrument de anulare a individualității în mediul socio-economic, fapt care va fi pus în legătură cu romanele mai sus amintite.

În ceea ce privește romanul *Prietena mea genială* de Elena Ferrante, se va lua în considerare contextul istoric în care este plasată acțiunea și impactul acestuia asupra relațiilor domestice, incluzând aici și nevoia personajelor masculine de a se impune prin diverse mijloace pentru a

1. Adam Stanaland, Sarah Gaither și Anna Gassman-Pines, „When Is Masculinity «Fragile»? An Expectancy-Discrepancy-Threat Model of Masculine Identity”, *Personality and Social Psychology Review* 27, nr. 4 (2023): 359.

2. R. W. Connell, *Masculinities* (Polity Press, 2005), xx.

3. David Damrosch, *What is world literature?* (Princeton University Press, 2003), 284, traducerea mea.

compensa unele lipsuri. Aceste elemente sunt relevante pentru a ilustra cum aspecte din fundalul macroeconomic se reflectă în planul familiei. Analiza va trece apoi la cel de-al doilea volum al tetralogiei napolitane, *Povestea noului nume*, în care se face trimitere la rolul bărbatului și la felul în care acesta își manifestă masculinitatea, mai ales în relație cu o femeie. Se vor lua drept exemplu câteva dintre personajele masculine din cele două romane și se va observa în ce mod se manifestă masculinitatea compensatorie în cazul acestor personaje.

Despre masculinitatea compensatorie: un background teoretic

Interesant este faptul că masculinitatea în sine este dificil de definit și, în principiu, depinde și de modul în care instanțele masculine se raportează la ea. Chiar și asemenea perspective au în vedere mai multe criterii, un bărbat dintr-o clasă privilegiată și cu o anumită religie percepând-o complet diferit față de unul mai puțin privilegiat și ateu, spre exemplu. De cele mai multe ori, totuși, prima categorie de bărbați este considerată a fi aceea care poate întrupa varianta hegemonică a masculinității⁴. Pentru a se oferi într-adevăr o direcție mai palpabilă de analiză a masculinității, studiile critice s-au îndreptat în direcția fiziologiei corpului bărbătesc⁵. De aceea s-a observat cum acest corp ar fi predispus la anumite comportamente, precum tendința mai ridicată spre agresivitate sau de a limita unele acțiuni, cum ar fi atenția acordată copiilor. În rest, aceste norme masculine rigide le cer bărbaților forță fizică, lipsa oricărei emoții, dominanță sexuală și agresivitate pentru a-și menține poziția în societate⁶ și, de asemenea, să nu ceară ajutor, să nu arate slăbiciune și să nu-și trădeze vulnerabilitatea⁷. Bineînțeles, toate acestea sunt discutabile și, în absența unei cercetări mai amănunțite, pot duce la concluzii greșite⁸, mai ales în contextul în care discursul despre masculinitate a fost supus unor schimbări majore din punct de vedere intersecțional⁹. Dar lucrarea de față nu-și propune să studieze masculinitatea în sine, ci reprezentarea literară a factorilor care o pot amenința și a modului în care aceasta reacționează sub o formă compensatorie, ceea ce se va observa în paginile următoare.

Masculinitatea poate fi afectată în special prin negarea ei, o incertitudine cu privire la aceasta. Conform teoriei critice a genului, bărbații

4. J. E. Sumerau, *Violent Manhood* (Rowman & Littlefield, 2020), 23.

5. Connell, *Masculinities*, 45.

6. Stanaland, Gaither și Gassman-Pines, „When Is Masculinity «Fragile»?”, 362.

7. Stanaland, Gaither și Gassman-Pines, „When Is Masculinity «Fragile»?”, 362.

8. Connell, *Masculinities*, 45-46.

9. Peter Hopkins și Greg Noble, „Masculinities in place: situated identities, relations and intersectionality”, *Social & Cultural Geography* 10, nr. 8 (2009): 813.

vor tinde să dovedească în diverse moduri că sunt reprezentanții de seamă ai sexului lor, reprimându-și astfel chiar și cele mai neînsemnate urme de feminitate, de abatere de la normele constructului social ce definește masculinitatea de fapt¹⁰. Vor vrea să fie bărbații care știu că sunt destinați să fie și vor urmări să înlăture orice aspect care totuși le-ar putea pune intențiile sub semnul întrebării¹¹. Acest lucru implică misoginismul îndreptat nu numai împotriva femeilor, ci și a tendințelor feminine aflate în contradicție cu masculinul normat social, astfel încât bărbații să fie cu adevărat „bărbați”¹².

Însă ei nu vor încerca să-și dovedească masculinitatea numai când aceasta le este contestată, ci și când statutul economic le este incert. De multe ori se consideră că munca este unul dintre principalele aspecte pe care se fundamentează identitatea masculină. Nu doar atât, dar bărbatul, fiind cel care susține familia, constituie și pilonul material principal, acela care asigură cele necesare unui trai corespunzător¹³. Ce se întâmplă atunci când nu mai există o stabilitate economică? S-a dovedit în numeroase studii că șomajul, spre exemplu, a reprezentat dintotdeauna o adevărată provocare pentru masculinitate, zguduindu-i normele tradiționale¹⁴. Nu doar atât, dar dependența materială a femeii în relație cu bărbatul dispare odată cu potența financiară a acestuia. Iar asta nu-i lasă drept opțiune decât să-și reinstaureze autoritatea, cel mai adesea prin violență domestică¹⁵. Toate aceste aspecte și nu numai vor fi evidențiate și în cele două romane selectate spre analiză.

Elena Ferrante: discursul unei personalități enigmatice în raport cu masculinitatea

Deși și-a menținut mereu identitatea secretă, Elena Ferrante și-a expus opiniile nu doar în ficțiune, ci și în publicistică. Într-un articol pentru *The Guardian* în care se pronunța în legătură cu condiția femeii în raport cu bărbatul, preciza:

10. Sally Robinson, *Marked men: white masculinity in crisis* (Columbia University Press, 2000), 56.

11. Roger Horrock, *Masculinity in Crisis. Myths, Fantasies and Realities* (Palgrave Macmillan, 1994), 25.

12. Horrock, *Masculinity in Crisis*, 90.

13. Patricia Page, „Masculinity in Crisis? A study on the Threat to Masculine Identities through Unemployment” (Disertație de Masterat, Universitatea Maynooth, 1999), 33-34, https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/5095/1/Patricia_Page_20140624091626.pdf.

14. Page, „Masculinity in Crisis?”, 35.

15. Ana Tur-Prats, „Unemployment and Intimate Partner Violence: A Cultural Approach”, *Journal of Economic Behavior and Organization*, nr. 185 (2021): 29.

[noi femeile] suntem profund marcate de faptul că ne găsim într-o lume care, deși susținem că este a noastră, e otrăvită la rădăcină de milenii întregi de dominație masculină. [...] Totul, chiar totul, a fost sistematizat în funcție de nevoile bărbaților – până și lenjeria noastră intimă, practicile sexuale sau maternitatea. Trebuie să fim femei conform rolurilor și modalităților care-i fac pe bărbați fericiți, dar trebuie și să-i înfruntăm, să concurăm pentru spații publice, făcându-i să fie mai mulți și mai buni decât erau deja și fiind atente să nu-i jignim. [...] Chiar și astăzi, după un secol de feminism, nu putem fi cu adevărat noi însene, nu ne aparținem. Toate defectele, cruzimile, crimele, calitățile, plăcerea noastră, până și limba ne sunt transpuse cu toată supunerea în ierarhiile bărbaților, sunt pedepsite sau lăudate după coduri care nu sunt ale noastre și care deci ne obosesc¹⁶.

De aceea, o analiză a reprezentării masculinității în opera Elenei Ferrante este fără îndoială relevantă, ceea ce se datorează și faptului că romanele Tetralogiei Napolitane, ca romane realiste, conțin observații feministe și perspective critice cu privire la masculinitate¹⁷. Anonimatul n-a ferit-o pe autoare de numeroasele critici vehemente la adresa scrierilor sale, majoritatea venind din partea jurnaliștilor bărbați din presa italiană care atribuiau succesul cărților ei în mediul anglofon doar caracterului exotic al locurilor descrise, stilului simplu și acțiunii banale¹⁸. Popularitatea romanelor sale, însă, rămâne incontestabilă, mai ales în ceea ce privește Tetralogia Napolitană.

Fundalul istoric al Italiei descrise în universul ficțional al lui Ferrante Tetralogia, după cum îi sugerează și numele, plasează multitudinea fi-relor narrative în orașul Napoli, după cel de-Al Doilea Război Mondial. În această perioadă istorică tulbure, Războiul Rece a împărțit lumea în două ideologii principale, care, în Italia, erau reprezentate de partidele aferente: Partidul Creștin Democrat și Partidul Comunist. La

16. Elena Ferrante, „Elena Ferrante: «Even today, after a century of feminism, we can't fully be ourselves»”, *The Guardian*, 17 martie, 2018, tradus în limba engleză de Ann Goldstein, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/mar/17/elena-ferrante-even-after-century-of-feminism-cant-be-ourselves>. Traducerea în limba română îmi aparține.

17. Alessia Ricciardi, *Finding Ferrante: Authorship and the Politics of World Literature* (Columbia University Press, 2021), 114.

18. Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature* (Bloomsbury Publishing, 2021), 7. Nota autoarei: „See, for example, Paolo di Paolo (2014, 2018). Laura Benedetti (2016) suggests that the most scathing criticism of the Neapolitan Novels was generated by their extraordinary success in America. Schwartz (2020) provides a thorough and persuasive account of the reception of Ferrante's novels in the Italian mainstream press and in online journals and collective blogs”.

nivel național, primul a fost susținut de SUA și Vatican, în timp ce al doilea, deși finanțat de URSS, a fost considerat, alături de facțiunile neo-fasciste, ca plăsându-se împotriva sistemului și, deci, n-a ajuns la guvernare. Iar contextul politic s-a reflectat, bineînțeles, și la nivel social. În Napoli, situația economică a fost marcată, în anii '50, de o rată ridicată a șomajului, cu muncitori lipsiți de abilități, posibil determinată de trecerea bruscă de la un oraș preindustrial la unul industrial în prima jumătate a secolului al XX-lea, dând semne de modernizare¹⁹. Disperarea cauzată de precaritatea economică în rândul populației din Napoli a dus în scurt timp la o politică de toleranță față de activitățile ilegale privind piața neagră sau aparentele delictе minore. Astfel, ilegalitatea s-a mutat practic în domeniul legal, iar tot ceea ce a ținut de criminalitate s-a dezvoltat considerabil prin sprijinul autorităților locale. Acest lucru poate explica de ce în aceeași perioadă tinerii au început să facă contrabandă pentru a-și asigura traiul zilnic, fapt ce a devenit treptat o muncă profitabilă²⁰.

În cadrul vieții private, în perioada postbelică familia a rămas una dintre instituțiile dominante în societatea napolitană. Tot familia s-a aflat pentru o vreme într-un fel de ambivalență, întrucât, pe de o parte, la nivel intern, era caracterizată de solidaritate și unitate, iar de cealaltă, se regăsea într-un continuu scepticism și sentiment de agresivitate față de mediul public, văzut ca incert și plin de pericole²¹. Interesant, însă, este de observat modul în care, deși familiile au părut dintotdeauna ca fiind patriarhale, acestea le aveau la conducere, de fapt, pe femei, care se ocupau de tot ceea ce aveau nevoie toți membrii și care dispuneau de adevărata autoritate²². Mai mult decât atât, s-a putut observa de-a lungul timpului că bărbații, confruntându-se cu șomajul și pierzându-și orice șansă de a se impune, cedau poziția de conducere femeilor din familie. Un asemenea lucru va da naștere unei analize relevante în raport cu romanele Elenei Ferrante, în care autoritatea familială este prezentată cu totul altfel.

Asemenea situații au avut drept efect destrămarea relațiilor dintre tați și fii. Iar acest lucru, în raport cu legăturile relativ strânse dintre

19. Felia Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra: Crime and Politics in Post-War Naples (1950-92)” (Teză de Doctorat, Universitatea Brunel, 2000), 56–57.

20. Felia Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra: Crime and Politics in Post-War Naples (1950-92)” (Teză de Doctorat, Universitatea Brunel, 2000), 108.

21. Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra”, 61.

22. G. Gribaudo și L. Musella, „Acteurs et représentations de l'échange politique. Clientélisme et corruption à Naples à travers les enquêtes judiciaires”, în *Le clientélisme politique dans les sociétés contemporaines*, ed. J. L. Briquet și F. Sawicki (Presses Universitaires de France 1998), citat în Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra”, 60–61.

mame și fiice, i-a determinat pe tineri, care începeau să se simtă marginalizați social, să caute o comunitate căreia să-i aparțină. Nu numai atât, dar simțeau nevoia să-și manifeste masculinitatea, iar grupurile secrete de anturaj, care erau implicate și în activități infracționale, erau singurele în care identitatea le era recunoscută, de vreme ce se ghidau după așa-zise valori masculine adevărate²³.

În *Culture and Imperialism*, Edward W. Said amintește de studiul neterminat al lui Antonio Gramsci, „Some Aspects of the Southern Question”, în care analizează situația precară a sudului Italiei în contrast cu partea de nord. Gramsci încearcă să demonstreze relevanța acestei împărțiri a Italiei între nord și sud pentru a putea explica atât perspectivele politice ale mișcărilor clasei muncitoare naționale în caz de impas, cât și amestecul de țărani numeroși, pe de o parte, și de proprietari de pământ, edituri și formațiuni culturale, pe de alta, ce constituie topografia inedită a sudului. Iar problema pe care o pune Gramsci este modul în care sudul poate interacționa cu nordul, în situația în care sărăcia și puterea de muncă a sudului sunt vulnerabile în raport cu structurile politice și economice ale nordului. Răspunsul pare a fi intelectualizarea, culturalizarea, necesare procesului de pregătire și instruire a intelectualilor care sunt atât de necesari pe parcurs²⁴. Această dinamică dintre nord și sud este relevantă ținând cont de starea de precariat în care s-a regăsit orașul Napoli în perioada post-belică și în care se află și cartierul napolitan din tetralogie. Oricum, Napoli a reprezentat întotdeauna orașul dificil, un *other* pentru Europa modernă care a avut un rol crucial în istorie. Iar problema reprezentării degradării și sărăciei din Napoli a existat mereu, mai ales în contextul „Southern Question”, adică, după cum s-a văzut, împărțirea Italiei în nord și sud, fapt nerezolvat până astăzi²⁵. Și, pentru a aduce din nou în prim-plan perspectiva Elenei Ferrante, Napoli, după ea, este un spațiu dominat de bărbați în care aceștia „distrug și torturează” femeile²⁶ și în care ele simt greutatea orașului masculin pe proprii umeri,

23. Anne Parsons, *Belief, Magic and Anomie, Essays in Psychosocial Anthropology* (The Free Press, 1969), citat în Skyle Allum, „The Neapolitan Camorra”, 115-16.

24. Antonio Gramsci, „Some Aspects of the Southern Question”, în *Selections from Political Writings, 1921–1926*, tradus în limba engleză și editat de Quintin Hoare (London: Lawrence & Wishart, 1978), 461, citat în Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (Vintage Books, 1993), 96–97.

25. Mario Trifuoggi și Francesco Sielo, „My Brilliant City: Naples, Urban Poverty and the «Ethnographic Imagination» of Elena Ferrante”, *Journal of Modern Italian Studies* 28, nr. 3 (2023): 363.

26. Elena Ferrante, *Frantumaglia: A Writer's Journey*, tradusă în limba engleză de Ann Goldstein (Europa Editions, 2016), 54, citat în Milkova, *Elena Ferrante*, 149. Traducerea în limba română îmi aparține. Cartea a fost tradusă în limba română de

devenind niște „victime tăcute” pentru acesta²⁷. Viziunea de față se reflectă foarte bine în primele două volume ale tetralogiei, după cum se va observa și în cele ce urmează. Pentru acest lucru se vor urmări personajele masculine cele mai relevante pentru analiză, relația lor cu familia, cu sinele și cu ceea ce simt că trebuie să fie și să devină.

Prietena mea genială: prologul unei lumi dominate de masculinitatea compensatorie abuzivă

Mai întâi se vor observa dinamica din romanul *Prietena mea genială*, care deschide tetralogia. Acesta prezintă viața în Napoli în perioada postbelică, cu toate dificultățile, suferințele și actele de violență care au caracterizat acest oraș și care s-au aflat în strânsă legătură cu lupta pentru supraviețuire a unor familii din cartierele sărace²⁸, cum este și cazul familiilor eroinelor, Elena și Lila. Descriind orașul reprezentat în roman, Stiliana Milkova aduce în discuție toposul labirintic, susținând că „acest labirint este de asemenea infernul violenței domestice și al crimei organizate, al culturii patriarhale ce subjugă și disciplinează femeile. Este un infern în care femeile sunt pedepsite pentru orice transcendere sau dorință”²⁹, ceea ce este relevant pentru contextul acțiunii.

Se vor lua în considerare, după cum s-a precizat anterior, câteva dintre personajele masculine relevante portretizate în roman, menționate atât de ordonat în lista autoarei ce seamănă cu un *dramatis personae* de la începutul unei piese de teatru³⁰. Astfel, se va începe cu Fernando, figura dominantă a familiei Cerullo, tatăl Lilei și al lui Rino. Este cizmar și, în aparență, își conștientizează poziția de inferioritate în societate și pare și tratat ca atare de cei cu care interacționează. Asta nu înseamnă că, în mediul familial, lucrurile se petrec la fel. Constituind autoritatea în familie, se simte în măsură să decidă cum trebuie să decurgă totul la el în casă, inclusiv referitor la educația copiilor lui, așa cum se întâmplă în scena în care Rino, fratele Lilei, încearcă să-i apere acesteia visul viitoarelor studii cerându-i bani tatălui:

– Să studieze? De ce, eu am studiat?

– Nu.

Cerasela Barbone ca *Frantumaglia: Viața și scrisul meu* (Editura Pandora, 2019).

27. Ferrante, *Frantumaglia*, 219–20, citat în Stiliana Milkova, *Elena Ferrante*, 149. Traducerea în limba română îmi aparține.

28. Thomas Belmonte, *The Broken Fountain* (Columbia University Press, 1979), citat în Trifuoggi și Sielo, „My Brilliant City”, 363.

29. Milkova, *Elena Ferrante*, 145. Traducerea îmi aparține.

30. Elena Ferrante, *Prietena mea genială*, traducere din limba italiană de Cerasela Barbone (Editura Trei, 2024), 7.

- Și tu ai studiat?
- Nu.
- Atunci de ce trebuie să studieze sora ta care e femeie?³¹

Fernando ține să-și manifeste poziția de putere, mai ales pentru că, după cum ni se spune, o asemenea discuție „se termina aproape întotdeauna cu o palmă peste fața lui Rino, care, într-un fel sau altul, și fără să vrea asta, își jignise tatăl”³². Însă naratoarea încearcă să fie împăciuitoare și să explice situația economică dificilă a familiei care îl constrânge până și pe Fernando³³. Asta nu înseamnă că greutățile materiale îi cizelează caracterul într-o formă benefică.

Către finalul capitolului 17, Fernando ni se înfățișează printr-un portret foarte sugestiv care îl ipostaziază în plina desfășurare a acceselor de furie: „Desigur, tatăl, Fernando cârpaciul, când îl apucau dracii, devenea rău. Dar toți tații se înfuriau. Cu atât mai mult cu cât al ei, când [Lila] nu-l provoca, era un om drăguț, simpatic, muncitor. [...] Glumea bucuros. [...] Dar dacă Rino sau Lila sau ceilalți copii îl enervau, auzindu-l din stradă mă speriam și eu. [...] Fernando [...] urla, spârgea lucruri și furia i se autoalimenta, nu se putea opri, dimpotrivă, tentativele soției lui de a-l potoli îl făceau și mai furibund și, chiar dacă nu era supărat pe ea, sfârșea prin a o lovi”³⁴. Tot în această secțiune ne este relatată o scenă cât se poate de relevantă, și anume cea în care Lila, în urma unui scandal în familie, este la propriu aruncată pe geam de tatăl ei în vacarmul zbieretelor sale. Aici, mânia și tendința violentă a lui Fernando își atinge punctul maxim. Dincolo de profesia care îi este mereu reamintită, fiindu-i aplicată ca un stigmat, și de momentele în care înclină spre bruscare și lovire chiar și când, aparent, nu simte s-o facă, Fernando categoric ține să-și impună autoritatea în casă prin forță brută, aproape ca pentru a compensa lipsurile materiale care îl păstrează la nivelul inferior al societății. Totuși, naratoarea intervine pentru a ne spune: „cât timp fiica lui a avut brațul în ghips, nici măcar nu s-a uitat la ea. Se vedea că îi părea rău”³⁵. Această idee susține faptul că furia bărbaților se manifestă, din punctul de vedere al masculinității compensatorii, ca o formă de a ascunde anumite vulnerabilități sau insecurități³⁶.

31. Ferrante, *Prietenă*, 64.

32. Ferrante, *Prietenă*, 64.

33. Ferrante, *Prietenă*, 64.

34. Ferrante, *Prietenă*, 77.

35. Ferrante, *Prietenă*, 76–77.

36. bell hooks, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love* (Atria Books, 2004), 30.

Pe parcurs, universul începe să-i fie dat peste cap când Lila, fascinată de preocupările lui, îi propune să fabrice pantofi noi. Fernando se arată reticent la început și se încorsetează singur în meseria cu care s-a obișnuit, concentrându-se doar asupra necesităților, singurele care merită investiția³⁷. Cu toate acestea, Rino și Lila se pun de acord să confecționeze o pereche de pantofi originală pe care să i-o prezinte lui Fernando, în speranța că va ceda și va contribui la deschiderea unei fabrici de pantofi marca Cerullo. Simțind că poziția privilegiată de conducere îi este amenințată, „Fernando o trimitea acasă pe Lila urlând că nu mai voia s-o vadă în atelier și, în același timp, amenința că-l omoară pe Rino care-și băgase în cap la nouăsprezece ani, nerespectându-l, că poate fi mai presus decât el”³⁸. Apogeul este atins când Rino îi arată tatălui pantofii finalizați. Cu toții îl urmăresc cu suflul la gură probându-i, comentând asupra lor, cu un calm prefăcut, presărând laude și fraze sarcastice care, în tensiunea tot mai puternică precum într-un crescendo, par să-l însuflețească pe Rino. Doar că „în fiecare cuvânt al [lui Fernando] se simțea cât suferă și cât îl umple suferința lui de dorința de a sparge totul”³⁹ și chiar tatăl „i-a tras un șut foarte puternic în fund [lui Rino], l-a făcut bestie, idiot și a aruncat în el cu tot ce-i cădea în mână, la sfârșit și cu pantofii”⁴⁰. Discuția degenerază într-un haos absolut și într-un conflict monstruos între tată și fiu, care îi aruncă pe amândoi într-o tăcere supusă⁴¹.

Lucrurile se schimbă semnificativ când Marcello Solara, un personaj masculin cu putere și cu bani, începe să frecventeze atelierul Cerullo, fapt care-i atrage atenția lui Fernando. Nu doar atât, dar Marcello, disimulându-și intenția de a se logodi cu Lila, se arată interesat de pantofii cei noi, iar Fernando, subjugat de farmecul acestuia și de onoarea pe care vizita lui i-a provocat-o, cere insistent să-i fie aduși pantofii ca să-i vadă, însă Lila se împotrivește, ceea ce duce din nou la un scandal amplu, în care tatăl „a urlat la ea că, pentru un capriciu, îl făcuse să facă impresie proastă față de un oaspete de seamă”⁴². Iată că, în ciuda principiilor de la care n-a vrut să se abată, Fernando, intuind profitabilitatea pantofilor, este dispus să accepte chiar și părerea și, eventual, investiția lui Marcello, care este implicat în mafia italiană. Asta îl determină să expună, în cele din urmă, pantofii în vitrina atelierului, cu speranța că va suscita interesul cuiva,

37. Ferrante, *Prietena*, 108-09.

38. Ferrante, *Prietena*, 126.

39. Ferrante, *Prietena*, 176-77.

40. Ferrante, *Prietena*, 177.

41. Ferrante, *Prietena*, 177.

42. Ferrante, *Prietena*, 200.

Însă nu înainte de a susține că, „dacă cineva vrea să-i vadă, dacă vrea să-i probeze, dacă vrea să și-i cumpere, să facă orice dracului vrea cu ei, trebuie să vorbească cu mine, eu sunt cel care hotărăște”⁴³, folosindu-se de poziția lui de putere pentru a pune monopol pe produsul copiilor săi. Totul ia o turnură promițătoare când Stefano, fiul mezelarului, se arată de asemenea interesat de pantofi, pe care îi și achiziționează. După asta ni se spune că „toate rezervele lui Fernando s-au risipit”⁴⁴. Nu numai atât, dar chiar îi cere mâna Lilei, iar aceasta acceptă imediat.

Modificarea vieții fiicei sale după nuntă îi provoacă lui Fernando un sentiment amar, căci „făcea încontinuu scene regretând epoca fericită în care, în cămăruța lui întunecoasă al cărei rege era, înclieia, cosea, ciocănea liniștit cu cuiele între buze”⁴⁵. Fernando pare să conștientizeze că-și pierde treptat autoritatea în familie și că, în același timp, nu o mai poate recupera. Asta mai ales când Stefano începe să preia conducerea afacerii cu încălțăminte, pretinzând modalități fixe de lucru cu motivația investiției enorme, iar în fața acestor pretenții Fernando se face tot mai mic.

Un alt personaj masculin important este Rino, fratele mai mare al Lilei. Despre el aflăm că, încă din perioada adolescenței, „era un băiat nervos și începuse o luptă proprie ca să fie plătit pentru munca pe care o făcea [...] băiatul insista, credea că e nedrept să trudească la fel cât tatăl său și să nu primească un ban”⁴⁶. Acest subiect duce inevitabil la conflicte familiale, în special cu Fernando, însă Rino pare să știe cum să se mențină ferm, încăpățânându-se să-și urmeze visurile și să-și susțină la studii.

Încetul cu încetul, pe când capătă vizibilitate în cartier și în grupul de prieteni, aspirațiile lui Rino se transformă în intenții grandomane, care îl fac să creadă că se poate propulsa pe culmile bogăției și, implicit, că poate să se folosească de oricine și de orice mijloace, fără niciun fel de consecințe: „Devenea mai fanfaron, nu pierdea o ocazie să nu facă aluzie la cât era de priceput în munca lui și la cum va deveni bogat”⁴⁷. Interesant este că, deși aceste țeluri sunt alimentate de încurajările Lilei, „pentru aceste lăudăroșenii era esențial ca sora lui să nu fie prin preajmă. În prezența ei se zăpăcea, vorbea sumar despre ceva, apoi o lăsa baltă”⁴⁸. Iată că, spre deosebire de tată, Rino nu po-

43. Ferrante, *Prietena*, 202.

44. Ferrante, *Prietena*, 244.

45. Ferrante, *Prietena*, 289.

46. Ferrante, *Prietena*, 63.

47. Ferrante, *Prietena*, 138.

48. Ferrante, *Prietena*, 138.

sedă o poziție absolută de autoritate și, oricât ar dori să demonstreze contrariul, este subjugat de propria soră.

În procesul confecționării pantofului, cei doi frați au parte de unele conflicte, de vreme ce Rino este nerăbdător să-și vadă lucrarea completă, iar Lila, ceva mai chibzuită, îi demonstrează cât de multe erori conține. El nu vrea să le accepte, ba mai mult, „s-a făcut roșu la față, i-a apărut o umflătură în jurul ochilor și al pomeților, n-a știut să se controleze și a izbucnit într-o serie de înjurături și blesteme împotriva surorii lui. [...] A urlat că el nu voia să rămână pentru totdeauna în locul acela împuțit, să facă pe servitorul tatălui său și să vadă cum se îmbogățeau ceilalți. A apucat piciorul din fier, s-a prefăcut că-l aruncă în ea, iar dacă ar fi făcut-o într-adevăr, ar fi ucis-o”⁴⁹. Acestea sunt impresiile naratoarei care rămâne „dezorientată de furia unui tânăr în general amabil”⁵⁰, surprinzând cum o singură clipă de lipsă de control ar putea avea efecte tragice. Se poate vedea cum Rino, în momente de exasperare, apelează și la manipularea emoțională pentru a provoca groază în cei din jur, căci aflăm că „începea și el să urle [...], jurând că mai degrabă se omoară decât să continue să muncească gratis pentru tatăl lui, îngrozindu-și mama, pe ceilalți frați și pe vecini”⁵¹. Cert este aici că efectul cuvintelor sale a fost cu atât mai răsunător cu cât este un exponent masculin, fiul cel mare, al doilea stâlp de susținere a familiei după tată. Iată că Rino știe să se folosească de masculinitatea lui pentru a induce frica, și nu doar prin violență fizică.

Însă evenimentul care surprinde cel mai bine involuția lui Rino și schimbarea radicală a imaginii sale în ochii surorii lui este cel petrecut în timpul Revelionului, în cadrul căruia Lila experimentează pentru prima oară un episod de *smarginatura*, sau de „tăiere a marginilor”⁵². Acest fenomen, aproape imposibil de tradus din italiană, pornește de la „un termen tehnic obscur din tipografie care se referă la tăierea marginilor paginilor [care este] utilizat de Ferrante cu o nouă și complexă rețea de înțelesuri”⁵³. El face parte din ceva mult mai amplu, numit de autoare *frantumaglia*, care „înglobează o serie de simptome și senzații, dar în principiu vizează o fragmentare fizică feminină, un dezechilibru fizic ca reacție la mecanismele violenței patriarhale care leagă mamele și fiicele prin sentimentul comun de marginalizare”⁵⁴. Deci sensul oferit de Ferrante pentru *smarginatura* este acela de

49. Ferrante, *Prietena*, 161.

50. Ferrante, *Prietena*, 161.

51. Ferrante, *Prietena*, 177.

52. Ferrante, *Prietena*, 83.

53. Milkova, *Elena Ferrante*, 18. Traducerea îmi aparține.

54. Milkova, *Elena Ferrante*, 15. Traducerea îmi aparține.

„manifestare concretă a *frantumaglia* ca o experiență terifiantă a pierderii limitelor și a dizolvării fizice”⁵⁵. Naratoarea ne relatează cum s-a simțit această experiență a Lilei în raport cu Rino:

Spunea că în acele momente se dizolvau pe neașteptate marginile persoanelor și ale lucrurilor. [...] Această senzație a fost însoțită de greață și avusese impresia că ceva absolut material, prezent dintotdeauna în jurul ei și în jurul tuturor oamenilor și lucrurilor [...] distruge contururile persoanelor și lucrurilor ieșind la iveală. [...] Și dezgustul, cine știe de ce, se concentrase mai ales asupra corpului fratelui ei, Rino, persoana care totuși îi era mai familiară, persoana pe care o iubea mai mult. I se păruse că-l vede pentru prima dată cum era în realitate: o formă animală bondoacă, masivă, cea mai urlătoare, cea mai feroce, cea mai avidă, cea mai meschină⁵⁶.

Spre finalul anului, Rino intrase în febrila competiție a aprinderii cât mai multor artificii. Pe lângă antecedentele din copilărie, ce au cuprins și această pasiune pentru artificii, naratoarea menționează că „printre motivele evidente și ascunse ale acestei întreceri de la sfârșitul anului 1958 trebuie să adăugăm și faptul că poate Rino voia să-și ia o revanșă de la copilăria săracă”⁵⁷. Ceea ce Rino a încercat să pună în aplicare după ce Stefano i-a invitat pe toți la el acasă pentru a petrece Revelionul și, implicit, pentru a aprinde artificii. Capitolul 22 al părții *Adolescența* prezintă pe îndelete nu numai ce se întâmplă de-a lungul acestei confruntări, ci și în ce mod brutal se schimbă constituția lui Rino din perspectiva Lilei.

Totul se transformă într-un spectacol agresiv al puterii prin aprinderea cât mai multor artificii și petarde. Și, deasupra tuturor, Rino este cel mai implicat, cel mai activ, cel mai pasionat, deși are tendințe violente. Treptat, situația începe să scape de sub control, se observă balconul familiei Solara și ceea ce fusese inițial o simplă sărbătorire a Noului An degenerază într-o degradingoladă zgomotoasă, o confruntare între clanuri marcată de o piromanie brutală. Lui Rino acest eveniment îi alimentează nevoia masculină de a învinge, până când de la artificii se ajunge la focuri de armă.

Unicul scop al lui Rino este de a aprinde mai multe artificii decât frații Solara, care, în același timp, „deveniseră modelul de tânăr bărbat de imitat și chiar de depășit. Oameni pe care-i ura și pe care-i

55. Milkova, *Elena Ferrante*, 15.

56. Ferrante, *Prietena*, 83–84.

57. Ferrante, *Prietena*, 163.

simțea dușmani care trebuiau învinși ca să ajungă să le ia locul”⁵⁸. Numai datorită frumuseții și avuției, frații Solara devin în ochii lui adevărații reprezentanți ai masculinității ideale, iar comportamentul lor nu trebuie numai adoptat, ci și întrecut. Nu întâmplător Rino are parte de o asemenea evoluție, mai ales în ceea ce privește modul în care s-a format și în relație cu modelele hegemonice de masculinitate întruchipate de frații Solara. Pe de o parte, contextul geografic al cartierului situat în zona de periferie influențează semnificativ modul în care masculinitatea se formează, ducând la o schimbare și a relațiilor sociale, iar, pe de alta, se modifică dinamica dintre diferitele tipuri de masculinitate, de la cele dominante la cele marginale, în funcție de statusul economic⁵⁹, după cum se observă în cazul lui Rino. De aici nevoia sa disperată de a aprinde cât mai multe artificii, în special pentru a depăși poziția privilegiată a fraților Solara într-o luptă pentru suprema autoritate masculină manifestată economic.

Cu această ocazie Lila trece prin starea de *smarginatura*, pe care o descrie astfel:

Lila și-a imaginat, a văzut, a simțit [...] cum se despică fratele ei. Rino, în fața ochilor ei, și-a pierdut fizionomia pe care o avusese de când putea să și-l amintească, fizionomia băiatului generos, onest, trăsăturile plăcute ale persoanei de încredere [...]. Acolo, în mijlocul exploziilor foarte violente [...] ceva a violat structura organică a fratelui ei, a exercitat asupra lui o presiune atât de intensă, că i-a distrus contururile, iar materia s-a extins ca o magmă arătându-i din ce era cu adevărat făcut. Fiecare secundă din acea noapte de petrecere a îngrozit-o, a avut impresia că așa cum Rino se mișca, cum se expanda în jurul lui însuși, fiecare margine cădea și ea, de asemenea, marginile ei, deveneau tot mai moi și maleabile. [...] Mi-am dat seama și că fixa cu privirea umbra fratelui ei—cel mai activ, cel mai fanfaron, cel care urla în mod mai exagerat insulte în direcția terasei familiei Solara—cu repulsie. Ea, care, în general, nu se temea de nimic, părea speriată⁶⁰.

Nu doar speriată, ci definitiv paralizată și profund marcată de această traumă, Lilei, ceva mai târziu, „i s-a părut că i se confirmă ce o speriasse pe terasă, în mijlocul fumului și al pocnitorilor: Rino își pierduse profilul său obișnuit, ea avea acum un frate fără margini din care putea să iasă iremediabilul”⁶¹. Deci Rino constituie o altă reprezentare a

58. Ferrante, *Prietena*, 161.

59. Hopkins și Noble, *Masculinities in Place*, 814.

60. Ferrante, *Prietena*, 172.

61. Ferrante, *Prietena*, 176.

masculinității compensatorii în roman, el decidând să și-o manifeste în alte moduri față de tatăl său, deși acestea rămân la fel de violente, mai ales în relație cu sora lui.

Un alt caz aparte este cel al lui Donato Sarratore, unul dintre cele mai controversate personaje din tetralogie. În primă instanță, ne este înfățișat drept soțul și tatăl ideal, care se dedică responsabilităților familiale și, mai mult decât atât, își dă silința să-i ajute și pe ceilalți. Lucrează în domeniul feroviar și, în paralel, are o pasiune literară, care, în combinație cu eforturile lui vizibile de susținere a familiei, le determină pe celelalte figuri masculine să-i pună la îndoială condiția de bărbat: „toți bărbații din blocuri, cu tatăl meu în frunte, îl considerau un bărbat căruia îi plăcea să facă pe femeia, cu atât mai mult cu cât scria poezii și le citea bucuros oricui”⁶². Această activitate se concretizează într-o carte de poezii pe care Donato o publică și pe care i-o dedică Melinei, văduva alienată ce face o pasiune pentru el, ceea ce le demonstrează multora că sentimentele arzătoare erau reciproce. Totuși, acest eveniment se petrece după ce familia Sarratore părăsește cartierul. Și pare un gest de cruzime faptul că Donato i-a trimis Melinei cartea scrisă pentru ea, mai ales în situația în care femeia era analfabetă. Totodată, porecla lui Sarratore, „feroviarul-poet”⁶³, îmbină antinomic elementul mecanic, dur, și cel suav, idealist, fragil. Tot ele vor juca un rol important în evoluția lui Donato, întrucât latura visătoare și lirică o va păstra pentru suprafață, pentru a-și ascunde intențiile crude și exploatare, sub forma unei masculinități toxice și abuzive, inclusiv în relație cu Elena.

Protagonista are, astfel, nenorocul de a ajunge la Ischia în prima ei vacanță reală, unde întâlnește întreaga familie Sarratore, inclusiv pe Nino, fiul cel mare, de care este îndrăgostită. Însă instanța care îi îngreunează percepția asupra sinelui și asupra modului în care acesta ar trebui să reacționeze în diverse situații este Donato. Din cauza comportamentului său cordial, Elena nu bănuiește de ce anume ar fi în stare acesta. Însă află într-o seară când este supusă unui abuz sexual, în urma căruia experimentează sentimente contradictorii și se luptă deopotrivă cu rațiunea și plăcerea⁶⁴. Deși nu se oferă prea multe informații despre Donato, se poate observa cum el rămâne o prezență violentă în universul ficțional al lui Ferrante. Ținând cont de părerile celorlalți bărbați în ceea ce-l privește și deși n-o recunoaște fățiș, Donato apelează la un comportament brutal și la trădare ca o

62. Ferrante, *Prietenă*, 32.

63. Ferrante, *Prietenă*, 121.

64. Ferrante, *Prietenă*, 229–30.

confirmare a propriei masculinități, la fel ca celelalte personaje masculine din tetralogie.

Povestea noului nume: continuarea relatărilor marcate de violența masculinității compensatorii

Unul dintre personajele masculine dominante din acest al doilea volum este Stefano Carracci. Este fiu de mezelar și, după ce afacerea începe să meargă mai bine, se hotărăște nu numai să investească în pantofii Cerullo, ci și să se căsătorească cu Lila, care acceptă. Numai că cei din familia Solara se implică în căsătoria celor doi și ajung la petrecerea de nuntă purtând pantofi Cerullo, Lila intuind imediat că Stefano este implicat.

Elena citește din însemnările Lilei și reușește astfel să-i pătrundă în gânduri, să-i înțeleagă sentimentele, scrisul constituind pentru Lila unicul refugiu. Elena descoperă cât de trădată s-a simțit prietena ei de asocierea lui Stefano cu frații Solara. Ba mai mult, Lila experimentează un alt episod de *smarginatura* în relație cu noul său soț, pe care abia dacă îl mai recunoaște:

Faptul că persoanele, și mai mult decât obiectele, își pierdeau marginile și se dilatau fără formă e ceea ce a speriat-o cel mai mult pe Lila de-a lungul vieții. O îngrozise tăierea marginilor în cazul fratelui ei [...] și o terorizase descompunerea lui Stefano când se transformase din logodnic în soț. Am aflat din caietele ei cât o marcaseră noaptea nunții și cât se temuse de posibila contorsionare a trupului soțului, de deformarea lui din cauza împunsăturilor interioare ale dorințelor și mâniilor sau, dimpotrivă, a planurilor viclene, ale mârșăviilor. În special noaptea se temea că se trezește și-l găsește deformat în pat, redus la excrescențe care izbucneau din cauza excesivei stări sufletești, cu carnea care picura topită și, odată cu ea, toate lucrurile din jur [...]⁶⁵.

Într-adevăr, noaptea nunții se dovedește a fi crucială, întrucât marchează punctul în care Stefano devine și el un exponent al masculinității violente. Încercând să-și satisfacă apetitul sexual, acum că o poate face legal și moral în calitate de soț, Stefano, pradă răzvrătirii neprevăzute a Lilei, observă că trebuie să domine. Spunând încontinuu „Acu' mă scoți din pepeni”⁶⁶, își creează o mantră a autorității masculine: „ordinul era: trebuie să fii bărbat, Ste'; fie o supui acum, fie n-o vei mai supune; trebuie ca soția ta să învețe imediat că ea e femeia

65. Elena Ferrante, *Povestea noului nume*, traducere din limba italiană de Cerasela Barbone (Editura Trei, 2024), 36

66. Ferrante, *Povestea*, 39.

și tu bărbat și de aceea trebuie să-ți dea ascultare”⁶⁷. Realizează, astfel, că singurul mod de a fi bărbat este de a avea femeia în subordine, ceea ce se străduiește să facă. Lila încearcă în zadar să se opună forței brute a lui Stefano și este supusă violului. În această scenă, Lila observă și asemănarea izbitoare dintre Stefano și tatăl său defunct, don Achille, care se arată pe dinaintea ochilor ei într-o metamorfoză traumatizantă: „N-a fost niciodată Stefano, i s-a părut că descoperă, a fost mereu fiul cel mare al lui don Achille. Și gândul acela, imediat [...] a adus pe chipul tânăr al soțului trăsături care până în momentul acela stătuseră ascunse în sânge din prudență, dar care erau acolo dintotdeauna [...]. Don Achille învia din mâlul cartierului, hrănindu-se cu materia vie a fiului său. Tatăl îi crăpa pielea, îi modifica privirea, îi exploda din corp”⁶⁸.

Asta îl motivează și mai mult s-o maltrateze. La un moment dat, întorcându-se din cartier, Lila apare cu mai multe semne ale unor lovituri, însă nimeni nu se interesează de starea ei, nimeni nu se îngrijorează, în afara Elenei, dintr-o obișnuință bolnăvicioasă cu violența: „[...] nu era nimeni în cartier, mai ales de sex feminin, care să nu creadă că ea avea nevoie de multă vreme de o ciomăgeală ca lumea. De aceea loviturile nu provocaseră scandal și, dimpotrivă, în jurul lui Stefano crescuseră simpatia și respectul. Iată-l pe unul care știe să fie bărbat”⁶⁹. Această violență domestică nu doar că apare, în ochii celorlalți, ca o pedeapsă binemeritată cu rolul de a o împlânzi pe Lila și a o pune la locul ei, ci și îi susține și definește lui Stefano poziția masculină privilegiată. Iar aceste preconcepții sunt fundamentate de tradițiile familiale: „Crescuserăm crezând că un străin nu trebuia nici măcar să ne atingă, dar că părintele, logodnicul și soțul puteau să ne ia la palme când voiau, din dragoste, ca să ne educe, ca să ne reeduce. În consecință, pentru că Stefano [...] era [...] cel cu care se căsătorise și cu care decisese să trăiască pentru totdeauna, iată că-și asuma până la capăt responsabilitatea propriei alegeri”⁷⁰.

Problema apare atunci când această poziție a lui Stefano se clatină. În urma investiției în noua familie, rudele ambelor părți se așteaptă la un copil care întârzie să vină. Într-o discuție neașteptată pe care Stefano o are cu Elena, i se destăinuie: „Vezi că nu rămâne însărcinată? [...] Rudele, prietenii, clienții mă întrebă rânjind: sunt noutăți? Iar eu trebuie să spun: ce noutăți, prefăcându-mă că nu înțeleg. Fiindcă dacă așa arăta că înțeleg, ar trebui să răspund. Și ce pot să răspund?

67. Ferrante, *Povestea*, 39.

68. Ferrante, *Povestea*, 39–40.

69. Ferrante, *Povestea*, 43.

70. Ferrante, *Povestea*, 51.

[...] Ea, cu forța pe care o are, își omoară copiii înăuntru, Lenù, și o face înadins ca să se creadă că nu știi să fii bărbat, ca să mă facă să pic prost în fața tuturor”⁷¹. Întrucât Lila îndrăznește să-i amenințe calitatea de bărbat, Stefano mărturisește că se vede mai mereu „nevoit s-o bată”⁷². Cu alte cuvinte, conformându-se normelor de masculinitate, Stefano apelează la furie și opresiune, întrucât sunt singurele mijloace prin care poate fi recunoscut și apreciat ca bărbat⁷³. Toată această conspirație mistică a inabilității Lilei de a rămâne însărcinată ia sfârșit când aceasta rămâne însărcinată, însă nu cu Stefano, ci cu Nino, tânărul de care este îndrăgostită Elena și cu care Lila ajunge să aibă o relație pasională. Ea încearcă să-i explice lui Stefano că nu e vorba de copilul lui, însă el respinge o asemenea idee, luând-o doar ca pe o altă insultă pe care i-o adresează soția, și se bucură că va avea un moștenitor. După nașterea lui Rinuccio, lucrurile încep să degereze. Stefano se întoarce la violența domestică și o transformă pe Ada în amanta lui pentru a-și satisface nevoile bărbătești. În ciuda adulterului, ia o poziție autoritară și, mânat de gelozie, îi interzice Lilei să se vadă cu alți bărbați.

Stefano are o relație turbulentă și cu noul său cumnat, Rino, a cărui evoluție este urmărită și în cel de-al doilea volum. Bucurându-se de roadele afacerii cu pantofi, acesta se simte tot mai aproape de țelul bogăției și se căsătorește cu Pinuccia Carracci, sora lui Stefano. Pe de o parte, Rino „simțea obligația să se arate mai generos decât cumnatul”⁷⁴, pentru a-și etala situația financiară prosperă, iar, pe de altă parte, se află într-un continuu conflict cu Stefano din cauza magazinului de pantofi. Scandalurile monstruoase ale celor doi se transpun în mediul intim, în ambele cazuri. Singura diferență este că Rino pare să fie atent la toate mișcările pe care le face cumnatul, astfel că încearcă nu numai să i le copieze, ci și să le adapteze propriei situații în semn de răzbunare. Astfel, ni se spune: „dat fiind că Stefano o bătea pe Lila, a început și el s-o bată pe Pinuccia. Dat fiind că Stefano avea o amantă, și-a găsit și el o amantă. A început, adică, s-o persecute pe sora lui Stefano așa cum și Stefano o persecuta pe sora lui”⁷⁵. Aici se aplică ceea ce am menționat mai devreme despre relația dintre diferitele tipuri de masculinitate care, într-un context de dezechilibru și în interiorul spațiului ficțional descris, duce la nevoia unei echivalențe

71. Ferrante, *Povestea*, 84.

72. Ferrante, *Povestea*, 84.

73. hooks, *The Will*, 30.

74. Ferrante, *Povestea*, 63.

75. Ferrante, *Povestea*, 404.

sau chiar a unei depășiri în plan economic⁷⁶, impuls pe care Rino l-a avut dintotdeauna.

Nino, fiul lui Donato Sarratore, se individualizează de celelalte instanțe masculine din cele două romane, în special datorită poziției pe care naratoarea îl așază. Fiind primul băiat de care se îndrăgostește, Nino devine centrul universului Elenei și, în același timp, motivul pentru care acest univers i se destramă. Deși, în primul volum, Nino dă semne că i-ar întoarce pasiunea, mai ales prin sărutul de la Ischia⁷⁷, relația dintre cei doi rămâne incertă, iar Nino va fi implicat în mai multe relații amoroase. Legătura lui neașteptată cu Lila dezchilbrează totul și culminează cu sarcina Lilei și nașterea primului ei fiu, Rinuccio. În același timp, Nino se transformă într-o instanță a masculinității ideale din perspectiva Elenei, de vreme ce ea este cea care narează întâmplările. Spre deosebire de Lila, al cărei mod de raportare la existența lui Nino nu ne este niciodată sugerat, vocea narativă a Elenei oferă o cu totul altă înfățișare acestui personaj, una semnificativ ruptă de realitate, întrucât majoritatea instanțelor masculine ale tetralogiei își manifestă condiția prin violență în diferite forme, iar Nino nu face excepție.

Pe scurt, societatea napolitană descrisă în aceste volume reprezintă „definiția societății patriarhale, puternic dominată de rolurile de gen, pe care protagonistă o ilustrează ca pe un mediu violent unde oamenii sunt ostracizați de societate, trăind într-o altă lume [...] cu o ierarhie socială clară întărită de această violență”⁷⁸. Interesant este pasajul din capitolul 5 al primului volum, la care face referire și articolul citat mai devreme, și care demonstrează, pe de o parte, că violența se transpune într-un soi de competiție sub aparența unui mijloc de autoapărare, iar, pe de alta, că nu doar bărbații sunt capabili de violență, ci și femeile, ceea ce s-ar putea traduce printr-o clasificare a actelor de violență în funcție de categoria de gen care le exercită:

Nu am nostalgia copilăriei noastre, e plină de violență. [...] Viața era așa și gata, creșteam cu obligația de a le-o face dificilă celorlalți înainte ca ei să ne-o facă dificilă nouă. [...] Femeile se băteau între ele mai mult decât bărbații, se luau de păr, își făceau rău. A face rău era o boală. [...] Erau mai contaminate decât bărbații, fiindcă bărbații erau furioși tot timpul, dar, în cele din urmă, se calmau, în timp ce femeile, în aparență tăcute,

76. Hopkins și Noble, *Masculinities in Place*, 814.

77. Ferrante, *Prietenă*, 219.

78. Maria Clara Calheiros, „Elena Ferrante and Patriarchy. Lessons from *L'amica geniale* (My Brilliant Friend)”, *Humanities and Rights Global Network Journal* 1, nr. 1 (2019): 262.

conciliante, când se enervau, mergeau până la capătul furiilor lor fără să se mai oprească⁷⁹.

Până la urmă, după cum observă naratoarea, „ce dificil era să te orientezi, ce dificil era să nu încalci niciuna dintre foarte detaliatele reguli masculine”⁸⁰. Și tot ea ne mai oferă acces la dinamica dintre mediul public și cel privat, la fel, prin lentila violenței, urmărind cum aceasta se transferă, ca într-un joc de domino, dintr-un mediu în celălalt:

Violențele lui [Fernando] de tată erau o nimica toată în comparație cu violența răspândită în cartier. La cafeneaua Solara [...] între pierderi la jocuri de noroc și beții enervante, se ajungea uneori la disperare [...] și deci la ciomăgeli. Silvio Solara, patronul, voinic [...] avea o bătă neagră în spatele teighelei cu care nu ezita să-i lovească pe cei care nu plăteau consumația, pe cei care ceruseră împrumuturi și la scadență nu voiau să-i restituie, pe cei care făceau tot felul de înțelegeri, dar nu le respectau și, adesea, era ajutat de fiii lui [...]. Acolo loviturile de bătă se dădeau și se primeau. Apoi bărbații se întorceau acasă înfuriați de banii pierduți la joc, de alcool [...] de lovituri și, la primul cuvânt greșit, îi băteau pe cei din familie, un lanț de nedreptăți care genera nedreptăți⁸¹.

Personajele masculine ale acestor romane se manifestă după ceea ce Judith Butler definea drept *performative gender*, implicând felul în care diferitele tipuri de comportamente sunt reacții ale genului internalizat, care este transpus la nivelul acțiunilor în funcție de cum este în sine construit⁸². Cu alte cuvinte, instanțele masculine își „performează” genul prin acte de violență și de asuprire, de vreme ce așa și-au asimilat condiția și așa simt și observă că trebuie să procedeze. Fapt care se poate lega și de ceea ce s-a menționat anterior despre furie și nevoia pentru violență drept singurele atribute care le sunt permise bărbaților pentru a le putea fi luată în serios condiția masculină⁸³.

Concluzii

Așadar, luând toate aceste aspecte în considerare, cele două volume ce deschid tetralogia Elenei Ferrante, *Prietena mea genială* și *Povestea noului nume*, surprind nu doar dinamicile de gen în

79. Ferrante, *Prietena*, 31.

80. Ferrante, *Povestea*, 79.

81. Ferrante, *Prietena*, 77–78.

82. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1999), xv.

83. hooks, *The Will*, 30.

interiorul unui mediu dezavantajat și marginalizat, ci și procesele în care personajele masculine sunt antrenate pentru a se percepe pe ele însele, ceea ce le determină să acționeze în felurite moduri. După cum a fost demonstrat prin multitudinea de exemple și de exponenți din ambele romane, bărbații din universul ficțional al lui Ferrante tind să-și mascheze lipsurile materiale și să combată negarea masculinității lor prin acte masculine definitorii, indiferent dacă acestea iau și o formă violentă, cu intenția de a subjuga sau a înfrânge. Din această perspectivă, Elena Ferrante vine cu o viziune intersecțională ce privește modul în care inegalitățile de clasă, ce se răsfrâng și la nivelul genului, afectează agentivitatea personajelor feminine. Datorită faptului că a analizat toate aceste relații într-un mod relevant la scară globală, Ferrante se remarcă fără doar și poate în rândul autorilor ce pot fi încadrați în literatura mondială. Contextul acțiunii nu este unul întâmplător, ci cuprinde toate detaliile dezbătute în această lucrare, sugerând faptul că tot ceea ce este toxic într-o societate patriarhală se regăsește la nivelul manifestării normative a masculinității și al dezechilibrului continuu de gen.

Referințe bibliografice

- Allum, Felia Skyle. „The Neapolitan Camorra: Crime and Politics in Post-War Naples (1950-92)”. Teză de Doctorat, Universitatea Brunel, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.
- Calheiros, Maria Clara. „Elena Ferrante and Patriarchy. Lessons from *L'amica geniale* (My Brilliant Friend)”. *Humanities and Rights Global Network Journal* 1, nr. 1 (2019): 250–72.
- Connell, R. W. *Masculinities*. Polity Press, 2005.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?*. Princeton University Press, 2003.
- Ferrante, Elena. „Elena Ferrante: «Even today, after a century of feminism, we can't fully be ourselves»”. *The Guardian*, 17 martie 2018. Traducere în limba engleză de Ann Goldstein. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/mar/17/elena-ferrante-even-after-century-of-feminism-cant-be-ourselves>. Ultima accesare: 25 iulie 2025.
- Ferrante, Elena. *Frantumaglia: A Writer's Journey*. Tradusă în limba engleză de Ann Goldstein. Europa Editions, 2016.
- Ferrante, Elena. *Povestea noului nume*. Traducere din limba italiană de Cerasela Barbone. Editura Trei, 2024.
- Ferrante, Elena. *Prietena mea genială*. Traducere din limba italiană de Cerasela Barbone. Editura Trei, 2024.
- hooks, bell. *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. Atria Books, 2004.
- Hopkins, Peter și Greg Noble. „Masculinities in Place: Situated Identities, Relations and Intersectionality”. *Social & Cultural Geography* 10, nr. 8 (2009): 811–19.

- Horrock, Roger. *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies and Realities*. Palgrave Macmillan, 1994.
- Milkova, Stilian. *Elena Ferrante as World Literature*. Bloomsbury Publishing, 2021.
- Page, Patricia. „Masculinity in Crisis? A study on the Threat to Masculine Identities through Unemployment”. Disertație de Masterat, Universitatea Maynooth, 1999. https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/5095/1/Patricia_Page_20140624091626.pdf.
- Ricciardi, Alessia. *Finding Ferrante: Authorship and the Politics of World Literature*. Columbia University Press, 2021.
- Robinson, Sally. *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. Columbia University Press, 2000.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. Vintage Books, 1993.
- Stanaland, Adam, Sarah Gaither și Anna Gassman-Pines. „When Is Masculinity «Fragile»? An Expectancy-Discrepancy-Threat Model of Masculine Identity”. *Personality and Social Psychology Review* 27, nr. 4 (2023): 359–77.
- Sumerau, J. E. *Violent Manhood*. Rowman & Littlefield, 2020.
- Trifuoggi, Mario și Francesco Sielo, „My Brilliant City: Naples, Urban Poverty and the «Ethnographic Imagination» of Elena Ferrante”, *Journal of Modern Italian Studies* 28, nr. 3 (2023): 362–79.
- Tur-Prats, Ana. „Unemployment and intimate partner violence: A Cultural approach”. *Journal of Economic Behavior and Organization* 185 (2021): 27–49.

AMALIA BODAC
West University of Timișoara, Romania
amalia.bodac02@e-uvv.ro
DOI:10.2478/clb-2024-0009

TRANSMEDIALITATEA ÎN ZONA DE INTERES: MARTIN AMIS ȘI JONATHAN GLAZER

Transmediality in *The Zone of Interest*: Martin Amis and Jonathan Glazer

Abstract: New ways of experiencing trauma, history, and memory have employed affect as a tool to enhance the instructive nature of transmedial representations of the Holocaust: literary fiction, sites of memory, and film. In the absence of direct contact with such “limit situations”, the transfer from individual memory to collective and cultural memory occurs through “mass technologies”, constituting what Alison Landsberg termed “prosthetic memory”. In the case of cinema, the medium dramatizes the past. It is capable of adapting the viewers’ perspectives by offering not merely a historical narrative, but a personal experience to which they naturally had no access. Performativity involves the abstraction of discourse through what Vivian Sobchack calls “structures of direct experience”, which have the capacity to suggest the sensation of the real (movement, hearing, sight). This paper will discuss the effects produced by the transmediality of two artifacts of prosthetic memory in the context of adapting the novel *The Zone of Interest* (2014) into Jonathan Glazer’s homonymous film (2023). It will compare the effects of these two forms and analyze the strategies through which cinematic and literary expressions engage with one another and with traumatic memory.

Keywords: transmediality, trauma, prosthetic memory, *The Zone of Interest*, cinematography, fiction

Avansul tehnologiei a condus la hibridizarea formelor media contemporane, iar hibridizările mediilor de reprezentare au dus la crearea diverselor feluri de adaptări intermediatice (trilogiile, seriile *spin-off*, benzile desenate, ecranizările romanelor). Vizibilitatea narațiunilor a

crescut nivelul de implicare a publicului în interacțiuni cu reprezentările narative, stimulată de componentele sociale, culturale și estetice care au dus la globalizarea consumului de reprezentări multimodale. *Transmedia storytelling* ocupă locul principal în peisajul produselor mass-media. Narațiunea se inspiră din memoria nostalgică, favorizând escapismul în lumile *fantasy* din jocurile video, filme, seriale TV ș.a., dar și din memoria comunicativă și culturală. Voi prelua termenul de „memorie comunicativă” din teoretizările Aleidei Assmann despre memoria culturală. În accepțiunea sa, memoria comunicativă este personală, corporală, dependentă de aparatul cognitiv uman, nu este formalizată, și pornește de la interacțiunile zilnice, în timp ce memoria culturală există „în forme non-corporale și necesită instituții de conservare și reconstruire”, adică prin forme publice, colective de reprezentare¹. Asemenea forme sunt fotografia, filmele documentare și artistice, seriilele TV ce devin tot mai populare în contextul recuperării memoriei traumatice. Ele se scriu în paralel cu filonul istoric și cultural. Astfel, Assmann configurează o structură ternară a memoriilor: individuală—comunicativă—culturală.

Memoria comunicativă este supusă schimbării și reinterpretării, deoarece este transmisă continuu prin interacțiuni sociale. Memoria culturală, memoria pe termen lung, este stabilizată și instituționalizată de arhive și locuri „mnemonice”, ale amintirii. Memoria comunicativă este neinstituțională, nu se sprijină de tehnici didactice, nu este „cultivată de specialiști și nu este invocată sau celebrată cu ocazii speciale”, nu este formalizată, și pornește de la interacțiunile zilnice ale contextului original care va fi rememorat ulterior. Memoria comunicativă are o durată de „nu mai mult de optzeci de ani, perioadă de timp în care interacționează trei generații”². Ea este fluidă și este transmisă prin narațiuni personale, difuză deoarece are similarități cu mitul, e autobiografică și „impregnată în sine”³.

Memoria a fost reprezentată o lungă perioadă prin jurnale, dar în ultimele decenii o nouă abordare în ceea ce privește Holocaustul a luat naștere, aceea care ține locul amintirii vii. Dispariția generației de martori a propulsat o nouă formă de recuperare mediatică a traumei Holocaustului prin artefacte ale memoriei prostetice, banda desenată, romanul de ficțiune, expoziția muzeală, piesele de teatru ori filmul câștigând atenția Occidentului. Ficțiunea cinematografică sau literară

1. Jan Assmann, „Communicative and Cultural Memory”, în *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning (de Gruyter, 2008), 111, 117.

2. Assman, „Communicative”, 110–11.

3. Assman, „Communicative”, 117.

„poate avea mai mult succes în a transmite perturbarea și neliniștea pe care subiectul le cere decât o lucrare mai simplă, plăcută din punct de vedere estetic”⁴.

Unele reprezentări cinematografice au optat pentru distanță și obiectivitate tocmai pentru a servi unui scop didactic și pentru a întări argumentarea împotriva politicilor negaționiste, cum sunt documentarele *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956) sau *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Odată cu distanțarea în timp de evenimentul traumatic au apărut, la fel ca în literatură, artefacte ale memoriei prostetice. În afara sferei documentarului, proiecțiile cu tema Holocaustului au adoptat cu precădere perspectiva lagărului, victimelor, fie la un nivel personal, din perspectiva victimei cum e *Saul fia* (László Nemes, 2015), fie la nivelul unei cartografii a genocidului privind efectul la nivelul populației de identitate evreiască, în cheia imaginată în *The Pianist* (Roman Polański, 2002), *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1994), *The Grey Zone* (Tim Blake Nelson, 2001) și *One Life* (James Hawes, 2023). Sensibilitatea subiectului aduce cu sine dilema eticii reprezentării.

Terri Ginsberg semnalează în *Holocaust Film* prezența unei constante în modelarea memoriei: obscenitatea. Inserarea imaginilor cadaverice, a cadrelor cu prizonieri ai lagărelor se încadrează în „obscenitatea culturală”, înțelegându-se ca reprezentări violente, intime, personale. Atenția publicului este atrasă de incomoditatea și straniul din imaginile grotești (*uncanny*), interzise, dar care sfidează mistificarea genocidului⁵. Valul recent de ecranizări, numit simbolic „filmul despre Holocaust Y2K” după acronimul pentru anul 2000, se distanțează de tradiția mileniului trecut și aduce în fața spectatorilor tehnici inedite, valorizând mai degrabă consecințele genocidului decât efectele din tranșeele celui de Al Doilea Război Mondial⁶. Experiența cinematografică oferă tuturor straturilor sociale o parte din istorie transformată într-o experiență personală. Ecranizările nu își propun să redea vizual istoriografia, ci să încapsuleze un fir narativ croit cu putere emoțională. Această calitate a filmului creează senzația că spectatorii au fost părtași colaterali, împărțind și înțelegând dinamica trecutului. Capacitatea de a influența emoțional (prin imagine, sunet, mișcare) a atras milioane de spectatori în comparație cu un număr remarcabil

4. Sue Vice, *Holocaust Fiction: From William Styron to Benjamin Wilkomirski* (New York: Routledge, 2000), 160, traducerea mea. Toate traducerile oferite în articol îmi aparțin.

5. Terri Ginsberg, *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology* (Cambridge Scholars Publishing, 2007), 3–4.

6. Ginsberg, *Holocaust Film*, 203–5.

mai mic de consumatori ai literaturii despre Holocaust⁷. La nivel cultural, asemenea forme ale recuperării memoriei au rolul de „memorii prostetice” care suplinesc memoria vie și condensează istoricul, esteticul, biograficul într-un singur produs.

Memoria prostetică se ocupă cu dramatizarea și reconstrucția trecutului, fiind definită ca o nouă formă de memorie care se formează la întâlnirea unei persoane din prezent cu un fir narativ istoric într-un loc al experienței. Ea se anexează unor variante de transformare în marfă (*commodification*) prin tehnologiile de masă (cinematografia, televiziunea, expoziția muzeală, memorialul) care au forța de a distribui memoria. Se pot recrea comunități și „istorii surogat” la care consumatorii de produse mass-media nu au avut acces în mod direct. Astfel, memoria prostetică are capacitatea de a modela perspectiva spectatorului pentru că nu îi oferă doar o narațiune, ci și o experiență personală pe care nu a trăit-o⁸. Utilitatea unor „proteze” ale memoriei este esențială și în cazul Holocaustului pentru că „eradicarea martorilor și moartea supraviețuitorilor au complicat atât rememorarea, cât și mărturia” din amintirea victimelor purtătoare de amintire datorită capacității ei de a ajunge și la cei care nu au avut contact „experiențial” cu aceasta⁹. Cinematografia devine, deci, relevantă pentru recuperarea memoriei prin capacitatea sa transmediatică de a accelera răspândirea și prin tehnicile care sporesc impactul mesajului.

Vivian Sobchack explică cum cinematografia folosește două elemente pentru a reconstitui memoria traumatică. O manieră constă în folosirea unor moduri de reprezentare a existenței corporale, *modes of embodied existence*, prin a sugera vizual, haptic, auditiv, motor fapte în paralel cu limbajul. A doua modalitate este reprezentată de însuși obiectul, „corpul”, adică de structuri care fac trimitere la experiența directă, la așa-numitele *structures of direct experience* pentru ca filmul „să dețină capacitatea și competența de a semnifica, nu doar să aibă sens, dar și să creeze sens”¹⁰. Filmul este un spațiu hibrid între experiența directă și cea mijlocită a experienței transmediatice. Spectatorul percepe lumea din „înăuntru” experienței imediate performată de o alteritate (actorul-personaj), dar, în același timp, și din

7. Lawrence Baron, “Movies as Prosthetic Holocaust Memories”, în *Holocaust Literature and Representation. Their Lives, Our Words*, ed. Phyllis Lassner, Judith Tydor, Baumel-Schwartz (Bloomsbury Academic, 2023), 28–9.

8. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (Columbia University Press, 2004), 2.

9. Landsberg, *Prosthetic Memory*, 2.

10. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 4–6.

„afara” experienței mediate de aceeași alteritate¹¹. Astfel, memoria prostetică ghidează spectatorul să simtă concomitent legăturile cu trecutul și funcția lui în momentul prezent, idee prin care teoriile lui Landsberg și Sobchack converg.

Romanul lui Martin Amis și filmul lui Jonathan Glazer reprezintă două demersuri prin care memoria traumatică poate fi împărtășită prin procese ale memoriei prostetice. Ambele artefacte încearcă să sintetizeze ceea ce Hannah Arendt formula despre „banalitatea răului” în contextul criminalilor celor peste șase milioane¹². Atrocitățile nu au fost planificate de figuri spectaculoase, monstruoase, ci de persoane care în aparență au fost obișnuite sau chiar mediocre, cu o viață personală în limitele normalului, care au acționat împotriva altor identități pentru că le-a fost permis¹³. Disculparea participanților și minimalizarea amplitudinii genocidului stă sub semnul titlului ce pornește de la un eufemism dat de autoritățile naziste complexului Auschwitz pentru a neutraliza limbajul și, implicit, impactul psihologic. În același timp un spațiu al casei familiei Doll/Höss și un spațiu al sfârșitului, „zona de interes” se împarte în două: partea cu o salcie, cu „o mică rețea de cărări și alei străjuite de pomi”, cu „gărdulețul alb – și, dincolo de el, clădirea Monopolului înălțându-se”¹⁴.

În afara firelor narrative similare pe alocuri, cele două produse culturale au în comun abordarea vieții domestice a autorităților naziste. Amis fragmentează narațiunea celor șase capitole în trei perspective, două din ele aparținând persecutorilor, Angelus Thomsen („povestea de dragoste”) și Paul Doll („bufoneria răului”¹⁵), iar a treia aparținând unui Sonderkommando, lui Szmul (confesiunea traumatică). Epilogului îi corespunde o a șaptea parte, formată din narațiunea lui Thomsen care se răsfrânge în mod unic asupra figurilor feminine ale romanului: Esther—o tânără evreică, protejată de locotenentul-colonel Waffen SS, Boris Eltz, Gerda—soția secretarului lui Hitler, Martin Bormann, Hannah—soția lui Paul Doll.

Juxtapunerea celor trei instanțe narrative însoțește caracterul prostetic al memoriei cu scopul de a arăta „discordanța radicală dintre

11. Sobchack, *Address of the Eye*, 10.

12. Vezi Hannah Arendt, *Eichmann la Ierusalim. Raport asupra banalității răului*, Traducere din engleză de Mariana Neț (Humanitas, 2007).

13. Ginsberg, *Holocaust Film*, 357–9.

14. Martin Amis, *Zona de interes*, trad. Mihaela Ghiță (Pandora M, 2020), 22. Pentru a evita redundanța și a menține fluenta lecturii, în continuare trimerurile la roman sunt menționate doar prin indicarea paginii în paranteză.

15. Erin McGlothlin, *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction* (Wayne State University Press, 2021), 263.

criminali și prizonieri”¹⁶. Centrul de greutate al scrierii cade asupra triunghiului amoros al persecutorilor. Schițarea lumii concentraționare îi aparține lui Szmul, un narator care face uz de ironie și umor negru pentru a transcrie tocmai ceea ce Glazer va valorifica în film prin procedee artistice audio-vizuale. Cei trei naratori principali, Thomsen, Doll și Szmul, conferă romanului o dublă perspectivă, similară cu antiteză dintre figurile feminine, Hannah Doll care se „subscria la idealul național al feminității tinerești, impasibilă [...] și făcută pentru procreare” (p. 18), iar Esther Kubis, parte din „brigada de curățenie”, ce nu stărnește erotism, ci va fi tratată drept obiect de umilință de căpitanul Boris Eltz. *The Mind of the Holocaust Perpetrator...* sintetizează cinci instanțe ale identificării cititorului cu perspectiva persecutorului: identificarea existențială (cititorul identifică răul omenesc), identificarea cu perspectiva (identifică limitările narațiunii, teme adiacente birocrăției, mecanismului interior al Holocaustului vor fi prezente în detrimentul efectelor genocidului), siguranța și credibilitatea (*reliability-dependent identification*; acuratețea istorică), identificarea afectivă (naratorul-persecutor aparent inocent) și identificarea ideologică (cititorul determinat să rezoneze în plan ideologic, moral cu persecutorul). Ficțiunea lui Amis oscilează între identificarea existențială, adică recunoașterea răului uman, și identificarea perspectivei—capacitatea cititorului de a deduce limitarea punctului de vedere¹⁷, reușind să creeze doi antieroi cu ajutorul scenelor violente și contrastând cu perspectiva lui Szmul, vocea personajului colectiv, prizonierii.

Angelus (Golo) Thomsen, nepotul contabilului Martin Bormann, corespunde fizic standardelor ariene, viril, cu ochii „glaciali de un albastru de cobalt”. Responsabil pentru construcția fabricii de cauciuc de la Auschwitz III (Monowitz), el se consideră un executant al ordinelor („n-aveam nevoie decât să primesc vorbă... și aveam să acționez”, p. 17). Obsesia erotică domină planul său naratorial față de Hannah, soția dezinvoltă a comandantului. Atipic, Hannah s-a „îndrăgostit nebunește” în anii de facultate (1928) de profesorul de extremă stângă Dieter Kruger. Relația se va destrăma, iar locul fostului partener va fi luat de Paul (reprezentant politic al extremei drepte). Thomsen se angajează în dialoguri cu personaje secundare, agenți SS, grăitoare pentru configurarea memoriei prostetice în ceea ce privește organizarea „traului în lagăr”, de la raționalizarea hranei (între 300 și 1000 de calorii, p. 118) și până a afla odată cu cititorul scopul fiecărei camere de pedeapsă (i se explică scopul Buncărului 11 și mai târziu etapele

16. McGlothlin, *Holocaust Perpetrator*, 282.

17. McGlothlin, *Holocaust Perpetrator*, 283.

uciderii sistematice, p. 80). La final, el este printre singurii părtași ferți de pedeapsa capitală, oropsit din două părți: a căderii nazismului, căci „Toți germanii se presupunea că se pocăiseră. Și eu mă pocăisem” (p. 362), și a refuzului iubirii de către Hannah.

Szmul, vocea din mijlocul universului concentraționar, întruchi-pează „proteza” memoriei vii a Holocaustului. Prin lentila „celui mai trist om care a existat vreodată” (p. 49), deținuții găsesc rațiunea de a trăi pentru a se răzbuna pe asupritori după eliberare. Szmul se ambiționează pentru datoria morală de a salva chiar și „0.01 la sută” din tinerii veniți, șoptindu-le la coborârea din tren să spună că știu o meserie (p. 50–1), luând povara „martirului” cu misiunea de a povesti lumii ceva ce „din istoria omenirii n-ai găsi nicio ilustrare, niciun tipar, niciun precedent” până în anii ‘30 (p. 102). Istoria sa de familie privește retrospectiv etapele „soluției finale”, pogromurile, legile rasiale, formarea ghetourilor și începutul deportărilor și acum parte a crimelor, adunând resturile umane până la finalul său, ucis dar nu înainte de a îngropa tot ce a scris în termosul de la rădăcina coacăzului, în grădina familiei pentru „a nu muri cu totul” (p. 345). Grădina dobândește valențe subversive—victima, străinul, nedoritul, urma memoriei vii a evreului invadează paradisul german al casei¹⁸ la fel cum solul florilor va fi amestecat cu cenușa în ecranizare¹⁹.

Deși construcția subiectului se îndepărtează de roman, filmul împrumută scene scurte, dar esențiale pentru portretizarea personajelor și a mentalului cultural al anilor ‘40. Secvența din biroul lui Höss invocă abuzurile sexuale la fel cum, fragmentar, Esther este supusă la pedepse corporale. În film, Rudolf Höss își organizează plecarea la Berlin, la telefon, în timp ce primește în birou o deținută; după ce fata se descaltă și își desface părul, se produce saltul peste act, publicul văzându-l doar pe Höss spălându-și organele genitale (0:57–1:02). Hedwig preferă să mascheze infidelitatea soțului și să consolideze imaginea familiei, amenințând-o pe Aniela, servitoarea poloneză: „Pot să-l fac pe soțul meu să-ți împrăștie cenușa deasupra câmpurilor de la Babice” (1:12–13). Nesupunerea lui Esther și scrierea greșită a unei scrisori dictată de Eltz îi aduce pedepse corporale și închiderea în Buncărul 11 pentru „a lăsa natura să-și urmeze cursul” (p. 80).

Höss și Doll au reacții similare, trădate de ineficiența circuitului de exterminare. Prima confruntare a cititorului cu mecanismul „industrial”

18. Joanne Pettitt, “Nazis in Auschwitz: Reflections on Anglophone Perpetrator Fiction”, *Humanities* 12, no. 3: 47 (2023): 7, <https://doi.org/10.3390/h12030047>.

19. Jonathan Glazer (dir.), *The Zone of Interest* (A24, 2023), film, min. 1:17. Pentru a evita redundanța și a menține fluența lecturii, în continuare trimerile la film sunt menționate doar prin indicarea orei și a minutului în paranteză.

al lagărului o arată criza lui Doll generată de eșecul „transportului special 105”. Din transportul francez de o mie de persoane au coborât doar 100 și, pentru a „economisi benzina”, adică transportul spre barăci, prizonierii au fost trimiși la „saună” (p. 36–41). Tirania îi domină comportamentul aidoma protagonistului din ecranizare. În timpul unui spectacol, Doll se disociază din prezent și planifică mental eficientizarea procesului de ucidere în masă: „Mi-am petrecut cele 2 ½ ore estimând cât ar dura (luând în calcul tavanul înalt raportat la umiditatea ambientală) gazarea publicului, și întrebându-mă ce haine s-ar putea recupera...” (p. 96). Glazer preia fidel introspecția lui Doll pentru încheierea filmului. Aidoma lui, aflat la Oranienburg pentru a organiza deportarea evreilor maghiari (martie 1944), Höss privește de la balcon sala unei clădiri baroce destinată unei petreceri, iar, în vreme ce invitații dansau, Höss declară într-o conversație cu Hedwig: „Himmler a zis că se va chema Operațiunea Höss. E și numele tău. [...] Nu am prea fost atent. Am fost preocupat să mă gândesc la cum aş gaza pe toți din încăpere. Logistic dificil... din cauza tavanului înalt.” (1:30–1:31). Slăbiciunile lui Doll se ameliorează în dependența de analgezice, însă Rudolf arată epuizare doar după relocarea în zona Berlinului—senzațiile psihosomatice (stările de reflux după părăsirea petrecerii, 1:33, 1:37) trădează sobrietatea și autocontrolul.

Remarcabile pentru romanul lui Amis, în pofida stratului erotic al relației Angelus-Hannah, sunt instrumentele care subliniază moralitatea. Așa cum Finney observa în scrierile precedente, „folosirea ironiei îl determină pe cititor să reviziteze evenimentele și perspectiva narativă pentru a intra în roman în calitate de participant” pentru că Amis „folosește limbajul cu scopul de a clarifica aspectul moral”²⁰. Szmul falsifică structura basmului pentru a scrie un anti-basm despre Auschwitz cu un împărat ce poruncește vrăjitorului să făurească o oglindă fermecată, doar că „Împăratul nu se putea privi în ea [...] I s-a făgăduit un cufăr cu galbeni oricărui locuitor [...] care se putea uita la ea preț de 60 de secunde fără să-și ferească privirea. Și nimeni n-a reușit” (p. 49). Aidoma lui, Glazer folosește basmul ca lentilă alegorică în scena nocturnă. *Zonă de interes* (2023) renunță la pluriperspectivism, la filonul erotic, îmbină personajele (Thomsen și Doll devin o entitate, Rudolf Höss; evreul nu va avea voce, ci doar apariții episodice în jurul casei) și adaugă participanți relevanți (copiii). Cu toate că poveștile au în comun perioada istorică, filmul sprijină mai mult viitorul lui Höss la Oranienburg. Cele două artefacte păstrează prolepsa pentru a uni memoria colectivă de cea prostetică. Amis avansează câțiva ani în

20. Brian Finney, *Martin Amis* (Routledge, 2008), 57.

viitor, după ce flirtul dintre Thomsen și Hannah este interceptat de Paul. În loc să respecte ordinele comandantului, Szmul nu ucide femeia, ci se confesează în fața ei, fapt ce îi va aduce sfârșitul. În 1948, la cinci ani distanță, Thomsen privește retrospectiv, inventariind condamnările la moarte în urma proceselor: sentința lui Doll coincide cu cea a comandantului real al lagărului. Amis aglomerează peisajul concentraționar cu alte personalități și documente istorice—soții Bormann, Ilse Grese (un personaj hibrid între Ilse Koch și Irma Grese). Glazer face un salt de 80 de ani spre sfârșitul peliculei, comunicând cu altă formă a memoriei prostetice, muzeul. Camera trece de zidul lagărului, ajungând să fie „ochii” victimei, în interiorul camerelor de gazare, în crematorii și pe holurile clădirilor din Auschwitz I, relevând reminiscențe, dovezi ale genocidului în grămezile de haine, pantofi, obiecte personale rămase în urma dispăruților.

Introspecțiile și dialogurile sunt contaminate de intervenția moralizatoare a naratorului. Thomsen își găsește motivația în avansarea în funcție prin a se „conforma” pentru că asemenea lui „erau alți sute de mii, milioane, poate” (p. 194). Ochiul din interiorul administrației realizează o hartă a sistemului nazist, înșirând lista cu zeci de subgrupe ale poliției pentru a ridiculiza dependența de control („Gestapa—a nu se confunda cu Gestapo [...] sau cu Sipo [...] sau cu Ortspolizei, Poliția Locală, sau cu Gendarmerie, Poliția Rurală”, p. 195). Amis schițează subtil filozofia absurdă a regimului dublată de abisul imoral în care se cufundă autoritățile în episodul dilemei profesionale cu care se confruntă Doll. El prioritizează atribuțiile de serviciu în dezavantajul familiei: Oficiul Economic Central îl „pistona întruna” să sporească „mâna de lucru (pentru industria de armament” și Biroul Central al Securității Reichului să se „descotorosească de cât mai mulți evrei evacuați din motive evidente ce țin de autoapărare” (p. 99).

Zonă de interes (2023) nu urmărește să arate documentar moartea din perimetrul lagărului de exterminare, ci să reconstituie o altă fațetă a agresiunilor, mai puțin frecventată în ficțiune și film, din perspectiva făptașilor. Se alege cadre fixe, de lungă durată pentru a prelungi tensiunea și, implicit, pentru a amâna climaxul. Aceste cadre sunt înregistrate concomitent de camere plasate în colțuri ale proprietății familiei Höss, în casă, grădină. Reprezentarea prostetică se dezvoltă pe două planuri din declarația lui Glazer de la New York Film Festival²¹ de la lansare: „Ideea de a nu arăta, de a nu reconstitui atrocitățile sau

21. În conferința de la New York Film Festival, Film at Lincoln Center, Jonathan Glazer & Team on *The Zone of Interest and the Ethics of Representation* | NYFF61, 18 octombrie 2023, disponibilă online la: https://www.youtube.com/watch?v=f6cGd-fUJw3Y&ab_channel=FilmatLincolnCenter, accesată la 06.12.2025.

violența a fost absolut neapărată pentru mine. Trebuie să fie două filme, unul pe care îl vezi și altul pe care îl auzi”. Filmul despre Holocaust a reușit să se reinventeze prin tehnica de a sugera trauma, fără a o arăta direct, în opoziție cu filmul comercial care oferă mai degrabă o perspectivă distantă, generală, unde se stabilesc precis imoralitatea, teroarea. Sugestia se ancorează în simboluri, sunet și trecerile între două scene marcate de alternanța ecranului negru și roșu.

Reconstrucția memoriei înglobează nu doar evenimentele din interiorul lagărului, dar și trimiteri la imaginarul cultural german nazist. Glazer reiterează semnele de propagandă vehiculate în revistele vremii, de exemplu în cea care promova o politică nazistă de gen, *NS Frauen Warte*. Copertele sublimează idealul cultural și politic de—mama, soția îngrijind familia, jocul și ilustrații ale florilor. Trimiteri la edițiile din anii 1943-1944²², din perioada pe care filmul o descrie, stabilesc puncte-cheie pe parcursul diegeze—recurența imaginii lui Hedwig Höss plimbând în grădina cu flori, în brațe, nou-născutul, cadrele extreme close up ale florilor ori demitizând portretul soldatului salvator în soldatul mutilat²³.

Șocul proximității este o altă caracteristică a memoriei prostetice. În primele minute familia Höss se bucură de timpul petrecut la râu, iar starea de disconfort se instalează prin sobrietatea relațiilor dintre ei, lipsa interacțiunilor. Arhitectura lagărului se construiește treptat, în planul secundar, în spatele sau în fața personajelor. De cele mai multe ori camera pune participanții, aflați în mișcare, în relație cu spațiul prin cadre largi (*wide shot*) cu scopul de a contopi două planuri—al casei în prim-plan și al lumii „de dincolo de gard”. Dacă frânturi simbolice, turnul de la Auschwitz, fumul de pe cer, gardul de sârmă ghimpată, trupele *Luftwaffe* se văd ocazional în plan secund, sunetul (gemețe, urlete, lovituri, împușcături) domină în cele 105 minute în funcție de proximitatea personajelor. Două scene rezumă disonanța dintre „micro paradisul” casei și hăul morții la care contribuie soția Höss. În vreme ce Rudolf merge la râul Soła alături de copiii, lui Hedwig i se aduc două pachete de către un prizonier. În ambele instanțe, lumea lor este invadată de urme ale crimelor. Leșirea în natură se suspendă abrupt când urme de cenușă se amestecă în apă, iar de Rudolf, aflat în albie la pescuit, se lovește o rămășiță umană. Acasă, Hedwig împarte

22. Numerele ieșite în perioada 1943–44: <https://bunkerbooks.weebly.com/19431944-ns-frauen-warte.html>.

23. În numărul din noiembrie, apare un soldat cu o mână ruptă. Glazer renunță la propaganda nazistă când doi veterani mutilați sunt singurii spectatori ai concertului de fanfară (1:17). Ilustrația din ianuarie 1944 se reformulează în scena de la minutul 10 când Hedwig își plimbă copilul în grădină.

hainele proaste slugilor Aniela și Marta, iar ei își rezervă un palton din blană. În buzunarul său găsește rujul unei femei executate pe care nu îl folosește în contact direct, ci întinzându-l cu degetele pe buze ca, după pauza de dezgust, să și-l însușească.

Singurele personaje care nu dovedesc toleranță la zgomot și miros sunt copiii, populația poloneză din jurul complexului, câinele și mama lui Hedwig, aflată în vizită. Focul, fumul și urletele nopții o fac pe bătrână să închidă geamul și să părăsească locuința fără a da de știre, nou-născutul plânge neîncetat (0:56). În căutarea unui antidot la insomnie, băieții se joacă la lumina lanternei cu dinții de aur separați de cenușă, iar o fată așteaptă la ușă: „pe cineva pentru a-i oferi zahăr” (0:26–0:27). Fata va adormi atunci când tatăl îi va spune povestea *Hansel și Gretel*. Secvența este dublată de un fapt biografic²⁴ mascat în filmarea cu infraroșu pe timp de noapte. Lumea de basm răstoarnă episodul nocturn într-o alegorie. O tânără părăsește casa, ajungând cu bicicleta până în păduricea din jurul lagărului de unde culege mere și le ascunde în canalele săpate de prizonieri. Traseul fetei se întrerupe odată cu finalul poveștii. Venirea unui nou transport înlocuiește tensiunea augmentată de coloana sonoră gravă. Încă o dată, ecranul nu lasă la suprafață vizualul, ci efectele acțiunilor petrecute în lateralele profilului lui Höss învăluit de fum și cenușă. Reprezentarea victimei este doar sunet. Din vocea grupului se distinge doar cea a unui copil din apropierea comandantului, strigându-l pe tatăl său. Drama pe care Glazer o formează de-a lungul peliculei stă în deconstrucția traumei pentru ca privitorul să deducă din asemenea „sinecdoci” procesul: țipătul „papa” e parte din trauma băiatului, tulburare acută la despărțirea de părinți. Mizând pe astfel de analogii, Glazer oferă doar indicii în experiența prostetică. Decodarea lor va fi filtrată doar de memoria culturală, de abilitățile și cunoștințele publicului de a se folosi de reprezentări trecute. Al doilea incident de neliniște al fiicei declanșează repetarea poveștii din seara precedentă și continuarea planului paralel al Aleksandrei. Își încheie drumul, evitând patrula ofițerilor. Acasă desface cutia metalică luată de la Auschwitz în care se afla o partitură muzicală în timp ce mama sa ia alarmată hainele de afară peste care pare să plouă. Această primă impresie este demontată la câteva secunde. Aleksandra exersează la pian partitura, iar coloana sonoră non-diegetică anunță melodia cântată în idiş de autorul său, Joseph Wulf, supraviețuitor al Auschwitz III, *Rază de soare/ Sunbeam*.

24. Filmul este dedicat în memoria victimelor, familiilor lor, printre care este menționată și Aleksandra Kołodziejczyk. Într-un interviu, aceasta spune cum în timpul ocupației germane transmitea mesaje în afara lagărului și lăsa hrană în zonele frecventate de victime: <https://auschwitzmemento.pl/relacje/aleksandra-kolodziejczyk/>. Episodul filmat pe timp de noapte, în infraroșu, este dedicat memoriei sale.

Versurile „Raze de soare, radiante și calde,/ Corpuri umane, tinere și bătrâne” (1:07) răstoarnă intuiția unui spectator inocent, căci punctul focal, ploaia, arată cenușa. Zonă de interes fuzionează pasaje biografice și artefacte ale memoriei pentru a reda polivalența memoriei prostetice.

Tranziția de la o secvență la alta marchează încă o dată transformarea narativă a romanului într-o experiență ce amplifică spectacularul. Temporalitatea nu este marcată vizibil, ci doar prin pauzele ecranului negru. Glazer și-a asumat inabilitatea de a ilustra mimetic trauma, evitând derapajul către mistificare, banalizare tocmai din cauza caracterului extraordinar al genocidului. Inabilității de a reprezenta obiectiv memoria i se găsesc înlocuitori prin absență sau liniște. La sosirea mamei sale Hedwig indică ostentativ frumusețea grădinii și a solarului, eficiența încălzirii centralizate pentru că „iarna se face atât de rece, de necrezut” (0:37) în timp ce deținuții își consumă viața în condiții subumane, concluzionând că i se cuvin pentru că „Rudi o consideră regina de la Auschwitz” (0:43). Zgomotul obsedant din lagăr nu bruiază protagoniste, ci, straniu, zumzetul albinelor și lătratul câinelui. Acutizarea împușcăturilor se manifestă în antiteză cu vizualul. Zecile de secunde încadrează cadre ale florilor și culminează cu pauza în lumina roșie a ecranului pentru a intensifica suspiciunea.

The Independent lasă în urma ecranizării senzația grotescului, ca și cum tot filmul s-ar fi petrecut „între momentul în care cineva face o ceașcă de ceai și uciderea altui om pe partea opusă a zidului”²⁵. Ambele artefacte ilustrează, astfel, natura răului și variantele reprezentării sale, contribuind la recuperarea istoriei recente prin dezvoltarea memoriei prostetice în cinematografie și ficțiune. În timp ce filmul lui Glazer nu are aproape nimic în comun în ceea ce privește firul epic al romanului, ineditul rezidă din concentrarea asupra vieții călăilor pentru că relațiile personale amplifică atmosfera concentraționară. Folosind transmedialitatea, Zonă de interes nu se limitează doar la a reconstitui vizual, ci explorează și alte medii de reprezentare (sunetul, pauzele), combinate cu alte simboluri ale memoriei (biografia unor victime inserate drept personaje episodice, zidurile lagărului, partitura compusă de un supraviețuitor, reconstrucția casei comandantului, expoziția muzeală contemporană din finalul ecranizării). Amis și Glazer reușesc să indice în modalități distincte cum ființele umane pot acționa împotriva altora și cum ideologia invadează mentalul colectiv cu scopul de a face parte din structurile valorice personale.

25. John Self, “The Zone of Interest was Martin Amis's greatest novel of the 21st century”, in *The Independent*, 28 ianuarie 2024: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/zone-of-interest-martin-amis-b2484742.html>, accesat la 6.12.2025.

References

- Amis, Martin. *Zona de interes*. Traducere din limba engleză și note de Mihaela Ghiță. Pandora M, 2020.
- Arendt, Hannah. *Eichmann la Ierusalim. Raport asupra banalității răului*. Traducere din engleză de Mariana Neț. Humanitas, 2007.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory". În *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, editat de Astrid Erll, Ansgar Nünning, 109-118. De Gruyter, 2008.
- Baron, Lawrence. "Movies as Prosthetic Holocaust Memories". În *Holocaust Literature and Representation. Their Lives, Our Words*, editat de Phyllis Lassner, Judith Tydor, Baumel-Schwartz, 23-34. Bloomsbury Academic, 2023.
- Film at Lincoln Center. *Jonathan Glazer & Team on The Zone of Interest and the Ethics of Representation* | NYFF61, 18 octombrie 2023, disponibil online la: https://www.youtube.com/watch?v=f6cGdfUJw3Y&ab_channel=FilmatLincolnCenter, accesat la 6.12.2025.
- Finney, Brian. *Martin Amis*. Routledge, 2008.
- Ginsberg, Terri. *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Glazer, Jonathan (dir.). *Zonă de interes [The Zone of Interest]*. Distribuit de A24, 2023.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press, 2004.
- McGlothlin, Erin. *The Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction and Nonfiction*. Wayne State University Press, 2021.
- Pettitt, Joanne. "Nazis in Auschwitz: Reflections on Anglophone Perpetrator Fiction". *Humanities* 12, no. 3 (2023): 47. <https://doi.org/10.3390/h12030047>.
- Self, John. "The Zone of Interest was Martin Amis's greatest novel of the 21st century". *The Independent*, 28 ianuarie 2024: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/zone-of-interest-martin-amis-b2484742.html>, accesat la 6.12.2025.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992.
- Vice, Sue. *Holocaust Fiction. From William Styron to Binjamin Wilkomirski*. Routledge, 2000.

MARIA-ALEXANDRA STOICA
Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
mariaalexandradi.stoica@ulbsibiu.ro
DOI:10.2478/clb-2024-0010

ANATOMIA TRAUMEI ÎN VEGETARIANA DE HAN KANG

The Anatomy of Trauma in Han Kang's *The Vegetarian*

Abstract: This paper explores the multiple representations of trauma in Han Kang's novel *The Vegetarian* (2007, translated in English in 2015), analyzing how individual, transgenerational, and historical traumatic experiences shape the identity of the protagonist, Yeong-hye (as well as her relationship with others). Using the framework of trauma theory and drawing on concepts such as *wiederholungszwang* introduced by Sigmund Freud, or trauma as a belated and fragmented experience (Cathy Caruth), the article examines the impact of patriarchal oppression, social norms, and collective memory on the female body and psyche. The protagonist's transformation—from the refusal to eat meat to a deep psychological dissociation—becomes an act of resistance against ongoing and progressive violence. Furthermore, the paper connects the dots between the novel and some of South Korea's collective historical traumas, such as the experiences of comfort women, the 1980 Gwangju Massacre, and the postwar consequences of the Vietnam War, all of which are important chapters of the country's history. The analysis highlights the way in which Han Kang constructs a complex literary discourse on trauma, using bodily symbols and recurring dreams to articulate the unseen pain of her characters.

Keywords: historical trauma, individual trauma, PTSD, South Korean literature, Han Kang

Începând cu anii 1990¹, tema traumei a căpătat o vizibilitate tot mai semnificativă în diverse domenii ale cercetării umaniste și sociale, generând un interes interdisciplinar însemnat. Psihologia, sociologia, studiile culturale și, mai recent, critica literară au contribuit la conturarea unui subcâmp specializat de cercetare cunoscut sub denumirea de „trauma theory”. Definițiile care circulă pentru a delimita teoria traumei sunt numeroase. Aceasta are la bază o dublă dimesiune: una experiențială, când poate fi înțeleasă drept studii experiențelor unor evenimente traumatizante izolate sau la nivel colectiv (un exemplu elocvent este Holocaustul²) sau una teoretică, în care analiza traumei devine un cadru de interpretare aplicabil în sfera umanistă³. Mai mult decât atât, teoria traumei a fost influențată de o tranziție epistemologică semnificativă, trecând de la o perspectivă freudiană, centrată pe subconștient și reprimare, la o abordare neuroștiințifică, în care memoria este înțeleasă ca funcție cerebrală⁴.

Romanul *Vegetariana* de Han Kang este o explorare profundă a traumei, reflectând atât suferința individuală, cât și impactul social și istoric asupra identității unei persoane. Prin parcursul protagonistei, Yeong-hye, romanul abordează teme de esență violentă, precum presiunea patriarhală, alienarea, brutalitatea și memoria colectivă. Pornind de la alegoria complexă a traumei construită în acest roman, mai ales prin intermediul lui Yeong-hye, protagonista care devine un simbol al unei rezistențe tăcute în fața normelor patriarhale, lucrarea de față își propune să analizeze cum surprinde romanul *Vegetariana* de Han Kang intersecția dintre trauma personală, istorică și transgenerațională prin transformările psihologice și corporale ale protagonistei.

Romanul *Vegetariana* se concentrează pe Yeong-hye, o femeie din Coreea de Sud cu o viață obișnuită, deloc specială. Viața ei simplă se schimbă radical în momentul în care, în urma unui vis brutal, hotărăște să devină vegetariană. Această decizie atrage atenția familiei, în final înrăutățindu-i atât căsnicia, cât și relația cu tatăl și mama sa. Romanul este structurat în trei părți, fiecare parte fiind narată de celelalte personaje ale acțiunii, afectate la rândul lor de transformarea bruscă și inexplicabilă a lui Yeong-hye. Prima parte a romanului este narată de către soțul lui Yeong-hye și explorează atât hotărârea protagonistei, cât și relațiile interfamiliale: căsnicia plictisitoare cu soțul ei, care o apreciază tocmai pentru firea ei care nu iese în evidență.

1. Susannah Radstone, „Trauma theory: Contexts, Politics, Ethics”, Paragraph 30, nr. 1 (2007): 9.

2. Radstone, „Trauma Theory”, 10.

3. Radstone, „Trauma Theory”, 10–11.

4. Radstone, „Trauma Theory”, 10–11.

Lipsa de specificitate în personalitatea lui Yeong-hye îl face să se simtă puternic, întrucât orgoliul său nu avea cum să se simtă în pericol lângă cineva ca ea: „M-am căsătorit cu ea tocmai pentru că nu avea niciun farmec special și nici defecte prea mari. Caracterul ei simplu și nepretențios, nedotat cu vreo inteligență sclipitoare și rafinement, mă făcea să mă simt relaxat în preajma ei⁵”, cât și abuzul continuu din partea tatălui față de Yeong-hye.

A doua parte, intitulată „Pata Mongolă”, îl are ca narator pe cumnatul lui Yeong-hye și investighează modul în care aceasta devine treptat muza artistului. Cumnatul dezvoltă o obsesie insistentă pentru semnul din naștere al protagonistei, pe care îl folosește foarte des în arta sa, alături de elemente florale. Ultima parte, „Copaci în flăcări”, surprinde perspectiva surorii lui Yeong-hye, In-hye, dar și completarea metamorfozei protagonistei.

Cititorul face cunoștință cu Yeong-hye pentru prima dată încă din primul capitol al romanului, însă din perspectiva soțului său. Încă din propoziția introductivă a primului capitol aflăm următoarele detalii despre Yeong-hye: este căsătorită și plictisitoare („Nevastă-mea nu a avut niciodată ceva special în personalitatea ei⁶”). Treptat, aflăm de decizia ei de a deveni vegetariană („cel puțin așa am crezut până în ziua în care s-a hotărât să devină vegetariană⁷”) și câteva trăsături fizice: „[...] nu era nici prea înaltă și nici prea scurtă; părul, tuns bob, nu era nici prea lung nici prea scurt; tenul uscat, de nuanță gălbuie; se exfolia întruna; avea pleoape căzute și pomeți puțin proeminenți⁸”. Toate aceste detalii sunt oferite cititorului înainte ca acesta să afle numele protagonistei. Numele personajului principal este aflat abia la pagina 40, în versiunea tradusă în limba română, după derularea multor alte episoade semnificative, printre care episodul apelului dintre mama și soțul protagonistei. Mama lui Yeong-hye își sună ginerele, cu speranța că va afla că fiica sa a renunțat la vegetarianism—veste ce avea să îi spele umilința: „Ce face Yeong-hye? Tot nu mănâncă carne?⁹”.

Un moment semnificativ în evoluția teoriei traumei este marcat de momentul în care Asociația Americană de Psihiatrie a introdus diagnosticul de tulburare de stres post-traumatic (abreviat PTSD) în *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (1980)¹⁰.

5. Han Kang, *Vegetariana*, trad. de Iolanda Prodan (Editura Art, 2017), 5.

6. Kang, *Vegetariana*, 5.

7. Kang, *Vegetariana*, 5.

8. Kang, *Vegetariana*, 5.

9. Kang, *Vegetariana*, 40.

10. Nicole A. Sütterlin, „History of Trauma Theory”, în *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, coord. Colin Davis și Hanna Meretoja (Routledge, 2020), 11.

Teoria traumei desemnează un domeniu interdisciplinar de cercetare care a apărut începând cu anii 1990 în cadrul științelor umaniste. Aceasta a apărut ca răspuns la necesitatea de a înțelege complexitatea afectivă și cognitivă a suferinței umane în contextul unor evenimente istorice marcante, precum războaiele, genocidurile, migrațiile forțate, abuzurile, dar și a modurilor în care aceste evenimente continuă să influențeze indivizii și comunitățile mult timp după ce s-au petrecut¹¹.

În accepțiune largă, teoria traumei reprezintă un cadru interdisciplinar de analiză care explorează și încearcă să înțeleagă cum experiențele traumatiche afectează individul din punct de vedere psihologic, emoțional, social. Acest domeniu observă, în același timp, modul în care trauma poate fi reprezentată în discursurile mediatiche, literare, istorice și culturale. Sigmund Freud, prin lucrările sale ce abordează isteria, represiunea și subconștientul, a formulat idei fondatoare pentru a înțelege cum evenimentele traumatiche sunt stocate și ulterior, retrăite. În *Beyond the Pleasure Principle* (1920), Freud introduce idei complexe despre cum mintea face față traumei, cum o gestionează, mai ales în cazul experiențelor care depășesc impulsul instinctiv de a stimula plăcere cu scopul de a evita durerea: „Nu există nicio îndoială că rezistența eului conștient și inconștient operează sub influența principiului plăcerii: ea urmărește să evite displăcerea care ar fi produsă de eliberarea celor reprimite”¹².

În plus, Sigmund Freud a observat, în cadrul aceluiași studiu, un comportament contradictoriu în cazul supraviețuitorilor, victimelor traumei: în loc să reprime evenimentele traumatiche, persoanele afectate repetau sau retrăiau experiența, fie în vise sau în acțiunile lor. Freud a denumit acest proces *wiederholungszwang* (*repetition compulsion*) pentru a se referi la tendințele subconștiente ale subiecților de a repeta evenimentele traumatizante, în defavoarea depășirii și surmontării lor: „Pacientul nu poate rememora tot ceea ce este reprimat în el [...] Este constrâns să repete materialul refulat sub forma unei experiențe actuale, în loc să-l rememoreze ca pe ceva aparținând trecutului”¹³. Compulsia de a repeta teoretizată de Freud a devenit fundamentală în teoriile ulterioare despre traumă, sugerând ideea că trauma perturbă procesarea normală a memoriei și rămâne „blocată” în psihic.

Pornind de la ideile lui Freud, Cathy Caruth a inițiat primul val în dezvoltarea teoriei traumei în domeniul științelor umaniste. Aceasta

11. Radstone, „Trauma Theory”, 9–10.

12. Sigmund Freud, „Beyond the Pleasure Principle”, în *Literary Theory: An Anthology*, coord. Julie Rivkin și Michael Ryan (Blackwell Publishing, 2004), 434, traducerea mea.

13. Freud, „Beyond”, 434..

explorează conceptul de „repetition compulsion”, introdus de Freud, susținând că trauma e regăsită chiar în ceea ce nu a putut fi asimilat. La momentul declanșării evenimentului traumatizant, trauma este „suspendată” în afara conștiinței, ceea ce determină revenirea involuntară, sacadată, parțială a traumei¹⁴. Caruth nu numai că a introdus denumirea de „trauma theory” în 1996, dar vede trauma ca nefiind trăită pe deplin și conștient în momentul în care are loc, ci revenind ulterior într-un mod fragmentar:

Trauma pare să fie mai mult decât o patologie sau boală a unui psihic afectat: ea este întotdeauna povestea unei răni care strigă, care ni se adresează în încercarea de a ne spune despre o realitate sau un adevăr care altfel nu ar fi accesibil. Acest adevăr, prin apariția și adresarea sa întârziată, nu poate fi legat de ceea ce este cunoscut, ci și de ceea ce rămâne necunoscut în însăși acțiunile și limbajul nostru¹⁵.

Trauma, în viziunea lui Caruth, nu este complet resimțită în timpul producerii ei, nu este înregistrată de către subiectul în cauză, dar lasă urme în psihic, care apar cu întârziere. Astfel, pe lângă esența traumei ca experiență dureroasă sau o suferință psihologică, Cathy Caruth revine asupra ideii de traumă cu câteva coordonate temporale. Conform definiției autoarei, trauma este „o experiență copleșitoare provocată de evenimente bruște sau catastrofale, în care reacția la eveniment se manifestă adesea cu întârziere, prin apariția repetitivă, incontrollabilă, a halucinațiilor și a altor fenomene intruzive¹⁶”.

Vegetariana de Han Kang este un roman al traumei, în care fiecare personaj poartă amprenta unor suferințe adânci, ce se manifestă atât la nivel personal, cât și colectiv. Aceste traume sunt generate fie de presiunile societății patriarhale, fie de conflictele interioare și de evenimentele din trecut. Prin prisma transformării radicale a protagonistei, Han Kang explorează cum trauma se manifestă în moduri subtile și complexe, influențând nu doar alegerile individuale, ci și relațiile familiale și sociale, precum și percepția asupra propriului corp. În urma lecturii romanului lui Han Kang, am identificat trei tipuri de traume, pe care le voi analiza în paginile ce urmează: trauma individuală (în special a protagonistei, care se manifestă prin refuzul radical al cărnii și al normelor impuse de societate), trauma transgenerațională (un „agent” de răspândire al acestui tip de traumă este familia lui

14. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (The Johns Hopkins University Press, 1996), 124.

15. Caruth, *Unclaimed Experience*, 4, traducerea mea.

16. Caruth, *Unclaimed Experience*, 11.

Yeong-hye) și trauma istorică (întrucât substratul istoric este recurent în opera lui Han Kang).

Romanul *Vegetariana* deschide un dialog despre presiunile sociale și corpul femeii în cadrul societății patriarhale. La baza traumei individuale a lui Yeong-hye se află modul în care a fost tratată de cei din jur, în special de figurile masculine din viața ei: tatăl, soțul, cumnatul. Dang Hoang Oanh surprinde faptul că există o categorie de oameni predispuși experiențelor traumatice din cauza poziției lor inferioare într-o ierarhie a puterii, de la care Yeong-hye nu are cum să fie exclusă:

În cazul lui Yeong-hye, există mulți factori care o fac vulnerabilă în fața numeroaselor mecanisme de opresiune din viață: faptul că este femeie, că are un istoric de abuz, că este o femeie foarte obișnuită, cu o viață conjugală plictisitoare. Yeong-hye simbolizează tipul de persoană care este ușor uitată în această lume și care devine cu ușurință un subiect al indiferenței în ochii celorlalți¹⁷.

Pentru a lupta împotriva acestor traume, protagonistă abordează o atitudine de „rebeliune” în fața normelor sociale patriarhale, încercând pe cât posibil să se depărteze de ele. Formele ei de protest în fața societății sunt refuzul de a mai mânca carne și de a mai purta sutien. Vegetarianismul este văzut de către Yeong-hye drept unica modalitate prin care va putea atinge inocența absolută. Abținerea de la a mai mânca orice produs de origine animală pare a fi, pentru Yeong-hye, o modalitate de a nu face rău niciunei ființe¹⁸.

Odată cu invazia mongolilor în Coreea secolului XIII, atât utilizarea cărnii, cât și a diferitelor moduri de preparare a acesteia au fost introduse și popularizate în Peninsula Coreeană¹⁹. Una dintre cele mai consumate tipuri de carne din bucătăria sud-coreeană este carnea de porc. În contextul actual, toate părțile porcului sunt utilizate în cultura gastronomică a Coreei, remarcându-se și diverse metode de gătit²⁰. Cât despre semnificația cărnii, Carol J. Adams în *The Sexual Politics*

17. Dang Hoang Oanh, „The Concept of Trauma in Literature Viewed from the Transitioning Models of Trauma in the West”, *VNU Journal of Foreign Studies* 37, nr. 4 (2021): 107, traducerea mea.

18. Rincy Chandran și Geetha Pai, „The Flowering of Human Consciousness: An Ecofeminist Reading of Han Kang's *The Vegetarian* and *The Fruit of My Woman*”, *International Journal of English and Literature* 7, nr. 4 (2017): 23.

19. Ki-Chang Nam, Cheorun Jo, Mooha Lee, „Meat Products and Consumption Culture in the East”, *Meat Science*, nr. 86 (2010): 98.

20. Nam, Jo, Lee „Meat Products”, 99.

of Meat susține ideea conform căreia „carnea este o constantă pentru bărbați, dar este consumată intermitent de femei [...] Femeile se înfometează într-un ritm disproporționat față de bărbați²¹”. Mai multe decât atât, carnea este un simbol al inegalității de gen. În timp ce carnea semnifică dominația masculină, pornind de la activitatea de a obține carnea prin vânat, activitate specifică bărbaților, plantele reprezintă o figurație a feminității, întrucât femeile aveau rolul de a culege și procura hrana vegetală²². Despre plante ca alegorie a femeii, Carol J. Adams notează: „A vegeta înseamnă a duce o existență pasivă; la fel cum a fi feminin înseamnă a duce o existență pasivă. Odată ce legumele sunt percepute ca fiind mâncare pentru femei, ele ajung, prin asociere, să fie văzute ca «feminine» și pasive”²³.

Acțiunile lui Yeong-hye sunt o măsură de rezistență împotriva dominației masculine, întrucât carnea simbolizează, așa cum spuneam, valorile patriarhale²⁴. Refuzând să mai consume carne, ea respinge nu doar violența implicită a actului de a mânca, ci și controlul pe care familia și societatea încearcă să îl exercite asupra corpului ei. Pentru prima dată în viața ei simte că face ceva pentru ea, pentru propriul ei bine, și nu pare că ar vrea să se retragă de pe acest drum prea curând. Ideea conform căreia carnea este asociată masculinității iese în evidență în episodul în care Yeong-hye refuză să facă dragoste cu soțul ei, Domnul Cheong. Bărbatul își exprimă nemulțumirea că soția lui, Yeong-hye, nu mai inițiază niciun fel de act sexual: „Ceea ce mă frământa cel mai mult era faptul că nu mai făcea sex cu mine, mai ales că obișnuise să răspundă nevoilor mele fizice fără să obiecteze. Cândva obișnuia să-mi atingă corpul, luând ea însăși inițiativa²⁵”. Întrebată de ce refuză, Yeong-hye răspunde că trupul său miroase a carne: „Miroase a carne. Corpul tău miroase a carne²⁶”. După cum observă Ahn Hakyong, alegerea lui Yeong-hye de a deveni vegetariană reprezintă o formă de rezistență împotriva structurilor patriarhale și a violenței de gen²⁷.

21. Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* (Continuum, 2000), 37.

22. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, 45.

23. Adams, *The Sexual Politics of Meat*, 47, traducerea mea.

24. Zezi și Carolyn Johnson, „The Literary Vegetarian: Investigations of Fasting and the Refusal of Meat in the Works of Mary Shelley, Franz Kafka, and Han Kang” (Disertație de Doctorat, Universitatea din California, 2021), 109.

25. Kang, *Vegetariana*, 22.

26. Kang, *Vegetariana*, 24.

27. Hakyong Ahn, „Empowerment and Exploitation: Sexual Dynamics in Han Kang’s *The Vegetarian*”, *Tulsa Studies in Women’s Literature* 43, nr. 2 (2024): 276.

Fermitatea decizilor luate de către Yeong-hye—de a nu mai mânca carne și de a ieși din casă fără sutien—reiese mai ales din episodul în care ia cina alături de șefii soțului ei. Sutienu este un instrument de control asupra corpului femeii. Ceva la fel de inocent precum sânii a fost transformat într-un subiect al dorințelor erotice, al fetișurilor. Practic, sutienu este utilizat pentru a controla corpul femeii din exterior, iar consumul de carne e folosit pentru a controla femeia din interior²⁸.

Spre surprinderea soțului ei, Yeong-hye alege să părăsească casa și să se prezinte la o întâlnire atât de importantă pentru el fără sutien. Acesta realizează decizia soției lui doar când coboară din mașină în fața locului unde și-au dat întâlnirea. Este cuprins de rușine și frustrare, întrucât, dacă ar fi observat mai devreme faptul că soția lui nu poartă sutien, ar fi reușit să o convingă să îl poarte, întocmai cum a obligat-o să poarte machiaj împotriva voinței sale: „Nu mai încăpea nici urmă de îndoială: venise fără să-și pună sutienu [...]. Am simțit că-mi iau foc obrazii. Am încercat să nu-mi ies din fire, deși eram conștient că toate privirile consternate erau ațintite asupra femeii mele ce stătea pe scaun, absentă, fără să schimbe amabilități nici măcar cu femeile prezente la masă²⁹”. De altfel, Yeong-hye se arată foarte atașată de sânii ei, considerându-i singura parte inocentă a corpului ei, incapabilă de a face rău cuiva: „Singurul lucru în care mă pot încrede încă este pieptul meu. Îmi plac sânii mei [...]. Cât timp îi am, totul va fi bine pentru mine³⁰”. La masă, cu toți acești oameni mult mai înstăriți și importanți, Domnul Cheong se arată a fi foarte stingher și lipsit de încredere în sine cu Yeong-hye alături de el. Pe de altă parte, Yeong-hye pare mai încrezătoare ca niciodată, nu răspunde apăsător și glumelor făcute de cei de la masă. Mai mult decât atât, ar fi răspuns la orice întrebare despre decizia ei cu sinceritate, dacă ar fi fost lăsată de soțul său.

Un discurs important din teoria traumei este cel referitor la semnificația viselor. Această ramură a teoriei traumei, care studiază modul în care trauma se desfășoară în subconștient, a fost cercetată în special de către Donald Kalsched, psihanalist cunoscut pentru contribuțiile sale în domeniul psihologiei analitice jungiene, în special studiile sale privind trauma timpurie și mecanismele de apărare ale psihicului. O lucrare semnificativă în acest sens este *The Inner World of Trauma* (1996), prin care propune o teorie profundă despre modul în care psihicul uman răspunde la traume, în special cele care își au originea în anii formatori, în copilărie.

28. Won-Chung Kim, „Eating and Suffering in Han Kang’s *The Vegetarian*”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 21, nr. 5 (2019): 3.

29. Kang, *Vegetariana*, 31.

30. Kang, *Vegetariana*, 48.

Kalsched folosește visele pentru a-și susține ipoteza conform căreia atunci când un copil este expus unei traume severe, psihicul acestuia este puternic influențat de experiența violentă, ajungând să se „fragmenteze”. Prin intermediul acestei fragmentări se deosebesc diferite „părți” ale conștiinței, fiecare cu trăsăturile lor specifice. În urma trăirilor profund neplăcute, psihicul urmărește o dezvoltare bivalentă: o parte a eului regresează, fie se blochează în momentul traumei, fie se întoarce la o stare infantilă, în timp ce o altă parte se maturizează înaintea de vreme, forțându-se a se adapta cerințelor realității exterioare. Sinele fals ajunge să acopere blocajul personalității determinat de către experiența traumatică³¹:

În vise, partea regresată a personalității este de obicei reprezentată ca un eu-copil sau animal vulnerabil, tânăr, inocent (adesea feminin), care rămâne ascuns și rușinos [...] Oricare ar fi întruparea sa particulară, această «parte inocentă» rămasă din sinele întreg pare să reprezinte un nucleu al spiritului personal nepieritor al individului³².

Kalsched a ajuns la două concluzii semnificative privind trauma: psihicul traumatizat devine, paradoxal, auto-traumatizant (*self-traumatizing*) și persoanele afectate de traumă își vor reacționa constant (conștient sau nu) trauma³³. Momentul experienței neplăcute nu este și cel care „pune punct” suferinței individului; trauma va continua să se desfășoare în spațiul intern, mintal al victimei, prin intermediul visului. Mai mult decât atât, victimele se vor regăsi în continuare în situații ce le sabotează progresul și le retrimite către „punctul zero” al traumei³⁴: „Este ca și cum lumea interioară persecutoare își găsește cumva o oglindă exterioară în reconstituiri repetitive și auto-sabotare—aproape ca și cum individul ar fi posedat de o putere diabolică sau urmărit de un destin malefic”³⁵.

După cum reiese și din visele sale, pentru protagonistă consumul de carne va fi mereu asociat cu brutalitatea, mai ales asupra unor ființe nevinovate: „Capul îmi e invadat de o serie de mici scene. Ochii strălucitori ai unui animal, imagini cu sânge, un craniu despicat, din nou ochii unei fiare. Ai zice că toate vin din burta mea. Când mă trezesc tremurând, verific imediat dacă unghiile îmi sunt în continuare drepte,

31. Donald Kalsched, *The Inner World of Trauma: Archetypal Defenses of the Personal Spirit* (Routledge, 1996). 3.

32. Kalsched, *The Inner World of Trauma*, 3, traducerea mea.

33. Kalsched, *The Inner World*, 5.

34. Kalsched, *The Inner World*, 5.

35. Kalsched, *The Inner World*, 5.

dacă dinții sunt în continuare inofensivi³⁶. În gândirea antică, cum ar fi cultura Venda, apariția cărnii de orice fel în vis este asociată cu moartea cuiva în viitorul apropiat, cu înmormântarea³⁷, fiind astfel o trimitere către finalul romanului. Revenind la primul său vis menționat în romanul lui Han Kang, simbolul cărnii încă pare să rămână recurent. Soțul protagonistei o surprinde pe aceasta gătind carne pentru a fi servită familiei. Acesta o surprinde pe Yeong-hye pregătind carne pentru a o servi soțului său. Starea inițială de liniște este brusc distrusă de către ieșirile violente ale partenerului: „De ce naiba te tot foiești atâta?³⁸”. Acest pasaj al romanului are un caracter confesiv („Doar știi că eu mă pierd când ești agitat și nervos. Într-o astfel de situație, altcineva, neștiind ce să facă, s-ar bloca; eu însă, din contră, încerc să fac mai multe deodată, repede, cât mai repede³⁹”). Acest moment a escaladat foarte repede, Yeong-hye străpungându-și degetul cu cuțitul. Tăietura accidentală și sângele care curgea fără oprire îi oferă o senzație stranie de calm, durerea devenind astfel, surprinzător, o sursă de liniște și control. Deși soțul ei continuă să fie violent, cu atât mai mult cu cât găsește o bucată din cuțit în mâncare, Yeong-hye rămâne calmă, senină: „Oare de ce în acel moment nu m-am speriat deloc? Dimpotrivă, eram și mai calmă. Mi s-a părut că simt o mână rece pe frunte⁴⁰”.

Yeong-hye își simte corpul ca pe un cimitir, un loc de veci al tuturor animalelor pe care ea le-a mâncat până în acel moment. Simțindu-se „murdărită” de această moștenire a consumului și a cruzimii, începe să respingă hrana ca pe un act de purificare, o încercare disperată de a se elibera de tot ce este uman, violent și brutal. Refuzul lui Yeong-hye nu este doar unul alimentar, ci și existențial, prin încercarea ei de a regăsi o formă de inocență absolută. Protagonista romanului nu poate trăi cu gândul că trupul ei ar putea fi o închisoare pentru alte vieți, pe care ea le vede, practic, de pe o poziție de egalitate: „Viețile animalelor pe care le-am mâncat sunt închise acolo [...] Sângele și carnea lor descompusă sunt împrăștiate în fiecare colțisor al trupului meu⁴¹”.

Finalul visului, în care spațiul și obiectele dispar, iar protagonista rămâne singură, suspendată într-un vid infinit, semnalează un episod disociativ, în care eul se decuplează de mediul cotidian. Falsul eu dispare, cel care făcut-o puternică și indiferentă în fața vorbelor soțului ei,

36. Kang, *Vegetariana*, 48.

37. Rendani Tshifhumulo, „Exploring the Realities of the Unknown: Dreams and their Interpretations”, *Journal of Sociology and Social Anthropology* 7, nr. 3 (2016): 180.

38. Kang, *Vegetariana*, 27.

39. Kang, *Vegetariana*, 27.

40. Kang, *Vegetariana*, 27.

41. Kang, *Vegetariana*, 69.

Yeong-hye rămânând astfel singură, confuză, față în față cu blocajul său real. Ultima imagine, a feței reflectate într-o baltă de sânge sugerează că identitatea eroinei devine clară doar în urma unei experiențe marcate de suferință. Această „auto-reflecție” devine posibilă doar într-o situație de criză, în care sângele devine un mediu de cunoaștere a sinelui. Și în acest caz, visul este o expresie alegorică a unei traume profunde, a dorinței de a avea controlul în fața unuia dintre cei mai brutali oameni din viața protagonistei, o formă de protest împotriva realității vieții sale: „Am rămas doar eu și scaunul pe care eram așezată în mijlocul unui spațiu infinit. În acea noapte, spre zori, în balta de sânge din șură, am văzut pentru prima dată reflexia propriei mele fețe”⁴².

Visele protagonistei pot fi descrise ca fiind violente, tulburătoare, dar și un instrument declanșator al transformării interioare a protagonistei. Aceste vise surprind traumele și dorințele reprimate ale lui Yeong-hye. Primul vis prezentat în roman, cel care avea să o transforme pentru totdeauna pe Yeong-hye, surprinde un episod răvășitor și „roșu” în care femeia se află de una singură în pădure. Rătăcind prin pădure, dă de o șură roșie în care se află sute de bucăți de carne însângerate, atârinate de niște tulpini de bambus. Visul se termină având-o în centru pe Yeong-hye, care culege bucățile de carne de pe jos și le îndeasă în gură: „Nu... nu poate fi atât de reală, atât de vie, senzația pe care am simțit-o când carnea crudă s-a lăsat mestecată de acești dinți ai mei”⁴³. Visele încetează odată cu partea a doua a romanului, *Pata Mongolă*. Deși halucinante și terifiante, consider că încetarea viselor lui Yeong-hye corespund decăderii sale mentale. Prin intermediul viselor avem acces la sentimentele adevărate ale lui Yeong-hye („Oricât de adânc aș respira, nu simt nicio ușurare”⁴⁴), semn că din capitolul doi protagonistă nu mai are gânduri personale, ci se lasă ghidată de cei din jur⁴⁵, ajungând chiar într-un stadiu vegetal. Visele sunt marcate cu italice, anunțând o ruptură între realitate și subconștient. Italicele creează o distincție clară între realitate și lumea interioară a protagonistei.

Opresiunea asupra femeii, care poate cauza anumite traume, poate apărea și sub forma standardelor de frumusețe și a comparațiilor. În cultura coreeană, rușinea, mai ales cea care ține de aspectul fizic, trebuie ascunsă cu orice preț și cât mai repede. Acest tip de rușine are și un nume, *chaemyoun* (face-saving) și se referă la timpul, banii și efortul alocat pentru îmbunătățirea aspectului⁴⁶. Despre

42. Kang, *Vegetariana*, 28.

43. Kang, *Vegetariana*, 18.

44. Kang, *Vegetariana*, 69.

45. Un exemplu îl constituie episodul erotic cu cumnatul său.

46. Carolyn Johnson, „The Literary Vegetarian”, 98.

Yeong-hye s-a spus că este frumoasă doar atunci când cumnatul său a văzut-o pentru prima dată goală. Până atunci, mai ales pentru că majoritatea descrierilor au venit din partea soțului, Yeong-hye a fost descrisă drept o femeie mediocră. Domnul Cheong afirmă că el nu ar fi fost niciodată atras de femeile voluptoase și feminine, motiv pentru care a ales să se căsătorească cu Yeong-hye, care nu era o femeie care să-i fie superioară, provocatoare, ci doar o femeie „banală”: „Pentru mine, din start, femeile frumoase, inteligente, voluptoase, atrăgătoare și din familii înstărite nu ar fi fost decât niște prezențe care mi-ar fi deranjat existența⁴⁷”. Cât despre aspectul fizic, aceasta se afla în opoziție cu In-hye, considerată pe departe mult mai frumoasă. Yeong-hye avea „pleoape căzute și pomeți puțin proeminenți⁴⁸” și era „piele și os” în comparație cu In-hye, care avea „[c]orpul ei bine proporționat, felul ei de a vorbi blând și plăcut, ochii ei cu pleoape mari, bine conturate⁴⁹”. În acest sens, consider că decizia lui Yeong-hye dinaintea mesei cu șefii soțului său poate fi văzută și ca un semn de protest împotriva acestor standarde de frumusețe care îi controlau corpul.

În *Vegetariana* personajele nu sunt doar individualități izolate, ci și profund ancorate în societatea sud-coreeană și în valorile ei tradiționale. Yeong-hye este o femeie care până în momentul în care decide să devină vegetariană, se supune standardelor societății sud-coreene, așa cum o fac multe femei. Societatea sud-coreeană pune un accent deosebit pe obediență, pe respectul față de autoritatea familiei și pe menținerea unui aspect fizic ideal⁵⁰ în scopuri personale, iar decizia de a-și schimba radical stilul de viață este percepută ca o rebeliune în fața acestor valori. In-hye, sora protagonistei, reprezintă tipul de femeie sud-coreeană frumoasă. Ea are părul lung și nu are pleoapele căzute ca sora ei, și-a făcut câteva operații estetice și are, șocant, și propria ei afacere, fapt ce o face greu de abordat de către bărbați: „Corpul ei bine proporționat, felul ei de a vorbi blând și plăcut, ochii ei cu pleoape mari, bine conturate⁵¹”. An Hyeon-kyeong, într-un stu-

47. Kang, *Vegetariana*, 6.

48. Kang, *Vegetariana*, 5.

49. Kang, *Vegetariana*, 49.

50. Souphiyeh, Samizadeh, „Beauty Standards in Asia”, în *Non-surgical rejuvenation of Asian faces*, coord. Souphiyeh Samizadeh (Springer, 2022), 31: „With increased influence of both Western and Eastern media, and increased wealth in the region, many undergo procedures to improve their appearance in hopes of improving their quality of life (job and marriage chance), but also to reciprocate the glamorous appearance and lifestyle of celebrities”.

51. Kang, *Vegetariana*, 49.

diu care investighează percepția idealului de frumusețe feminină în cultura sud-coreeană și recompensele asociate efortului de a corespunde acestor standarde, surprinde exact aspectul ideal al unei femei frumoase sud-coreene. Idealul facial se bazează pe trăsături tinerești și delicate, preferându-se astfel fața rotundă, pielea albă, ochii mari și pleoapele duble: din punct de vedere al corpului, este considerat perfect corpul femeilor în jurul vârstei de 20 de ani, cu o înălțime de 161-165 cm și o greutate 46-55 kg, ceea ce sugerează un indice de masă corporală scăzut, la limita inferioară a normalului. Se preferă ca talia să fie foarte subțire, gâtul și picioarele lungi, degetele subțiri, în timp ce umerii, pieptul și șoldurile trebuie să aibă proporții care nu ies în evidență, „normale”⁵². Un aspect foarte interesant rezultat din acest studiu este că globalizarea a influențat semnificativ standardele sud-coreene, idealul corporal orientându-se spre o siluetă occidentală, suplă, influențată de moda vestică⁵³. Pleoapele duble (adică prezența unei pliuri vizibile la nivelul pleoapei superioare), trăsătură specific occidentală, sunt preferate în detrimentul pleoapelor căzute/monolid, tradițional est-asiatice⁵⁴. De aceea, chirurgia plastică pentru obținerea pleoapelor duble (blefaroplastia) este una dintre cele mai populare intervenții estetice în Coreea de Sud:

Cea mai populară procedură cosmetică este blefaroplastia, cunoscută în mod obișnuit sub numele de operație pentru pleoapă dublă [...] Blefaroplastia este considerată mai degrabă un tratament cosmetic decât o intervenție chirurgicală estetică, asemănător cu un detartraj comparativ cu un tratament de canal. Este, în general, percepută ca fiind atât de minim invazivă încât studenții își planifică adesea blefaroplastia în vacanța de iarnă și se întorc complet vindecați⁵⁵.

Îndreptarea către standardele occidentale este un exemplu clar al modului în care globalizarea modelează percepțiile despre frumusețe,

52. Hyeon-kyeong An, „The Study on the Image of the Korean Beauty and the Rewards to Be Gained by Trying to Be a Beauty”, *Journal of Fashion Business* 21, no. 4 (2017): 58.

53. An, „The Study on the Image of the Korean Beauty”, 58.

54. Angela Kim, „Blepharoplasty as Domestication of the Asian: Constructing Korean Identities by White Hands”, *UCLA: Center for the Study of Women* (2018), 17, „Susțin, în schimb, că, din moment ce toți oamenii albi au pleoape duble, femeile coreene aspiră la această normă din dorința de a fi considerate parte a normalității. Aceste asocieri pe care femeile asiatice le fac în legătură cu trăsăturile lor provin din stereotipuri create de societatea occidentală, care, din punct de vedere istoric, a deținut cea mai mare putere și influență hegemonică”, traducerea mea.

55. Kim, „Blepharoplasty as Domestication of the Asian”, 2.

influențând inclusiv intervențiile asupra corpului. Această tendință reflectă un dialog complex între tradiție, identitate și influențele culturale străine, în care estetica devine un câmp de negociere între valorile locale și presiunile globalizate: „atractivitatea fizică occidentală a fost una dintre cele mai importante «importuri» în Japonia, iar femeile din Coreea au adoptat, la rândul lor, idealul de frumusețe occidental sub influența valorilor occidentale”⁵⁶.

Revenind la cazul protagonistei, soțul și familia lui Yeong-hye reacționează violent la transformarea ei, ceea ce reflectă dinamica patriarhală a familiei aflate în centrul acțiunii. Mama lui Yeong-hye se simte nevoită să poarte pe umeri „rușinea” faptului că fiica ei nu mai mănâncă carne, simțindu-se astfel datorare față de ginere să repare situația. Tatăl protagonistei, veteran de război—așa cum sunt foarte mulți coreeni de vârsta lui—încearcă să o forțeze să mănânce carne, un gest simbolic al impunerii controlului asupra fiicei sale. Această scenă este emblematică pentru relațiile de putere din cadrul familiei tradiționale coreene: „În acel moment, cu o palmă puternică, so-cru-meu a despicat vidul în care ne aflam cu toții. Nevastă-mea și-a acoperit cu o mână obrazul lovit”⁵⁷. Caitilin E. Stobie investighează semnificația acestui episod, realizând o asociere cu campaniile pentru drepturile animalelor, unde activiștii se înclue în cuști sau își blochează gura cu bandă adezivă. Mai mult decât atât, Stobie surprinde notele grafice și pornografice ale acestei secvențe, dând de înțeles că acesta este un alt moment în care Yeong-hye este violată⁵⁸:

Trauma transgenerațională își are rădăcinile în acest cult al rușinii. Frica de eșec, dorința de încadrare în niște standarde prestabilite sunt niște aspecte cu care se confruntă majoritatea societăților, iar societatea sud-coreeană nu este o excepție. Fapt ce poate fi remarcat și în cadrul romanului lui Han Kang, rușinea provocată de un insucces nu este o experiență individuală, ci o experiență ce vizează întreaga familie⁵⁹.

Având în vedere cât de definitoriu este rușinea în cultura coreeană, nu este de mirare că un prim factor în răspândirea traumelor din generație în generație este chiar acest sentiment. Dacă la evitarea acestui

56. Nancy A Rudd, „Body Image I: A comparison of Ideal Beauty, Body Image, and Appearance Management Behaviors among Korean and American Qomen”, *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles* 25, nr. 5 (2001): 977.

57. Kang, *Vegetariana*, 55.

58. Caitilin E. Stobie, „The Good Wife? Sibling Species in Han Kang’s *The Vegetarian*”, *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24, nr. 4 (2017): 794.

59. Carolyn Johnson, „The Literary Vegetarian”, 98, traducerea mea. THETG

sentiment tinerii sud-coreeni participă activ, pentru cineva de vârsta părinților lui Yeong-hye ea este un criteriu de bază. Mama protagonistei a fost crescută cu niște principii care îi cereau idealul, adică să fie o femeie ascultătoare, o mamă bună, o soție talentată, motiv pentru care așteaptă același lucru și de la fetele sale. În momentul în care află că fiica ei renunță la mâncatul cărnii, un simbol al bunăstării și supunerii față de bărbat, mama lui Yeong-hye se simte datoare să își ceară scuze de la ginerele ei și își asumă responsabilitatea de a salva situația: „Într-o nouă încercare, soacră-mea a luat între bețișoare o bucățică de carne de porc dulce-acrișoară, apropiind-o de gura neveste-mii⁶⁰”.

O valoare a lui Confucius care încă rezistă în cultura coreeană este grija pe care un tânăr este obligat să o poarte părinților și adresarea folosind termenii specifici care exprimă politețea⁶¹. Această lipsă de politețe o remarcă soțul lui Yeong-hye în episodul în care acesteia îi este dată carne cu forța: „Ținându-și buzele sigilate, nevastă-mea se uita la ea de parcă nu ar fi cunoscut niciun fel de regulă de politețe față de părinți⁶²”. Lipsa de politețe din partea fiicei, dar și faptul că statutul de patriarh era încălcat și înjosit prin nesupunerea mezinei, l-au determinat pe tatăl lui Yeong-hye să acționeze violent, în mai multe rânduri: „De furie, i s-a urcat sângele la cap și a plesnit-o din nou peste obraz⁶³”.

Trauma istorică este un concept care desemnează impactul profund al unor evenimente catastrofale sau violente asupra colectivităților umane. Aceste traume afectează modul în care o comunitate sau un popor își înțelege propria istorie, identitate și relația cu trecutul. Maria Yellow Horse Brave Heart definește conceptul de traumă istorică luând în considerare reacția subiecților față de traumă, considerând-o o vătămare emoțională și psihologică cumulativă „permanentă și inergenerațională, provenind din experiențe traumatice masive la nivel de grup. Răspunsul la trauma istorică este totalitatea manifestărilor care apar ca reacție la această traumă⁶⁴”. Conform lui Nathaniel Vincent Mohatt et al., trauma istorică se caracterizează prin experiențe traumatice resimțite la nivel colectiv, concentrându-se asupra grupurilor de persoane care au trecut prin experiențe comune⁶⁵.

60. Kang, *Vegetariana*, 53.

61. Carolyn Johnson, „The Literary Vegetarian”, 98.

62. Kang, *Vegetariana*, 53.

63. Kang, *Vegetariana*, 57.

64. Maria Yellow Horse Brave Heart, „The Historical Trauma Response Among Natives and Its Relationship with Substance Abuse: A Lakota Illustration”, *Journal of Psychoactive Drugs* 35, nr. 1 (2003): 7.

65. Nathaniel Vincent Mohatt et al., „Historical Trauma as Public Narrative: A

Mai mult decât atât, trauma poate fi transmisă între generații, indivizii care nu au participat în mod direct la evenimentele descrise resimțind și ei, la rândul lor, simptome legate de traumă⁶⁶. Evoluția literaturii coreene a fost marcată de diverse experiențe istorice, care au generat ulterior metafore sau simboluri specifice. Teoria traumei este strâns legată de disciplina și rememorarea istoriei, aducând în prim-plan importanța mărturiei și a martorului. Holocaustul este considerat drept evenimentul care a stat la baza configurării reperelor teoriei traumei, impactul său fiind asociat cu imposibilitatea reprezentării și a rememorării⁶⁷.

Prin intermediul teoriei traumei se delimitează o tentativă de regândire a istoriei într-o lume post-Auschwitz, însă nu este posibilă nici o reprezentare „deplină”, o simulare a traumei. Pentru a reuși, totuși, reprezentarea unor evenimente colective traumatizante, s-au propus mai multe metode, precum folosirea mărturiei, propusă de Shoshana Felman și Dori Laub⁶⁸ sau utilizarea conceptului de „întârziere”⁶⁹, „prin aplicarea înțelegerilor psihanalitice ale întâzierii traumei pentru a evidenția mărturia urmelor fără urmă ale traumei, apărute «după» eveniment⁷⁰”.

Introducerea traumelor istorice nu este o noutate când vine vorba de Han Kang. Născută în orașul Gwangju, oraș din care s-a mutat cu familia pe când avea vârsta de 9 ani⁷¹, Han Kang a aflat de la o vârstă fragedă cât de brutală poate fi ființa umană. Masacrul din Gwangju a avut loc cu 4 luni înainte ca ea să se mute la Seoul, însă dovezile cruzimii umane au urmărit-o întotdeauna: „Albumul conținea numeroase fețe moarte cu răni adânci, iar după ce am ajuns la finalul albumului foto, mi-am spus: «Oamenii sunt înfiorători»⁷²”. Masacrul din Gwangju (1980) s-a declanșat în urma asasinării președintelui Park Chung-hee, scăzând astfel posibilitatea adoptării unui drum pro-democratic. Acest eveniment a fost marcat de o serie de lovituri

Conceptual Review of How History Impacts Present-day Health”, *Social Science & Medicine*, nr. 106 (2014): 128.

66. Nathaniel Vincent Mohatt, Azure B. Thompson, Nghi D. Thai, Jacob Kraemer Tebes, „Historical trauma as public narrative: A conceptual review of how history impacts present-day health”, *Social Science & Medicine*, nr. 106 (2014): 128.

67. Radstone, *Trauma Theory*, 21.

68. Radstone, *Trauma Theory*, 12.

69. Radstone, *Trauma Theory*, 21.

70. Radstone, *Trauma Theory*, 21, traducerea mea.

71. Han Kang, „Han Kang Interview”, interviu de P. P. Wong, *Banana Writers*, <https://www.bananawriters.com/hankanginterview>.

72. Kang, „Han Kang Interview”, traducerea mea.

militare, precum impunerea legii marțiale și a interzicerii adunărilor publice. Drept reacție, cetățeni sud-coreeni, în special studenți, au ieșit în stradă pentru a protesta. Armata a reacționat dur și violent, acest eveniment soldându-se cu peste 2000 de civili uciși⁷³. Acest eveniment traumatic a inspirat scrierea romanului *Vegetariana*, după cum declara chiar Han Kang: „Mă gândeam la spectrul comportamentului uman, de la sublim la groază, și mă întrebam: este oare cu adevărat posibil ca oamenii să trăiască o viață perfect inocentă într-o lume atât de violentă? Și ce s-ar întâmpla dacă cineva ar încerca să atingă acest ideal?”⁷⁴.

Trauma istorică este un motiv recurent în lecturile coreene, iar în cazul romanului lui Han Kang supus analizei, una dintre secvențele care determină delimitarea celui de-al treilea tip de traumă, și anume cea istorică, este cea în care Yeong-hye este violată de către soțul său. Modul în care este descris episodul face trimitere la *comfort women*, un capitol trist din istoria Coreei de Sud, pentru care victimele își cer și în ziua de astăzi dreptate: „...se zbătea sub mine cu multă forță. Întinsă pe spate și cu o față absentă, străpungea întunericul privind fix spre tavan, asemenea femeilor recrutate cu forța să satisfacă nevoile sexuale ale soldaților de pe front⁷⁵, în stabilamente aflate pe lângă regimentele militare⁷⁶”. Femeile de confort (*comfort women*) este numele dat celor aproximativ 200,000 de fete și femei coreene care au fost mobilizate pentru a satisface fanteziile sexuale ale soldaților japonezi în perioada 1932–1945, perioadă în care a avut loc Războiul din Pacific⁷⁷. Aceste fete erau recrutate din foarte multe țări asiatice, precum Coreea (care la acea vreme era colonie japoneză), Japonia, Taiwan, Filipine, dar și din Olanda sau Indonezia; guvernul japonez susține că majoritatea fetelor erau aduse din Coreea⁷⁸.

Acestea erau legate în barăci murdare, în diferite „bordeluri militare” și erau forțate să întrețină relații intime între 10 și 30 de ori pe zi. Mai mult decât atât, acestea erau bătute, torturate, arse și uneori înjunghiate. Unele femei au murit de boli vaginale, iar altele s-au

73. Thomas Kern, „Cultural Performance and Political Regime Change”, *Sociological Theory* 27, nr. 3 (2009): 308.

74. Alexandra Alter, „The Vegetarian, a Surreal South Korean Novel”, *The New York Times*, accesat 27 Iulie, 2025, <https://www.nytimes.com/2016/02/03/books/the-vegetarian-a-surreal-south-korean-novel.html>.

75. Sublinierea prin italic nu apare în textul original.

76. Kang, *Vegetariana*, 44.

77. Pyong Gap Min, „Korean «Comfort Women» the Intersection of Colonial Power, Gender, and Class”, *Gender & Society* 17, nr. 6 (2003): 938.

78. Min, „Korean”, 941.

sinucis⁷⁹. Astfel, Yeong-hye devine un martor (dar și un mediu) al suferinței tuturor femeilor, brutalitatea soțului nefiind doar un simplu act de viol, ci o trimitere spontană către experiențele dureroase ale femeilor coreene din timpul războiului. Trauma nu se transmite transgenerațional doar la nivelul familiei și rudelor, ci și la nivelul țării, de la o generație de femei la următoarea. Hakyoungh Ahn observă faptul că în prima versiune a cărții, identitatea violatorului (japoneză) nu este specificată, „lăsând loc pentru o interpretare mai largă a autorilor violului asupra femeilor de reconfortare⁸⁰”.

Mai mult decât atât, acțiunile violente ale tatălui lui Yeong-hye și In-hye pot fi interpretate ca un rezultat al faptului că bătrânul a fost veteran de război. Se știe despre acest personaj că a luptat în Războiul din Vietnam, fiind astfel decorat cu Ordinul Meritul Militar. În urma războiului, se prea poate ca acesta să fi rămas cu niște traume (PTSD), care au dus la transmiterea altor traume către copiii săi, în special lui Yeong-hye. Roger Luckhurst în *The Trauma Question* (2008) remarcă faptul că, odată cu recunoașterea PTSD ca diagnostic psihiatric, s-a configurat un nou mod dominant de a înțelege comportamentul uman și identitatea prin prisma suferinței și a evenimentelor traumatice. PTSD-ul nu mai era un diagnostic acordat doar victimelor directe ale unor evenimente traumatice (cum ar fi soldații sau victime ale violenței), ci, cu timpul, categoria s-a extins pentru a include și martorii, salvatorii și personalul de intervenție, rudele victimelor, chiar și persoanele care doar află de moartea unui apropiat⁸¹. În plus, o observație relevantă a autorului este că există categorii de persoane a căror suferință psihologică a devenit emblematică, printre care și persoanele care au participat sau au fost martore la războiul din Vietnam. Trauma devine astfel un subiect dezbătut intens: „Deținuții din lagărele de concentrare, veteranii războiului din Vietnam și ai Războiului din Golf, victimele atrocităților, părinții traumatizați și supraviețuitorii dezastrelor sunt subiectul unor analize și controverse din perspective politice, sociologice, biologice, psihiatrice, terapeutice și juridice⁸²”.

Revenind la tatăl protagonistei, comportamentul violent din război avea să fie resimțit și de fiica sa, indiferent de vârstă: „După sputele neveste-mii, taică-su se mândrea că o bătuse peste pulpe

79. Min, „Korean”, 941.

80. Hakyoungh Ahn, „Empowerment and Exploitation: Sexual Dynamics in Han Kang’s *The Vegetarian*”, *Tulsa Studies in Women’s Literature* 43, nr. 2 (2024): 292, traducerea mea.

81. Roger Luckhurst, *The Trauma Question* (Routledge, 2008), 2.

82. Luckhurst, *Trauma*, 2.

până la vârsta de optsprezece ani⁸³”; „Încă din copilărie, când palma grea a tatălui lor le plesnea pe amândouă⁸⁴”; „Întotdeauna Yeong-hye fusese singura victimă a bătăilor tatălui lor [...] Neputând să-i rein-tre în grații, naiva și docila Yeong-hye nu se răzvrătise împotriva lui taică-su. Îndurase fără să crâcnească, adunând suferința în sufletul ei⁸⁵”. Trauma războiului, în cazul tatălui lui Yeong-hye, internalizată și nerezolvată, se manifestă domestic prin brutalitate fizică și abuzul față de poziția sa de patriarh al familiei. În plus, faptul că tatăl vede în violența sa un motiv de mândrie nu doar că dezvăluie o percepție denaturată asupra autorității parentale, ci și normalizează violența ca mijloc de control și afirmare a puterii asupra celor vulnerabili. Caitilin E. Stobie surprinde faptul că agresivitatea de care dă dovadă tatăl protagonistei este un simbol pentru trauma de gen, violența sa reflectând un sistem larg de opresiune: „Având în vedere că patriarhul este un veteran de război cu un trecut autoritar, este clar că cruzimea sa nu reprezintă doar o formă de violență interpersonală, ci este simbolică pentru trauma de gen care persistă după perioade de colonizare sau control sistemic”⁸⁶.

Prin analiza traumelor individuale, transgeneraționale și istorice, *Vegetariana* de Han Kang demonstrează cum suferința nu este doar o experiență personală, ci și una care se propagă prin relațiile de familie și contextul cultural. Yeong-hye devine un simbol al rezilienței împotriva normelor patriarhale și al unei lupte tăcute pentru eliberare, însă sacrificiul ei subliniază și izolarea profundă pe care o poate genera trauma. Alegerea de a renunța la carne nu este doar un simplu gest alimentar, ci și o decizie asumată, în ciuda radicalității sale, prin care corpul devine un teritoriu politic și un spațiu al protestului și rezistenței. Toate transformările prin care trece Yeong-hye, pornind de la decizia de a deveni vegetariană, până la visele în care ea apare în ipostaze inconfortabile, stările ei disociative și trecerea sa de la o femeie simplă, „banală”, lipsită de particularități reflectă o revoltă „mascată” prin revenirea la o stare primordială de inocență. Astfel, *Vegetariana* nu este doar un roman despre trauma unei femei, ci și o meditație asupra impactului sistemic al violenței asupra celor vulnerabili, o critică adusă normelor sociale care reproduc suferința și un apel la empatie, reflecție și eliberare.

83. Kang, *Vegetariana*, 42.

84. Kang, *Vegetariana*, 173.

85. Kang, *Vegetariana*, 212.

86. Caitilin E. Stobie, „The Good Wife”, 794.

Referințe bibliografice

- Alter, Alexandra. "The Vegetarian, a Surreal South Korean Novel". *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2016/02/03/books/the-vegetarian-a-surreal-south-korean-novel.html>. Ultima accesare: 27 iulie 2025.
- Adams, Carol J. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Continuum, 2000.
- Ahn, Hakyoung. „Empowerment and Exploitation: Sexual Dynamics in Han Kang’s *The Vegetarian*”. *Tulsa Studies in Women’s Literature* 43, nr. 2 (2024): 276–93.
- An, Hyeon-kyeong. „The Study on the Image of the Korean Beauty and the Rewards to Be Gained by Trying to Be a Beauty”. *Journal of Fashion Business* 21, nr. 4 (2017): 44–60.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Chandran, Rincy și Geetha Pai. „The Flowering of Human Consciousness: An Ecofeminist Reading of Han Kang’s *The Vegetarian* and *The Fruit of My Woman*”. *International Journal of English and Literature* 7, nr. 4 (2017): 21–28.
- Freud, Sigmund. „Beyond the Pleasure Principle”. În *Literary Theory: An Anthology*, coordonat de Julie Rivkin și Michael Ryan. Blackwell Publishing, 2004.
- Heart, Maria Yellow Horse Brave. „The Historical Trauma Response Among Natives and Its Relationship with Substance Abuse: A Lakota Illustration”. *Journal of Psychoactive Drugs* 35, nr. 1 (2003): 7–13.
- Johnson, Carolyn. „The Literary Vegetarian: Investigations of Fasting and the Refusal of Meat in the Works of Mary Shelley, Franz Kafka, and Han Kang”. Disertație de doctorat, Universitatea din California, 2021.
- Kalsched, Donald. *The Inner World of Trauma: Archetypal Defenses of the Personal Spirit*. Routledge, 1996.
- Kang, Han. „Han Kang Interview”. Interviu de P. P. Wong. Banana Writers. <https://www.bananawriters.com/hankanginterview>. Ultima accesare: 27 iulie 2025.
- Kang, Han. *Vegetariana*. Tradusă de Iolanda Prodan. Editura Art, 2017.
- Kern, Thomas. „Cultural Performance and Political regime Change”. *Sociological Theory* 27, nr. 3 (2009): 291–316.
- Kim, Angela. „Blepharoplasty as Domestication of the Asian: Constructing Korean Identities by White Hands”. *UCLA: Center for the Study of Women* (2018): 1–21.
- Kim, Won-Chung. „Eating and Suffering in Han Kang’s *The Vegetarian*”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 21, nr. 5 (2019): 1–10.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. Routledge, 2008.
- Min, Pyong Gap. „Korean «Comfort Women» the intersection of colonial power, gender, and class.” *Gender & Society* 17, nr. 6 (2003): 938–57.
- Mohatt, Nathaniel Vincent, Azure B. Thompson, Nghi D. Thai, Jacob Kraemer Tebes. „Historical Trauma as Public Narrative: A Conceptual Review of How History Impacts Present-Day Health”. *Social Science & Medicine*, nr. 106 (2014): 128–36.

- Nam, Ki-Chang Cheorun Jo, Mooha Lee. „Meat Products and Consumption Culture in the East”. *Meat Science* 86 (2010): 95–102.
- Oanh, Dang Hoang. „The Concept of Trauma in Literature Viewed from the Transitioning Models Of Trauma in the West”. *VNU Journal of Foreign Studies* 37, nr. 4 (2021): 97–110.
- Radstone, Susannah. „Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics”. *Paragraph* 30, nr. 1 (2007): 9–29.
- Rudd, Nancy A. „Body Image I: A Comparison of Ideal Beauty, Body Image, and Appearance Management Behaviors among Korean and American Women”. *Journal of the Korean Society of Clothing and Textiles* 25, nr. 5 (2001): 969–80.
- Samizadeh, Souphiyeh. „Beauty Standards in Asia”. În *Non-surgical Rejuvenation of Asian Faces*, coordonat de Souphiyeh Samizadeh. Springer, 2022.
- Stobie, Caitilin E. „The Good Wife? Sibling Species in Han Kang’s *The Vegetarian*”. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 24, nr. 4 (2017): 787–802.
- Sütterlin, Nicole A. „History of Trauma Theory”. În *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, coordonat de Colin Davis și Hanna Meretoja. Routledge, 2020.
- Tshifhumulo, Rendani. „Exploring the Realities of the Unknown: Dreams and their Interpretations”. *Journal of Sociology and Social Anthropology* 7, nr. 3 (2016): 175–83.

SÂNZIANA IOANA DENISA DASCĂLU

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania

sanzianaioanadenisa.dascalu@ulbsibiu.ro

DOI:10.2478/clb-2024-0011

DIALECTICA OPRESIUNII ȘI A REZISTENȚEI: O HERMENEUTICĂ A CONTRASTELOR ÎN PERSEPOLIS

The Dialectic of Oppression and Resistance: A Hermeneutics of Contrasts in *Persepolis*

Abstract: This article examines the dialectical dynamic between oppression and resistance in *Persepolis*, Marjane Satrapi's graphic memoir, through the lenses of postcolonial and feminist theory. Drawing on key conceptual frameworks such as "subalternity" (Gayatri Chakravorty Spivak), "intersectionality" (Patricia Hill Collins and Sirma Bilge) and "orientalism" (Edward Said), the study explores how identity, voice, and agency are negotiated under conditions of political and religious authoritarianism and diasporic displacement. The analysis foregrounds not only the external apparatuses of domination but also the internalized mechanisms of control that shape subject formation. Furthermore, the article critically engages with Pascale Casanova's model of world literary circulation, arguing that *Persepolis* subverts dominant aesthetic paradigms by achieving global recognition without compromising its cultural specificity. By employing a hybrid medium—the graphic novel—and juxtaposing minimalist visual style with thematically dense political content, Satrapi produces a counter-discourse that resists exoticization and reclaims narrative sovereignty. Ultimately, the memoir destabilizes binary constructions of East and West and articulates a space for complex, intersectional identities and narrative subversion.

Keywords: subalternity, graphic novel, oppression, resistance, postcolonial feminism, world literature

Temele opresiunii și ale rezistenței, fie ele individuale sau colective, pașnice ori violente, ocupă un loc central în literatura și teoria post-colonială, în care accentul cade adesea pe modul în care identitățile subalterne negociază supraviețuirea, vocea și libertatea în contexte istorice marcate de dominație. Această dinamică dialectică dintre opresiune și rezistență este reinterpretată constant, în funcție de poziționările istorice, geografice și identitare ale subiecților implicați. De-a lungul timpului, literatura critică a dezbătut dacă rezistența împotriva unui sistem opresiv trebuie să fie de natură violentă sau simbolică. Frantz Fanon, în *The Wretched of the Earth*¹, susține că decolonizarea este, în esență, un proces violent, necesar pentru eliberarea subiectului colonizat. În contrast, alte lucrări recente, precum *Postcolonial Resistance*² de David Jefferess, propun o reevaluare a rezistenței în forme pașnice, cotidiene sau culturale, subliniind capacitatea discursului și a narațiunii de a submina hegemonia. În acest cadru teoretic, *Persepolis* (2 volume, publicate în 2000 și 2004) de Marjane Satrapi se distinge ca un roman grafic-cult care abordează aceleași teme, dar dintr-o perspectivă profund personală și inedită: cea a copilului care asistă la violențele unei dictaturi teocratice și, ulterior, trăiește alienarea exilului.

Pornind de la declarația Marjanei Satrapi, conform căreia „singura persoană care te oprește să fii liber suntem noi înșine. Nimeni nu-ți poate lua libertatea. Adică, am trăit într-o dictatură. Știu despre ce vorbesc”³, se deschide o posibilă meditație asupra relației dialectice dintre opresiune și rezistență. În literatura teoretică contemporană, opresiunea nu se definește exclusiv prin constrângeri externe impuse de forțele dominante, ci și prin internalizarea unor structuri de control, care devin parte integrantă a conștiinței colective și individuale. Michel Foucault propune, în acest sens, o viziune asupra corpului ca teren politic, afirmând că acesta „nu devine o forță utilă decât dacă este în același timp corp productiv și corp asertiv”⁴. Această supunere, notează el, poate fi subtilă, organizată și lipsită de violență explicită, dar, cu toate acestea, eficientă în reproducerea relațiilor de putere.⁵

1. Franz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trad. de Constance Farrington (Grove Press, 1963).

2. David Jefferess, *Postcolonial Resistance* (University of Toronto Press, 2008).

3. Marjane Satrapi, „Emma Watson Interviews Persepolis Author Marjane Satrapi,” interviu de Emma Watson, *Vogue*, 1 August 2016, <https://www.vogue.com/article/emma-watson-interviews-marjane-satrapi>. Traducerea mea.

4. Michel Foucault, *A supraviețuire și a pedepsi. Nașterea închisorii*, traducere de Bogdan Ghiu (Paralela 45, 2005), 33.

5. Michel Foucault, *A supraviețuire și a pedepsi*, 33.

În acest cadru, rezistența nu poate fi redusă la o simplă opoziție, ci devine un proces continuu de reconstrucție a libertății interioare, de rescieri a normelor impuse de autoritate și de refuz simbolic al poziționării subalterne. Astfel, opresiunea și rezistența se contopesc într-o dinamică de autorefecție și transgresiune, în care identitatea este simultan construită și subminată atât de forțele externe, cât și de propriile constrângeri interiorizate.

Această lucrare își propune să demonstreze că deși vocile marginalizate sunt adesea supuse unor mecanisme sistematice de reducere la tăcere de către structurile de putere dominante, acestea încearcă, printr-un proces dinamic de rezistență și de luptă cu stereotipul, să își negocieze identitatea. Seria de romane grafice *Persepolis* de Marjane Satrapi reflectă această dialectică între supunere și opoziție, evidențind modul în care subiectul, plasat la intersecția unor forțe opresive multiple, își revendică existența printr-un act continuu de reconstrucție a sinelui.

Domeniul studiilor literare și culturale a consacrat numeroase analize mecanismelor de opresiune și strategiilor de rezistență în literatura mondială, evidențind complexitatea dinamicilor de putere ce structurează reprezentările identitare ale subiectului marginalizat. Astfel, cercetarea postcolonială și studiile feministe au propus cadre teoretice esențiale pentru examinarea relațiilor dintre discursul hegemonic și formele de contestare ale acestuia. Lucrări fundamentale, precum *Orientalism* (1978) de Edward Said, au investigat procesele de alterizare și instrumentalizare simbolică a Orientului în imaginarul occidental, în timp ce intervenții teoretice precum cea a lui Gayatri Chakravorty Spivak din articolul „Can the Subaltern Speak” (1988) au deconstruit modalitățile prin care discursurile dominante subordonează și reduc la tăcere identitățile periferice. Totodată, conceptualizarea „intersecționalității”, în lucrări ale unor teoreticieni precum Patricia Hill Collins și Sirmă Bilge au oferit un cadru analitic pentru examinarea stratificărilor multiple ale opresiunii, subliniind interdependențele dintre gen, rasă și clasă în structurile sociale și culturale.

În pofida acestor abordări diverse ale opresiunii și rezistenței în literatura postcolonială, investigațiile dedicate romanului grafic *Persepolis* al lui Marjane Satrapi rămân relativ limitate, în special în ceea ce privește încadrarea acestuia în paradigma literaturii mondiale prin prisma teoriilor feministe și postcoloniale, aplicate simultan. Romanul grafic al Marjanei Satrapi nu doar expune structurile de opresiune politică și religioasă care afectează subiectul feminin în contextul Iranului postrevoluționar, ci produce o formă de rezistență narativă prin care identitatea este renegociată la intersecția dintre

norme locale și proiecții occidentale. Construit pe alternanța dintre vocea copilului martor și reflecția matură a naratoarei, *Persepolis* formulează o critică dublă, atât a fundamentalismului autohton, cât și a reprezentărilor hegemonice din exterior, articulând o voce identitară ce refuză simplificările binare ale alterității.

În contextul circulației globale a textelor literare, romanul grafic *Persepolis* de Marjane Satrapi oferă un studiu de caz revelator privind relația dintre spațiile literare periferice și cele centrale. În paradigma propusă de Pascale Casanova în *Republica Mondială a literelor*, literatura mondială nu reprezintă un simplu agregat de texte transnaționale, ci un câmp ierarhizat, în care valoarea literară este distribuită inegal, în funcție de poziționarea geopolitică și simbolică a autorului. Centrele, în special Parisul, în viziunea acesteia, funcționează ca instanțe de consacrare, în timp ce periferia are acces la canonul global doar prin intermediul unui proces de „literarizare”, în care opera este transmutată dintr-un registru local într-unul cu vizibilitate internațională: „Transmutația magică operată de marile instanțe de consacrare este—pentru textele ce vin din zonele sărace literar—o schimbare a naturii lor: o trecere de la inexistență la existența literară, de la invizibilitate la starea de literatură, transformare numită aici literaturizare”⁶. La momentul apariției sale în 2000, *Persepolis* beneficiază tocmai de această poziționare favorabilă: publicat în Franța, într-o limbă cu putere simbolică ridicată, romanul grafic pătrunde rapid în circuitul literar mondial, fiind tradus în engleză și alte limbi centrale. Alegerea limbii franceze, așa cum arată Casanova, nu este neutră, ci are „capital literar” care permite vizibilitate globală: „Parisul nu este doar capitala universului literar, ci devine, chiar din acest motiv, și poarta de intrare a « pieței mondiale de bunuri culturale », așa cum o numea Goethe, principalul loc consacrat al lumii literaturii”⁷.

Cu toate acestea, cazul *Persepolis* complică și chiar contrazice, într-o anumită măsură, teza lui Casanova. Autoarea nu diluează specificul cultural, politic sau lingvistic pentru a se adapta normelor estetice ale centrului. Dimpotrivă, *Persepolis* este validat internațional tocmai datorită insistenței asupra unei realități profund localizate, precum opresiunea religioasă din Iran, exilul, trauma colectivă și reconstrucția sinelui feminin în spații antagonice. În loc să fie denaționalizat și depolitizat, așa cum observă Casanova că se întâmplă adesea cu operele periferice care aspiră la validare, romanul grafic își afirmă specificitatea—înțelegând ca ancorare într-un context istoric, politic și identitar

6. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, traducere de Cristina Bîzu (Curtea Veche Publishing, 2006), 164.

7. Casanova, *Republica Mondială*, 164.

concret—ca valoare intrinsecă ce contribuie la recunoașterea sa internațională. O astfel de nuanțare teoretică este esențială în contextul criticii aduse paradigmei literaturii mondiale de către Christopher Prendergast. Acesta atrage atenția asupra faptului că modelul propus de Casanova este insuficient pentru a surprinde complexitatea circulației literare globale, întrucât „cea mai previzibilă obiecție adusă acestui model este că există și alte variabile decât națiunea și alte relații decât competiția”⁸. Mai exact, Prendergast sugerează că ierarhia strictă dintre centre și periferii nu explică pe deplin multiplele rute prin care operele literare pot dobândi recunoaștere internațională, precum și faptul că legitimitatea poate fi obținută nu doar prin conformare la valorile estetice ale centrului, ci și prin afirmarea specificului local și politic.

Narativ, romanul explorează exilul și memoria, teme recurente în literatura mondială, în special în literatura diasporei. Satrapi își construiește povestea nu doar ca pe o relatare autobiografică, ci și ca pe un discurs despre Iran perceput din perspectiva unui subiect care a trecut prin exil, o poziție ce îi conferă legitimitate în ochii cititorului occidental. În logica teoretizată de Pascale Casanova, centrele literare dominante nu valorizează întotdeauna operele cu un potențial critic real, ci mai degrabă acele texte care, chiar și atunci când par să denunțe o realitate locală, se conformează unor forme narative tradiționale și unor așteptări estetice occidentale. Exotismul devine, în acest context, un mecanism de atenuare a perspectivei critice, transformând alteritatea într-un obiect de consum cultural: „Ambiguitatea este atât de mare, încât, foarte curând, editorii (îndeosebi cei americani) au încercat să găsească în această modă a exotismului secretul noului bestseller internațional, adresat unui public la fel de internațional”⁹. Casanova exemplifică această tendință prin romanul *A Suitable Boy* (1993) al lui Vikram Seth, care „adoptă forma mereu populară a sagăi de familie și pune normele estetice ale secolului trecut în slujba unei viziuni eminentamente occidentale asupra lumii”¹⁰, ceea ce îl transformă într-un produs literar perfect adaptat cerințelor pieței globale.

În contrast, *Persepolis* adoptă deliberat o formă necanonică—romanul grafic, împărțit în mai multe volume—și juxtapune o estetică minimalistă cu o tematică profund politizată. Satrapi evită exotizarea suferinței și refuză instrumentalizarea propriei traume în scopuri comerciale. Narațiunea nu propune o imagine comodă a alterității,

8. Christopher Prendergast, „The World Republic of Letters”, în *Debating World Literature*, coord. Christopher Prendergast (Verso, 2004), 12. Traducerea mea.

9. Casanova, *Republica Mondială*, 158.

10. Casanova, *Republica Mondială*, 158.

ci o confruntare directă cu realitatea opresiunii religioase, a exilului și a rezistenței individuale. Prin această alegere formală și ideologică, *Persepolis* se detașează de modelul descris de Casanova, propunând o critică autentică și o formă de reprezentare care nu cedează presiunilor simbolice ale centrului literar global.

Astfel, succesul romanului grafic *Persepolis* în literatura mondială nu se explică exclusiv prin tematica sa angajată, ci printr-o articulare complexă între forma estetică aleasă și modul în care narațiunea negociază cu așteptările unui public internațional. Romanul grafic propus de Satrapi pare să descrie la prima vedere un Iran postrevoluționar dominat de fundamentalism religios, represiune și exil, teme care corespund, în mod evident, imaginii occidentale asupra Orientului Mijlociu. Această proximitate tematică față de discursurile hegemonice facilitează lizibilitatea operei și contribuie la recunoașterea sa globală. Totuși, valoarea literară a *Persepolis* derivă nu doar din conformarea parțială la această paradigmă, ci și din alegerea unei forme narative necanonice—banda desenată autobiografică—care permite o distanțare ironică și critică față de reprezentările standardizate ale alterității. Așadar, romanul funcționează într-un registru dublu: este simultan inteligibil pentru publicul occidental și subversiv față de modelele narative dominante. În această logică, se confirmă observația lui Pascale Casanova, potrivit căreia „tocmai ceea ce poate părea cu totul străin de operă, de construcția, forma și unicitatea ei estetică, dă naștere textului, îi îngăduie apariția. Numai configurația sau poziția covorului în ansamblu, adică din punct de vedere literar totalitatea spațiului literar mondial, poate da sens și coerență formei înseși a textelor”¹¹. Într-un asemenea spațiu, succesul nu reflectă doar meritele estetice ale unei opere, ci și capacitatea ei de a se ancora într-o rețea simbolică globală, deopotrivă estetică și geopolitică.

Cu toate acestea, în romanul său autobiografic, Marjane Satrapi problematizează reprezentarea occidentală a Iranului și interoghează barierele culturale care separă Estul de Vest. Printr-o dublă strategie narativă, autoarea nu doar expune clișeele occidentale, precum opresiunea religioasă, fanatismul sau lipsa libertăților, ci le și subminează printr-o reprezentare complexă și contradictorie a societății iraniene. Această abordare produce, după cum afirmă Babak Elahi, „o relație dialectică între propriile ei imagini iconice și stereotipurile și propaganda atât din Iran, cât și din Europa de Vest și SUA”¹², ilustrând modul în care *Persepolis* destabilizează simultan atât discursurile hegemonice

11. Casanova, *Republica Mondială*, 12.

12. Babak Elahi, „Frames and Mirrors in Marjane Satrapi’s *Persepolis*”, *symplokē* 15, nr. 1-2 (2007): 324. Traducerea mea.

orientale, cât și pe cele occidentale. Prin reumanizarea figurilor marginale și punerea în lumină a rezistenței cotidiene, romanul nu doar reflectă percepțiile exterioare asupra Iranului, ci le și reconfigurează, oferind o viziune nuanțată asupra identității și apartenenței în contextul globalizării.

Aici, apare problema Orientalismului, teoretizată de Edward Said. Aceasta evidențiază modul în care Occidentul a construit o imagine distorsionată a Orientului, bazată pe o opoziție care justifică dominația culturală și politică. Said definește orientalismul drept „un stil de gândire bazat pe distincția ontologică și epistemologică între «Orient» și (de cele mai multe ori) «Occident»”¹³, sugerând astfel că această separație nu este una naturală, ci impusă printr-un discurs hegemonic. În această logică, Orientul nu este văzut ca o entitate autonomă, ci ca o proiecție a imaginației occidentale, un spațiu construit simbolic pentru a reafirma superioritatea culturală a Europei. Astfel, Said descrie contrastul dintre cele două lumi. Occidentalii sunt percepuți ca „raționali, pașnici, liberali, logici, capabili să dețină valori reale, lipsiți prin natura lor de suspiciune”¹⁴, în timp ce orientalii sunt prezentați ca nefiind „nimic din toate acestea”¹⁵. Această dihotomie nu doar că simplifică și distorsionează complexitatea culturală a Orientului, dar servește și ca fundament ideologic pentru dominația colonială.

Un aspect central al teoriei sale este raportarea la „Celălalt”, un concept esențial în studiile postcoloniale: „Nu ești tu, și totuși, tu ca Celălalt ești forțat să te vezi pe tine însuși ca Celălalt, deoarece așa ai fost poziționat în ochii Celorlalți”¹⁶. Astfel, este subliniat mecanismul prin care identitatea subalternului este modelată din exterior. Acest proces este unul de alienare și interiorizare a percepțiilor dominante, prin care indivizii din spațiile orientale ajung să se perceapă conform reprezentărilor impuse de Occident.

Marji, protagonista din romanul grafic *Persepolis*, experimentează acest proces de alterizare atât în Iran, unde își petrece copilăria, cât și în Occident, unde emigrează în adolescență, confruntându-se cu dificultatea de a se integra în oricare dintre cele două lumi. Pe parcursul romanului, ea trăiește o criză identitară profundă, oscilând între internalizarea stereotipurilor impuse de Occident asupra iraniienilor (lipsa de civilizație, religiozitate extremă, violență, promiscuitate) și respingerea normelor impuse de regimul teocratic din Iran. Astfel, ea

13. Edward Said, *Orientalism*, trad. de Doina Lică și Andreescu (Editura Art, 2018), 2.

14. Said, *Orientalism*, 49.

15. Said, *Orientalism*, 49.

16. Michael Pickering, *Stereotyping: the politics of representation* (New York: Palgrave, 2001), 77. Traducerea mea.

se confruntă cu o realitate amară la sosirea sa în Austria, în urma unei perioade de dislocare culturală și psihologică generată de Revoluția Islamică din Iran și de restricțiile impuse de regimul teocratic. Crezând că în Occident va găsi un spațiu caracterizat de libertate, autenticitate și autoexprimare, Marji descoperă rapid că aceasta nu este decât o iluzie, iar întâlnirea cu lumea europeană este marcată de stereotipuri și prejudecăți. Ea intră astfel într-o luptă a cunoașterii și a acceptării. Marji devine „Celălalt” în Occident, unde identitatea sa iraniană este redusă la un set de imagini fixe și stereotipe.

În acest context, este relevantă tranziția onomastică subtilă care se produce de-a lungul romanului: în primul volum, vocea narativă este asociată exclusiv diminutivului *Marji*, nume afectiv care reflectă registrul copilăriei, al intimității familiale și al percepției inocente asupra lumii. În schimb, în volumul al doilea, pe măsură ce protagonistă se confruntă cu realitățile dure ale exilului și apoi ale întoarcerii în Iran, numele *Marjane* începe să apară treptat, atât ca apelativ utilizat de ceilalți (profesori, colegi de universitate, bărbați din viața ei), cât și ca formă de autoprezentare. Această tranziție onomastică nu este doar un detaliu stilistic, ci un indiciu narativ al trecerii de la subiectivitatea infantilă la o identitate marcată de conflictul dintre adaptare, rezistență și asumare de sine în contextul presiunilor sociale și culturale adulte.

Unul dintre momentele fundamentale în procesul de autodefinire a protagonistei în cadrul contextului occidental are loc când aceasta încearcă să-și construiască un spațiu de apartenență în societatea austriacă, fiind însă rapid confruntată cu stereotipurile dominante la adresa identității sale. În primele interacțiuni cu noii săi colegi de școală, Marji devine obiectul unei curiozități reduse la clișee simplificate, axate pe războiul din Iran, perceput de interlocutori ca un factor definitoriu al națiunii sale: „Îi interesa povestea mea, mai ales pe Momo! Era fascinat de viziunea morții”¹⁷. Se cristalizează astfel o abordare specific occidentală a realității iraniene, în care complexitatea contextului sociopolitic este redusă la imagini monolitice, conturate în termeni de violență și suferință, fără a se considera diversitatea și pluralitatea experiențelor individuale.

În paralel, Marjane se confruntă cu o viziune reductivă a Europei ca un spațiu al libertății și al progresului, pus în opoziție cu un Orient considerat întârziat și opresiv. Momo își exprimă un punct de vedere similar prin afirmația: „O să te obișnuiești. Aici, în Europa, avem zile

17. Marjane Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, trad. de Mihaela Dobrescu (Editura Art, 2014), 13.

libere, datorită stângii. Nu suntem obligați să muncim întruna”¹⁸. Mai mult decât atât, procesul de marginalizare a Marjanei este accentuat de percepțiile stereotipe ale călugărițelor, care, în mod similar, reduc complexitatea identității iraniene la un set de etichete negative: „E-adevărat ce se spune despre iranieni. N-au niciun pic de educație”¹⁹. Astfel, Marjane devine prizoniera unui joc de oglindire între imaginea impusă de ceilalți și propria percepție despre sine.

În acest context de alteritate forțată și de dislocare culturală, Marjane se află într-o continuă confruntare cu propria identitate. Tensiunea dintre dorința de a se adapta la normele occidentale și nevoia de a păstra legătura cu propriile rădăcini creează un conflict interior profund, în care protagonista încearcă să disipeze umbra Orientului, dar, în același timp, rămâne bântuită de memoria acestuia, fapt ce subliniază imposibilitatea unei rupe totale de trecut. Mărturisirea sa, „Aș fi vrut să uit tot, să fac să dispară tot trecutul, dar subconștientul nu mă lasă”²⁰, devine, astfel, un act de recunoaștere a imposibilității eradicării identității originare, chiar și într-un context de integrare în altă cultură. Această ambivalență identitară reflectă ceea ce Smadar Lavie și Ted Swedenburg descriu ca o condiție structurală a subiectului diasporic: „Diaspora se referă la relația dublă sau loialitatea împărțită pe care o au migranții, exilații și refugiații față de locuri—legăturile lor cu spațiul pe care îl ocupă în prezent și implicarea lor continuă față de «acasă»”²¹. Marji devine purtătoarea acestei „loialități duble”, oscilând între spațiul prezentului occidental și cel interiorizat al Iranului, care o bântuie afectiv și simbolic. Această experiență nu este o simplă ruptură geografică, ci o „fisură” identitară ce creează, conform autorilor, un „third time-space”, „o zonă de graniță între identitatea-ca-esență și identitatea-ca-conjunctură [...] unde opoziția nu este doar reactivă, ci și creativă și afirmativă”²². În această zonă liminală, subiectul nu mai operează cu identități fixe, ci este permanent plasat într-un proces de auto-reformulare. Aici intervine și contribuția lui Trinh T. Minh-ha, care caracterizează această stare prin figura unui „subject-in-the-making”, adică o identitate în devenire, instabilă, dar productivă: „Acest proces nu se limitează la

18. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 19.

19. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 23.

20. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 40.

21. Smadar Lavie și Ted Swedenburg, „Introduction: Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity”, în *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, coord. Smadar Lavie și Ted Swedenburg (Duke University Press, 1996), 14. Traducerea mea.

22. Lavie și Swedenburg, „Introduction”, 13.

o dualitate între două moșteniri culturale. El conduce [...] la o conștiințizare accentuată a celorlalte sensibilități «minoritare» [...] și, prin extensie, la necesitatea formării unor noi alianțe²³. Această viziune a identității ca entitate relațională și deschisă oferă un cadru adecvat pentru reinterprețarea subiectivității diasporice în *Persepolis*, dincolo de opozițiile rigide ale spațiilor culturale. În logica propusă de Minh-ha, Marjane nu este doar rezultatul unei tensiuni între Est și Vest, ci devine agentul unei noi forme de conștiință politică, care recunoaște pluralitatea vocilor marginale și potențialul solidarității dintre acestea. Astfel, identitatea nu mai funcționează ca esență stabilă, ci ca act performativ și afirmativ, articulat la intersecția dintre memorie, experiență și rezistență simbolică.

Totuși, în ciuda marginalizării și a reducerii ei la imagini stereotipe, Marjane revendică identitatea sa printr-o afirmare activă și reflexivă a originilor sale, afirmându-și mândria față de identitatea iraniană, într-un demers de autoafirmare esențial pentru reconstrucția subiectivității sale. Declarația „Sunt iraniană și sunt mândră de asta”²⁴ devine un act de rezistență discursivă, o respingere explicită a etichetelor alterizante impuse atât de imaginarul occidental, cât și de normele rigide ale propriei culturi. În acest sens, romanul propune o critică dublă: atât a tendinței globalizante de omogenizare identitară, cât și a încercărilor de a închide subiectul într-o viziune culturală unilaterală. În fața acestei presiuni de standardizare, Satrapi revendică o formă de autonomie identitară, articulând o voce care refuză simplificarea și produce o contra-narațiune. Fragmentarea de care dă dovadă textul nu contrazice ideea de globalizare, ci apare ca reacție critică la aceasta, prin proliferarea unor voci minoritare și individualizate care contestă hegemonia discursurilor dominante, fie ele orientale sau occidentale.

Momentul culminant al acestei crize de identitate se petrece atunci când Marjane ajunge să se simtă complet deșezănată și pierdută, abandonată chiar de prietenii austrieci. Împinsă la marginile unei societăți care nu o acceptă în mod autentic și care o reduce la statutul de „o alta”, ea ajunge să trăiască pe străzi, într-o stare de *homelessness* nu doar fizic, ci profund existențial, simbol al unei rupturi adânci cu toate modelele de viață în care sperase să se integreze. Această experiență extremă de izolare devine un punct de cotitură în parcursul personajului, marcând imposibilitatea de a aparține cu adevărat unei

23. Trinh T. Minh-ha, „Not You/Like You: Postcolonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference”, în *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, 17. Traducerea mea.

24. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 13.

lumi bine delimitate. În acest context, întoarcerea în Iran capătă semnificația unui *homecoming* simbolic, o încercare de a regăsi o formă de stabilitate și coerență identitară, chiar dacă acel „acasă” nu mai corespunde unei realități familiare. Așa cum scrie Rushdie, exilul creează „o patrie imaginară [...] unde «fragmentarea identității» nu este concepută ca o formă de liberalism anarhic pur sau de voluntarism, ci [...] ca o recunoaștere a importanței înstrăinării Sinelui în construcția formelor de solidaritate”²⁵. Marjane își regăsește, astfel, nu neapărat un spațiu geografic al apartenenței, ci o poziționare narativă și reflexivă din care își poate reconstrui identitatea în mod conștient.

Această reconectare cu trecutul său iranian, deși semnificativă la nivel emoțional, nu este neapărat o soluție completă, ci mai degrabă o modalitate prin care Marjane încearcă să regăsească un punct de ancorare într-o lume ce îi este din ce în ce mai străină. Criza identitară pe care o trăiește este un exemplu al unui conflict lăuntric ce reflectă, pe de o parte, constrângerile exterioare ale societății și, pe de altă parte, conflictele interne ale subiectului, care nu mai poate fi redus la niciun tipar cultural fix. Și în contextul iranian, protagonista trăiește adesea o senzație de alienare, în special din cauza educației sale liberale și a influenței occidentale pe care a preluat-o din cadrul familial. După Revoluția Islamică, drepturile și libertățile femeilor sunt sever restricționate, iar aceasta este obligată să poarte vălul, un simbol al opresiunii, din perspectiva sa. În ciuda acestei constrângeri, Marjane respinge încă din copilărie această normă impusă de regimul teocratic, dar, în paralel, se află într-un proces continuu de reconstrucție a propriei identități, încercând să își definească locul într-o societate schimbată. Un episod semnificativ care ilustrează conflictul dintre Marjane și regimul teocratic iranian este confruntarea sa cu gardienele revoluției, când este muștrată pentru îmbrăcămintea necorespunzătoare pe care o poartă. Adidașii, blugii mulați, jacheta și insigna cu Michael Jackson sunt percepute de autoritățile religioase ca „simboluri ale decadenței”²⁶ și ale influenței occidentale, elemente deosebit de ostile regimului islamic revoluționar. Aceste piese vestimentare, care în viziunea regimului reprezintă corupția culturală și morală a lumii occidentale, sunt în mod paradoxal pentru Marjane simboluri ale rezistenței și ale afirmării unei identități proprii în fața opresiunii. Pentru ea, aceste obiecte nu sunt doar elemente de vestimentație, ci și acte de subversiune față de normele impuse de regimul islamic,

25. Salman Rushdie, citat în Lavie și Swedenburg, „Introduction”, 16. Traducerea mea.

26. Satrapi, *Persepolis*, vol. 1, trad. de Mihaela Dobrescu (București: Editura Art, 2018), 133.

care încearcă să uniformizeze și să controleze nu doar comportamentele, dar și aspectul fizic al cetățenilor.

Astfel, apare ceea ce Edward Said numise „domeniu simetric al orientalismului, numit occidentalism”²⁷. Acest domeniu desemnează reacția celor marginalizați din Orient împotriva stereotipurilor impuse de Occident, perceput ca o forță dăunătoare în conservarea tradițiilor și autenticității morale: „Ceea ce am numit noi occidentalism este portretul dezumanizant pe care i-l fac Vestului adversarii lui”²⁸. Exemplificând această dinamică, Marjane, întoarsă în Iran pentru continuarea studiilor, se confruntă cu stereotipurile create de iranieni în relație cu spațiul occidental. În cadrul unei conferințe organizate de universitatea la care aceasta studiază, despre „comportamentul moral și religios”²⁹, autoritățile academice se angajează într-o retorică de reprimare a obiceiurilor moderne și a emancipării de inspirație occidentală, criticând modurile de comportament considerate indecente și în contradicție cu valorile autentice: „Nu putem să ne purtăm așa, oricum! Din sângele martirilor au crescut florile Republicii noastre. Să-ți permiți un comportament indecent înseamnă să calci în picioare sângele celor care și-au dat viața pentru libertatea noastră. Așadar, le cer domnișoarelor prezente aici să poarte pantaloni mai puțin largi și cagule mai lungi. Să-și acopere părul cum se cuvine, să nu se machieze”³⁰. Această retorică opresivă stârnește o reacție de indignare din partea protagonistei, care recurge la un act de rezistență simbolic, punând în discuție criteriile de moralitate impuse de regim: „Cât despre pantaloni, le reproșați că sunt prea largi, deși ne acoperă bine formele. Având în vedere că acești pantaloni sunt acum la modă, vin și vă întreb: religia ne apără integritatea fizică sau e pur și simplu contra modei?”³¹.

În acest context, teoria occidentalismului se află într-o tensiune subtilă cu teoria circulației literaturii a lui Pascale Casanova, având în vedere contrastul evident între percepțiile stereotipe ale Orientului ca teritoriu al opresiunii și realitatea complexă a experienței iraniene. Marjane Satrapi abordează această contradicție, configurându-și propria identitate într-un spațiu marcat de polarizarea culturală. În ciuda contextului național iranian pe care îl prezintă în conformitate cu stereotipurile—război, limitare și opresiune—rezistența pe care

27. Said, *Orientalism*, 89.

28. Ian Buruma și Avishai Margalit, *Occidentalismul: Războiul împotriva Occidentului*, trad. de Anca Bărbulescu (București: Humanitas, 2016), 14.

29. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 142.

30. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 142.

31. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 143.

protagonista o exprimă în încercarea de a-și reconfigura propria identitate nu doar că pune în lumină deschiderea spre emancipare a celor marginalizați, dar contribuie la succesul global al romanului. Astfel, deși în *Persepolis* sunt evidențiate prejudecățile reciproce între Orient și Occident, cititorul occidental descoperă o față diferită a „Celuilalt”: o realitate dură a unui regim opresiv, dar în care protagonistă reușește să sfideze stereotipul celui oprimat, afirmându-și drepturile și autonomia. Însăși autoarea afirmă în acest sens: „Iată problema: astăzi, descrierea lumii este întotdeauna redusă la da sau nu, negru sau alb. Povești superficiale. Povești cu supereroi. O parte este cea bună. Celălalt este rău. Dar nu sunt datoare cu lecții de morală. Nu este misiunea mea să spun ce este corect sau greșit. Descriu situațiile cât se poate de sincer. Așa cum le-am văzut. De aceea îmi folosesc propria viață ca material. Eu însămi am văzut aceste lucruri și acum vi le spun. Pentru că lumea nu este despre Batman și Robin care se luptă cu Joker; lucrurile sunt mai complicate de atât. Și nimic nu este mai înfricoșător decât oamenii care încearcă să găsească răspunsuri simple la întrebări complicate”³². Cu alte cuvinte, scopul lui Marjane Satrapi nu este de a prezenta un Iran înfricoșător din care nu poți scăpa, ci o realitate dură, dar care permite evadarea din stereotip.

Totuși, acest proces de ieșire din stereotip este unul profund complicat, generând în interiorul protagonistei nu doar un conflict identitar general, ci o criză specifică unui subiect feminin oprimat, prins între presiunile regimului teocratic iranian și așteptările stereotipizante ale Occidentului. Această criză reflectă o formă de subalternitate de gen, în care experiența femeii este simultan marginalizată și redusă la tăcere în interiorul unor sisteme de dominație multiple. În acest sens, este relevantă analiza propusă de Gayatri Chakravorty Spivak în „Can the Subaltern Speak?”, unde afirmă că „între patriarhat și imperialism, între constituirea subiectului și formarea obiectului, figura femeii dispare, nu într-un neant curat, ci într-o deplasare violentă” care produce imaginea dislocată a femeii din Lumea a Treia, „prinsă între tradiție și modernizare”³³. Astfel, este sintetizată tocmai poziția protagonistei din *Persepolis*, care este constant suspendată între discursuri opresive divergente, fiind nevoită să își revendice identitatea într-un spațiu al tăcerii și al excluderii. Această poziționare între axe multiple ale

32. Marjane Satrapi, „An interview with Marjane Satrapi”, interviu de Joshuah Bearman, *The Believer*, 1 August 2006, <https://www.thebeliever.net/an-interview-with-marjane-satrapi/>. Traducerea mea.

33. Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?”, în *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, coord. Patrick Williams (New York: Columbia University Press, 1994), 102. Traducerea mea.

dominației nu rămâne doar o experiență personală, ci este transpusă narativ într-o formă de rezistență discursivă.

În acest sens, *Persepolis* constituie un exemplu elocvent de strategie de autoreprezentare, prin care Marjane Satrapi subminează atât normele restrictive ale regimului iranian, cât și constructele stereotipice promovate de imaginarul occidental. Narațiunea sa configurează o identitate feminină dinamică, plasată la intersecția dintre opresiunea patriarhală și discursurile hegemonice globale, articulând o viziune complexă asupra experienței subalterne în context postcolonial. Un episod relevant care evidențiază mecanismele excluderii și marginalizării subalternului este cel în care Marjane este acuzată pe nedrept de proprietara locuinței din Austria de comportament imoral, pe fondul relației sale cu un tânăr austriac: „Ce, pentru dumneavoastră un austriac adevărat n-are ce căuta c-o fată ca mine, nu?”³⁴. Această replică denotă conștientizarea propriei alterități și a imposibilității de a fi percepută în afara grilei de interpretare impuse de discursul hegemonic occidental. Momentul de apogeu al excluderii sale este reprezentat de acuzația de furt, când proprietara o învinovățește fără dovezi și o dă afară din locuință: „A, aici ești, sunt convinsă că tu mi-ai luat broșa!”³⁵. Această situație nu este doar o manifestare a discriminării individuale, ci și o reflecție a unui mecanism mai amplu prin care subalterna este definită exclusiv prin stereotipuri, fiind lipsită de posibilitatea de a-și afirma propria voce și de a-și contesta statutul impus. Imposibilitatea Marjanei de a-și dovedi nevinovăția evidențiază tocmai mecanismul descris de Spivak, conform căruia subalternul nu doar că este marginalizat, ci și redus la tăcere printr-o logică de excludere ce îi neagă dreptul la autoreprezentare.

Un alt exemplu elocvent al mecanismului de reducere la tăcere a subalternului îl constituie momentul în care Marjane este exmatriculată în urma unei confruntări directe cu autoritatea instituțională reprezentată de maica stareță. Episodul se desfășoară într-un cadru domestic aparent inocent: protagonistă coboară cu o cratiță de spaghete în sala comună pentru a urmări un program TV, gest care contravine convențiilor locului și stârnește reacția vehementă a călugăriței. Mustrea disciplinară se transformă rapid într-un atac cu conotații etnice, călugărița afirmând: „E-adevărat ce se spune despre iranieni. N-au niciun pic de educație”³⁶. Marjane ripostează, respingând stereotipul printr-un contraatac la fel de tranșant: „E-adevărat și

34. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 67.

35. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 79.

36. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 23.

ce se zice despre voi. Înainte să vă faceți călugărițe, erați niște prostituate!”³⁷. Ulterior, este exmatriculată sub pretextul insubordonării: „E absolut inacceptabil ce i-ai spus Maicii Brigit! / Dar ce mi-a spus ea vi se pare acceptabil?! Ești exmatriculată”³⁸.

Acest episod relevă nu doar persistența unor stereotipuri rasiale și culturale în spațiul occidental, ci și modul în care discursul hegemonic reacționează punitiv la orice tentativă a subalternei de a-și revendica demnitatea și vocea. Replica Marjanei, departe de a fi o simplă insolență adolescentină, devine un gest de rezistență simbolică, o formă de contradiscurs prin care subiectul marginalizat refuză să accepte poziția impusă. Totuși, reacția instituției subliniază faptul că spațiul occidental nu este, în mod automat, unul al incluziunii și al pluralismului, ci poate reproduce, sub aparențe civilizatoare, mecanisme de excludere și delegitimare. Exmatricularea protagonistei devine astfel expresia concretă a refuzului de a accepta vocea subalternă atunci când aceasta contestă ordinea simbolică dominantă.

Un alt episod semnificativ este cel în care unul dintre colegii săi afirmă cu nonșalanță că „viața e absurdă”³⁹, replică la care Marjane răspunde cu o convingere născută din experiența directă a violenței istorice și ideologice trăite în Iran: „Viața nu e absurdă. Sunt și oameni care cred în ea și mor în numele unor valori, cum ar fi libertatea”⁴⁰. Răspunsul colegului Momo, „Asta-i doar o distracție ca să mai uiți de plictiseală”⁴¹, dezvăluie nu doar o percepție superficială, ci și un mecanism subtil prin care suferința colectivă este redusă la un registru pur individual. În această interacțiune, trauma istorică și politică a protagonistei este goliță de conținutul său structural și retrădusă într-o cheie existențialistă banalizantă. Astfel, experiența subalternului este invalidată nu prin negare directă, ci prin minimalizare, fiind percepută ca o reacție emoțională izolată, lipsită de ancorare socială. Vocea Marjanei este, în consecință, reinterpretată printr-o grilă culturală care refuză să recunoască dimensiunea politică a rezistenței, transformând lupta pentru libertate într-o simplă strategie de compensare psihologică.

Aceeași strategie de reducere la tăcere operează și în Iran, însă în acest context reprimarea are loc prin impunerea unui discurs hegemonic ce alienează orice formă de contestare a normelor regimului. Încă din copilărie, Marjane manifestă o atitudine de opoziție față de

37. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 23.

38. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 24.

39. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 37.

40. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 37.

41. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 37.

sistem, asumându-și un rol activ în lupta pentru drepturile femeilor, însă tentativele sale de rezistență sunt constant reprimare. Un exemplu elocvent este momentul în care participă, alături de părinții săi, la o manifestație politică, confruntându-se pentru prima dată cu realitatea brutalității sistemului: „Așa c-am mers cu ei să împărțim manifestație. Pentru prima dată-n viață, am văzut cu ochii mei ce înseamnă violența. A fost ultima noastră manifestație”⁴². Această experiență marchează o primă conștientizare a faptului că vocea individuală nu poate avea un ecou real într-un regim care operează prin coerciție și suprimare.

Ulterior, Marjane este sancționată și în mediul educațional pentru gesturile sale de nesupunere. Atunci când este surprinsă purtând bijuterii, un simbol al opoziției față de normele impuse, reacția sa de revoltă, manifestată prin lovirea directoarei, atrage o pedeapsă extremă: exmatricularea imediată. „V-am zis de o sută de ori că-i interzis să purtați bijuterii sau blugi”⁴³ este avertismentul ce subliniază rigiditatea sistemului, care nu permite nicio formă de individualitate. Aceeași dinamică opresivă este prezentă și în spațiul universitar, unde Marjane încearcă să conteste standardele vestimentare impuse femeilor, subliniind discrepanța dintre exigențele aplicate studenților și cele aplicate studentelor. Drept răspuns, autoritățile academice îi oferă un ultim avertisment, cerându-i să elaboreze o uniformă care să respecte normele regimului: „adaptată nevoilor pe care le au studentele, dar nimic extravagant”⁴⁴. Astfel, se confirmă modul în care regimul utilizează controlul corporal și vestimentar ca mecanisme de supunere, consolidând structura patriarhală și suprimând orice încercare de revendicare a unei identități alternative.

Toate aceste situații în care protagonista se găsește reflectă o discriminare multidimensională, determinată de factori precum genul, etnia și religia. Acest tip de opresiune poate fi analizat prin prisma conceptului de „intersecționalitate”, formulat de Patricia Hill Collins și Sirma Bilge, care „privește categoriile de rasă, clasă, gen, sexualitate, națiune, abilitate, etnie și vârstă—printre altele—ca fiind interconectate și influențându-se reciproc”⁴⁵. Astfel, experiențele de marginalizare ale protagonistei nu pot fi înțelese separat, ci trebuie analizate ca parte a unui sistem complex de relații de putere și excludere socială. În *Persepolis*, acest concept este vizibil în felul în care Marjane Satrapi

42. Satrapi, *Persepolis*, vol. 1, 76.

43. Satrapi, *Persepolis*, vol. 1, 143.

44. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 144.

45. Patricia Hill Collins și Sirma Bilge, *Intersecționalitate*, trad. de Cătălina Stanislav și Anca-Simina Martin (Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2021), 1.

ilustrează dubla dominație cu care se confruntă femeile iraniene: atât opresiunea sistemului patriarhal islamic, cât și discriminarea rasială și culturală din Occident.

În contextul european, Marji se confruntă cu marginalizare și discriminare din cauza religiei, culturii și etniei sale. De exemplu, în cadrul unei discuții despre vacanțele de Crăciun, Marji menționează: „Știți, la noi, în Iran, nu se sărbătorește Crăciunul”⁴⁶, evidențiind astfel distanța culturală ce o face să se simtă izolată, întrucât ceilalți colegi pleacă pentru a sărbători, lăsând-o singură: „Ce mă fac singură două săptămâni? Până și internatul o să fie gol”⁴⁷. Mai mult, lipsa de cunoștințe istorice despre Europa o face să se simtă inferioară în fața colegilor: „Hai, relaxează-te, profită! Cultivă-te și tu! Nici măcar de Bakunin n-ai auzit”⁴⁸. De asemenea, Marji este adesea marginalizată în Austria din cauza etniei sale, ajungând chiar să exprime regretul față de originea sa iraniană: „Am reușit chiar să-mi reneg cetățenia”⁴⁹.

În contrast, în Iran, Marji este discriminată pe baza statutului său de femeie. De exemplu, în mediul public, cum ar fi universitatea, studentele sunt obligate să fie acoperite și să adopte o ținută decentă pentru a nu atrage priviri, în timp ce bărbații pot purta haine mai confortabile și mai puțin reglementate, fără a fi criticați: „Nu ezitați să ne faceți nouă observație, dar frații aici de față au tot soiul de tunsori și de haine”⁵⁰. Deși Marji se confruntă frecvent cu astfel de episoade de discriminare, aceasta nu le prezintă într-o manieră catastrofică. Realitățile regimului sunt descrise fără exagerări și fără a-și atribui o identitate falsă. Spre deosebire de multe alte femei din țara sa, Marji trăiește într-o familie iubitoare, cu o deschidere către gândirea occidentală și modernă, având un tată protector, dar nu opresiv, spre deosebire de mulți bărbați din Iran.

Astfel, protagonista nu face parte din acele familii care au adoptat rapid normele impuse de regim. Ea și părinții săi observă și critică de la fereastră familia care, într-o schimbare bruscă, a adoptat un comportament conform cu ideologiile regimului: „Anul trecut și-arăta ditamai copanele-n fuste mini, iar acum doamna poartă tchador. Iar bărbosu’ de bărabatu-su care se îmbăta în fiecare seară, acum face gargară numai dacă pronunță cuvântul alcool”⁵¹. Aceste schimbări sunt generate de regimul impus, iar părinții lui Marji, conștienți de

46. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 14.

47. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 15.

48. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 19.

49. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 41.

50. Satrapi, *Persepolis*, vol. 2, 143.

51. Satrapi, *Persepolis*, vol. 1, 75.

aceste presiuni, o sfătuiesc pe fiica lor: „Dacă te întreabă ce faci toată ziua, spui că te rogi, ne-am înțeleș?”⁵². Teama față de opresiunea regimului este cea care îi determină pe aceștia să o trimită pe fiica lor în Europa, în încercarea de a o proteja de consecințele războiului. Astfel, Marji reușește să evadeze din stereotipul femeii musulmane fără scăpare, însă această fugă de țara natală și, implicit, de propria identitate, este direct legată de realitățile dure ale regimului din Iran.

Cu alte cuvinte, așa cum semnaleză Leigh Gilmore și Elizabeth Marshall, „Satrapi se bazează pe figura fetei pentru a stârni compasiune; totuși, Satrapi își ascunde sinele adult cu Marji, sinele său de zece până la paisprezece ani. Popularitatea textului lui Satrapi se datorează parțial potențialului său de a sprijini legătura imaginară dintre fata vulnerabilă și subiectul adult feminin politic lipsit de putere. Adică, mai degrabă decât să educe fetele în ideologiile occidentale, Satrapi reorientează acest aparat pedagogic neoliberal spre educarea Occidentului despre complexitățile Orientului. Satrapi caută să educe cititorii occidentali despre Iran și Islam; cu toate acestea, este dificil pentru Occident să fie dislocat ca un loc privilegiat al cunoașterii”⁵³. Satrapi nu oferă o simplă critică externă sau o pledoarie pentru emancipare în termeni occidentali, ci propune o destabilizare dublă, atât a imaginii exotizante și infantilizante proiectate de Occident asupra Orientului, cât și a autovictimizării naționaliste promovate de regimul fundamentalist iranian. În acest sens, poziția naratoarei devine profund complicată: deși respinge hegemonia epistemică occidentală, ea este conștientă că o parte a receptării sale în Vest se bazează tocmai pe figura fetei vulnerabile din Orient. În același timp, denunțarea sistemului opresiv din Iran nu o plasează automat într-o poziție pro-occidentală, întrucât regimul teocratic instrumentalizează tocmai critica neoliberalismului și a imperialismului cultural pentru a-și justifica oprimarea internă.

În concluzie, *Persepolis* de Marjane Satrapi este o operă a contrastelor, în care vocile marginalizate, deși supuse unor mecanisme sistematice de reducere la tăcere, reușesc să își negocieze identitatea printr-un proces dinamic de rezistență. Totodată, aceasta a evidențiat modul în care protagonista, Marji, navighează între multiple realități sociale și culturale, confruntându-se atât cu opresiunea politică și religioasă din Iran, cât și cu discriminarea și alienarea din Occident. Deși narațiunea ei contestă într-o oarecare măsură stereotipul femeii musulmane supuse, ea se înscrie, în mod paradoxal, într-un discurs

52. Satrapi, *Persepolis*, vol. 1, 75.

53. Leigh Gilmore și Elizabeth Marshall, „Girls in Crisis: Rescue and Transnational Feminist Autobiographical Resistance”, *Feminist Studies* 36, nr. 3 (2010): 679. Traducerea mea.

care prezintă Iranul conform așteptărilor occidentale: ca pe un spațiu dominat de fundamentalism, violență și discriminare. Prin această abordare, Satrapi face accesibilă și comprehensibilă realitatea iraniană pentru cititorii occidentali, utilizând un limbaj vizual și narativ care ocolește dramatismul excesiv, dar care rezonează cu sensibilitățile publicului occidental. Această ambivalență reflectă tensiunea dintre autoreprezentare și așteptările hegemonice. Pe de o parte, Marji evadează din stereotip prin faptul că opune rezistență, contestă normele impuse de regim și manifestă o deschidere culturală spre Occident. Pe de altă parte, *Persepolis* se aliniază unei tendințe mai largi din literatura diasporei iraniene, în care Occidentul este prezentat ca un spațiu al libertății, în contrast cu un Iran opresiv. Această viziune binară, deși nuanțată prin experiențele contradictorii ale protagonistei, poate fi interpretată ca o adaptare la un public occidental deja predispus să perceapă Iranul prin prisma conflictului dintre tradiție și modernitate.

Referințe bibliografice

- Buruma, Ian și Avishai Margalit. *Occidentalismul. Războiul împotriva Occidentului*. Traducere de Anca Bărbulescu. Humanitas, 2016.
- Casanova, Pascale. *Republica Mondială a Literelor*. Traducere de Cristina Bîzu. Curtea Veche, 2006.
- Collins, Patricia Hill și Sirma Bilge. *Intersecționalitate*. Traducere de Cătălina Stanislav și Anca-Simina Martin. Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2021.
- Elahi, Babak. „Frames and Mirrors in Marjane Satrapi’s *Persepolis*”. *symplokē* 15, nr. 1-2 (2007): 312–325.
- Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth*. Traducere de Constance Farrington. Grove Press, 1963.
- Foucault, Michel. *A supraveghea și a pedepsi: Nașterea închisorii*. Traducere de Bogdan Ghiu. *Paralela 45*, 2005.
- Gilmore, Leigh și Elizabeth Marshall. „Girls in Crisis: Rescue and Transnational Feminist Autobiographical Resistance”. *Feminist Studies* 36, nr. 3 (2010): 667–90.
- Jefferess, David. *Postcolonial Resistance*. University of Toronto Press, 2008.
- Lavie, Smadar și Ted Swedenburg. „Introduction: Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity”. În *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, coordonat de Smadar Lavie și Ted Swedenburg. Duke University Press, 1996.
- Prendergast, Christopher. „The World Republic of Letters”. În *Debating World Literature*, coordonat de Christopher Prendergast. Verso, 2004.
- Pickering, Michael. *Stereotyping: The Politics of Representation*. Palgrave, 2001.
- Said, Edward. *Orientalism*. Traducere de Doina Lică și Ana Andreescu. Editura Art, 2018.
- Satrapi, Marjane. „An interview with Marjane Satrapi”. Interviu de Joshuah Bearman. *The Believer*. 1 august 2006, <https://www.thebeliever.net/an-interview-with-marjane-satrapi/>. Ultima accesare: 9 iulie 2025.

- Satrapi, Marjane. „Emma Watson Interviews: Persepolis Author Marjane Satrapi”.
Interviu de Emma Watson. *Vogue*, 1 august 2016, <https://www.vogue.com/article/emma-watson-interviews-marjane-satrapi>. Ultima accesare: 9 iulie 2025.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*, vol. 1. Traducere de Mihaela Dobrescu. Editura Art, 2018.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*, vol. 2. Traducere de Mihaela Dobrescu. Editura Art, 2014.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?”. În *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, coordonat de Patrick Williams. Columbia University Press, 1994.

ANA-MARIA STOICA
Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
anamarias.stoica@ulbsibiu.ro
DOI:10.2478/clb-2024-0012

CIRCULAȚIA POEZIEI MARTEI PETREU ÎN CONTEXTUL LITERATURII MONDIALE

The Circulation of Marta Petreu's Poetry in the Context of World Literature

Abstract: The present paper examines the international reception of Marta Petreu's poetry, focusing on its circulation, translation, and critical integration into world literature. While Petreu's work has been translated into multiple languages and presented at international literary events, these efforts have not secured her a stable position within the global literary canon. This study emphasizes the difference between *circulation* and *integration* of literary artefacts, arguing that translations alone do not necessarily guarantee critical recognition or an organic readership. Moreover, as I've discovered, the reception of Marta Petreu's poetry is mostly limited to accompanying texts written by translators, lacking broader critical discourse or readers' engagement. Ultimately, this paper argues that continuous recognition – both critical and from a more general readership – is essential for a literary work to truly become part of world literature, a status Petreu's poetry hasn't achieved yet despite its ongoing export.

Keywords: circulation, translation, critical reception, Marta Petreu, Romanian literature

Marta Petreu în țară

Marta Petreu a fost de-a lungul timpului tradusă și prezentă pe scena literaturii mondiale atât prin intermediul volumelor, cât și prin antologiile în care îi apare poezia. De asemenea, pe lângă literatura ficțională, cercetările sale asupra istoriei filosofiei române, în special cartea *An Infamous Past: E. M. Cioran and the Rise of Fascism in Romania* (1995, tradusă în engleză în 2005) au adus-o în discuțiile internaționale dintr-o altă perspectivă decât cea literară. Laureată în țară cu zeci de premii pentru activitatea sa, inclusiv cu cel oferit de Uniunea Scriitorilor (în 1981 pentru debut—la un an după Mircea Cărtărescu—și în 1997), Petreu s-a bucurat aici atât de recunoaștere literară, cât și academică.

A debutat în 1977, în revista *Tribuna*, cu un poem citit în cadrul Cenaclului Asociației Scriitorilor din Cluj. „Elegie pentru prietenul meu, calul” a fost și nu a fost bine primită, declanșând o polemică în interiorul cercului¹. Dacă lirica incipientă nu a fost apreciată rapid de critica de la Cluj, volumul de debut al autoarei, *Aduceți verbele* (1981), a fost considerat o promisiune a speranței pentru literatura de mâine de către Nicolae Manolescu², autoarea fiind pusă alături de ceilalți optzeciști, și ei la început de drum atunci: Mircea Cărtărescu, Magda Cârneci ori Traian T. Coșovei. Despre poeziile din *Aduceți verbele* (1981) Manolescu spune că sunt precursori biografismului poetic regăsit în lirica de după 1989³. Din 1981 până acum, Petreu a livrat mai multe volume: *Dimineața tinerelor doamne* (1983), *Loc psihic* (1991), *Poeme nerușinate* (1993), *Cartea mâniei* (1997), *Apocalipsa după Marta* (1999), *Falanga* (2001) și *Scara lui Iacob* (2006), integrala poeziei de până atunci sub titlul *Apocalipsa după Marta* (2011) și, nu în ultimul rând, *Haita* (2023), noua antologie care îi adună la un loc lirica.

Parte a ramurii ardeleni a generației '80⁴, poezia Martei Petreu este considerată autoscopică și viscerală, biografică și livrescă, bri-colaj sintactic și/sau textual⁵, retorică, discursivă și adversativă⁶. Spre

1. Axente Pop, „Cenaclul Asociației scriitorilor din Cluj”, *Tribuna*, nr. 47 (24 noiembrie 1977): 2. Digiteca Arcanum.

2. Nicolae Manolescu, „Dincolo de sentimente”, *România literară*, nr. 16 (16 aprilie 1981): 9. Digiteca Arcanum.

3. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură* (Paralela 45, 2008), 1332.

4. Andrei Terian, „Marta Petreu”, în *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. 5 (Editura Univers Enciclopedic, 2006), 221.

5. Vezi Terian, „Marta Petreu”, 221. Mă refer aici la „antipsalmii” pe care îi comentează Terian, în care are loc „suprapunerea perfectă dintre biografie și hagiografie, poeta speculând coincidența dintre propriul prenume și acela al unui personaj biblic”.

6. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Polirom, 2021), 550.

deosebire de ceilalți poeți ai generației, Manolescu găsește în poezia ei o „introspecție lucidă, aproape clinică”⁷. Această introspecție, continuă el, o apropie de Angela Marinescu și de poezia confesivă a Sylviei Plath, cu atât mai mult cu cât optzecista nu se ascunde de sentimentele negative, tari, ci le „scormonește în locurile cele mai dureroase”⁸. În același timp, Manolescu apreciază „sinceritatea «nerușinată»” din *Poemele nerușinate* (1993) drept catalizator pentru unele dintre cele mai puternice liric din poezia noastră de până atunci și încheie textul dedicat ei spunând că este o „poetă excepțională, neprețuită la justa ei valoare de o critică închinată adesea unor idoli mult mai modești”⁹ și că locul ei în istoria literaturii române ar trebui reconsiderat¹⁰. Despre *Scara lui Iacob* (2006), ultimul volum de poezii (non-antologie) publicat de poetă, Terian spune în *Dicționarul General al Literaturii Române* că „marchează un nou reper pe drumul autoflagelării și al detabuizării” prin demistificarea și erotizarea „Tatălui” și portretizarea sa în imaginea amantului¹¹. În acest caz, cred că se poate reveni la apropierea făcută de Manolescu și se pot trage niște linii comune între perspectiva din poemul *Aleasa* al lui Petreu și cea din poemul *Daddy* al Sylviei Plath. Antiteza dintre feminin și masculin și imaginea femeii în fața întrepătrunderilor dintre figuri masculine diferite se reiau: la Petreu divinitatea și amantul, la Plath figura paternă și cea conjugală.

Reconsiderarea locului Martei Petreu în istoria literaturii române a avut loc recent, prin *Istoria literaturii române contemporane 1990-2020* a lui Mihai Iovănel. Criticul discută pe marginea jocului textual din literatura lui Petreu, vizibil încă din volumul său de debut, găsind posibile ecouri din Nichita Stănescu în volumele de început ale poetei, prin faptul că „reprezentarea realității este mai autentică/reală decât realitatea însăși”¹². Intensitățile specifice liricii lui Petreu se epuizează, conform lui Iovănel, după *Cartea mâniei* (1997), moment din care, poezia sa devine repetitivă.

Marin Mincu se oprește asupra poeziei Martei Petreu vorbind despre strategiile textualiste prezente în lirica sa și despre sentimentul apocaliptic¹³. Legat de racordarea la literatura lumii, Mincu consideră că abia odată cu preluarea textualismului de către generația '80 are

7. Manolescu, *Istoria*, 1332.

8. Manolescu, *Istoria*, 1333.

9. Manolescu, *Istoria*, 1334.

10. Manolescu, *Istoria*, 1336.

11. Terian, „Marta Petreu”, 221.

12. Iovănel, *Istoria*, 550.

13. Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea* (Pontica, 2007), 967.

loc cea de-a doua sincronizare cu discursul european¹⁴. În ceea ce privește reînnoirea contactelor cu *world literature*, optzeciștii care s-au racordat la influențele venite din exterior, adesea americane, au produs un postmodernism livresc, ludic, în care eul liric din poeme era conștient de text și afirma acest lucru. De altfel, după cum afirmă Mircea Martin în *Un postmodernism fără postmodernitate*, „afirmarea unei literaturi postmoderniste în România acelei epoci constituie o probă sigură a faptului că, peste barierele politice și ideologice, s-a păstrat contactul cu sursele de iradiere ale Occidentului”¹⁵.

Optzeciștii pe piața internațională

Literatura română nu a fost izolată în timpul epocii ceaușiste, fiind exportată mai ales în țările din interiorul blocului comunist, printre care și Iugoslavia, unde traduceri finanțate de stat s-au bazat pe poziția autorilor în câmpul literar și câmpul puterii, scriitorii ale căror texte au fost exportate prin traducere având adesea funcții de conducere în Uniunea Scriitorilor.¹⁶ De altfel, ascensiunea în instituție era la rândul ei condiționată de apartenența la partid, motiv pentru care autori ca George Bălăiță sau Dumitru Radu Popescu (personaje cu o lungă istorie și activitate în interiorul partidului) sunt cei care au fost traduși, de pildă, în limbile macedoneană și sârbă în deceniul al nouălea (1984, 1985, 1988)¹⁷ și nu tinerii optzeciști formați la București și pretutindeni. Astfel, în post-comunism, poezia generației a început să fie tradusă în străinătate, cu precădere în spațiul european. Mai târziu, odată cu aderarea României la Uniunea Europeană, și, deci, odată cu deschiderea granițelor, autorii și autoarele române au început să călătorească și să se apropie de tot ce înseamnă evenimente literare/culturale, ori lansări ale unor noi traduceri.

Fiind cel mai prezent autor român contemporan pe scena literară mondială, Mircea Cărtărescu a reușit să spargă „granițele” naționale și europene și să se facă cunoscut în contextul literaturii mondiale prin traduceri în peste douăzeci de limbi, participări la evenimente internaționale, numeroase premii adunate de-a lungul timpului, și nu

14. Mincu, *O panoramă*, 44.

15. Mircea Martin, „Un postmodernism fără postmodernitate”, *România literară*, nr. 40 (9 septembrie 1996): 12. Digiteca Arcanum.

16. Pentru circulația literaturii române în Iugoslavia, vezi Snejana Ung „In the Literary Neighborhood: The Translated Romanian Novel in (Ex-)Yugoslavia (1918-2020)”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, nr. 1 (2023): 65–66. Pentru circulația literaturii române în blocul estic, în perioada comunistă, vezi Ioana-Macrea Toma, *Privilighenția: instituții literare în comunismul românesc* (Casa Cărții de Știință, 2009).

17. Ung, „In the Literary Neighborhood”, 65–66.

În ultimul rând, printr-un larg public cititor. Cele mai recente recunoașteri internaționale sunt legate de proza sa¹⁸, însă și lirica i-a fost tradusă constant pentru publicul din alte țări. Mircea Vasilescu alcătuiește o bună trecere în revistă a numărului artefactelor cărțăresciene exportate de-a lungul timpului:

[c]ărțile lui Mircea Cărtărescu au început să fie traduse în străinătate în 1992 (...). Între 1992 și 2005 au fost traduse 25 de titluri în următoarele țări: Franța (5), Ungaria (3), Italia (3), Germania, Norvegia, SUA, Suedia, Bulgaria (câte două), Spania, Olanda, Irlanda, Slovenia (câte una) [...] Din 2006 până în iunie 2018, cu sprijinul ICR sau fără, au mai apărut încă 70 de cărți ale sale. În total, deocamdată (anul 2018, n.m.), sunt 95 de volume (incluzând câteva reeditări), astfel: Spania (13), Franța (10), Suedia (9), Germania (9), Italia (8), Norvegia (6), Ungaria (5), Austria (4), Slovenia (4), Bulgaria (3), Polonia (3), Turcia (3), Olanda (3), SUA (2), Portugalia, Danemarca, Rusia, Marea Britania, Grecia, Croația, Macedonia, Serbia, Japonia, Slovacia, Brazilia, Irlanda (câte una)¹⁹.

Dintre toate acestea, chiar dacă o traducere în limba engleză a *Levantului* (1990), „capodoperă a postmodernismului poetic în România”²⁰, este încă așteptată, epopeea a apărut de-a lungul timpului în alte limbi: franceză (*Le Levant*, 2014), spaniolă (*El Levante*, 2015), suedeză (*Levanten – Österlandet*, 2015), italiană²¹ (*Il Levante*, 2019). Deși poemul epic lipsește, Adam J. Sorkin, traducătorul poeziei Martei Petreu în engleză, exportase încă din anii 2000 poezii cărțăresciene, *Bebop Baby* (1999), și mai recent, în 2020, a publicat o antologie de poeme sub titlul *A Spider’s History of Love*. De asemenea, o altă antologie consistentă a apărut în limba spaniolă, reunind o colecție din poemele autorului sub titlul *Poesía esencial* (2021). În spațiul german, apare în 2001 *Selbstportrait in einer Streichholzflamme: Gedichte* [Autoportret în flacăra unui chibrit: poezii], în traducerea lui Gerhardt Csejka. În 2015, apare în Italia o antologie curatoriată de însuși

18. Cărtărescu a primit în mai 2024 „The Dublin Literary Award” pentru *Solenoid*. De asemenea, mai recent, pentru *Theodoros* a câștigat „Pluma de Plata”, o distincție literară spaniolă de prestigiu.

19. Mircea Vasilescu, *Cultura română pe înțelesul patrioților* (Humanitas, 2018), 195–96.

20. După cum îl numește Iovănel în *Istoria*, 507.

21. Traducerea de față reprezintă de altfel și cel de-al 100-lea volum tradus din literatura sa: Otilia Andrei, „Cărtărescu, tradus în 23 de limbi. «Levantul» în italiană, cel de-al 100-lea volum al scriitorului tradus în străinătate”, *Adevărul*, 9 mai 2019, <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/cartaescu-tradus-in-23-de-limbilevan-tul-in-1942625.html>.

Cărtărescu în încercarea de a-și constitui un soi de „autoportret” livrat lumii vorbitoare de limbă italiană: *Il poema dell'acquaio*, în traducerea lui Bruno Mazzoni, personalitate foarte apropiată de cultura și literatura române. În 2012, apare un alt volum în limba slovenă, *Motorno kolo, parkirano pod zvezdami* [Motocicletă parcată sub stele].

Interesantă în ceea ce privește circulația poeziei cărtăresciene rămâne această aparentă necesitate de a contura o imagine a poetului Cărtărescu, separată de cea a actualului romancier Cărtărescu. Necesitatea apare și pe fondul succesului de care se bucură proza optzecistului în străinătate, traducătorii săpând după recuperarea și re-receptarea poeziei sale de tinerețe, așa cum reiese și din descrierea lui Michael Waters a volumului *A Spider's History of Love*:

Înainte să devină cel mai important romancier român din generația sa, Mircea Cărtărescu a scris poezie influențată de «imaginile halucinante» ale lui Allen Ginsberg și distinsă prin sensibilitatea și umorul beatnicilor. Cărtărescu avea 20 de ani în anii '80, iar poemele sale cu trimeri la Bob Dylan și Beatles rămân gesturi subversive sub dictatura lui Nicolae Ceaușescu²².

Spre deosebire de criticii anglo-americani, criticii din alte spații lasă deoparte influențele culturale britanice și americane, așa cum se poate vedea în citatul următor:

Cărtărescu, înainte de a fi povestitorul magistral pe care îl cunoaștem astăzi, a fost un tânăr poet. Membru al grupului select de scriitori rebeli cunoscut sub numele de «generația-n blugi», poezia însemna pentru el un mod special de a privi lucrurile. O insectă, un pod sau o ecuație matematică; o propoziție din Platon sau un principiu al biologiei; un zâmbet sau un kōan budist zen: totul era poezie. Cărtărescu a scris sute de poezii în tinerețe²³.

Recent, Teodor Dună a selectat poeme ale lui Traian T. Coșovei pentru un volum tradus în limba spaniolă, *Elegías por un pedazo de yate* (2022) după antologia *Elegii pentru o bucată de iaht* (2014). *Night with a Pocketful of Stones* (2021) [Noaptea cu un buzunar plin de pietre] a apărut în traducerea lui Adam J. Sorkin, fiind primul volum publicat integral în limba engleză. Selecții din poemele sale au mai apărut în franceză, engleză, italiană, germană, albaneză, maghiară.

22. Mircea Cărtărescu, *A Spider's History of Love*, trad. Adam J. Sorkin (New Meridian Arts, 2020), coperta IV, traducerea mea.

23. Mircea Cărtărescu, *Poesía esencial*, trad. Marian Ochoa de Eribe și Eta Htrubar (Impedimenta, 2021), coperta IV, traducerea mea.

Tot în limba spaniolă, poezia lui Coșovei apare alături de, printre altele, poezia Martei Petreu, a lui Florin Iaru, Alexandru Mușina și Mircea Cărtărescu într-o antologie tradusă de Cătălina Iliescu Gheorghiu: *Miniaturas de tiempos venideros. Poesía rumana contemporánea* [Miniaturi ale vremurilor ce vor veni. Poezie românească contemporană] (2013). Antologia se promovează înaintând caracteristica subversivă a textelor scrise de optzeciștii care opuneau (într-o măsură sau alta) rezistență în fața regimului comunist prin înseși sursele de inspirație vestice-americe „interzise” pe care și le alegeau (estetica generației Beat, activitatea lui Bob Dylan)²⁴. De altfel, această poziționare a generației e folosită și pentru marketizarea antologiei, prin propunerea spre export a unei imagini a optzeciștilor ca figuri disidente:

(...) își propune să ofere cititorului spaniol dimensiunea peisajului poetic românesc consacrat, începând cu poeții născuți în perioada postbelică, care au scris cu o remarcabilă diversitate tematică și stilistică, în timpul (și în ciuda) dictaturii, într-un sistem care a împiedicat libera exprimare, a introdus cenzura în cele mai ascunse colțuri și, în timp ce preconiza „revoluția culturală” și „omul nou”, a activat mecanisme perverse de constrângere și ruinare. Alături de această generație care a refuzat izolarea autistă, menținând contactul cu literatura universală, această antologie este alcătuită din voci care se afirmă după căderea totalitarismului, când permeabilitatea frontierelor conferă notorietate imediată²⁵.

Nu trebuie trecută cu vederea circulația volumelor și poeziei Magdei Cârneli, care reprezintă un caz asemănător cu cel al Martei Petreu. În 1999, Cârneli își traduce alături de Adam J. Sorkin o serie de poeme la Paralela 45 în ediție bilingvă. În 1997 publică la Marseille, Psaume, urmând să-i fie traduse în franceză, olandeză, engleză, spaniolă și germană și alte lucrări: *Chaosmos* (franceză, 2006), *A Deafening Silence* (2017, debutul autoarei din 1985, O tăcere asurzitoare), *Trois saisons poétiques* (franceză, 2008), *Oh, meine Generation: Gedichtsammlung* (germană, 2020), *Vida* (spaniolă, 2024).

Întorcându-ne la motivele din spatele importului, se observă un soi de exotism în justificarea traducerilor poeziei scrise înainte de

24. Vezi Teodora Dumitru, „Gaming the world-system: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation”, în *Romanian Literature as World Literature*, coord. Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian (Bloomsbury Academic, 2018), 277.

25. *Miniaturas de tiempos venideros. Poesía rumana contemporánea*, traducere de Catalina Iliescu Gheorghiu (Vaso Roto Ediciones, 2013), coperta a IV-a, traducerea și sublinierile mele.

1989. Refuzând izolarea completă de lumea de dincolo de granițe, poetica generației optzeciste câștigă vizibilitate prin faptul că a fost scrisă într-o perioadă și într-un loc văzute de lumea vestică ca izolate de ceilalți. De altfel, după cum observă și Simona Škrabec (critic, traducătoare și membră PEN) într-unul dintre rapoartele PEN despre situația internațională a traducerilor literare, „majoritatea cărților publicate în Statele Unite vorbesc despre victimele comunismului, cenzură și represiune, precum și despre declinul economic din Europa de Est care a urmat retragerii sovietice”²⁶. Occidentul urmărește să „guste” din literatura celorlalți, alegând din ea textele care propun un bagaj imaginar diferit față de cel autohton. Practica e considerată mai productivă pentru creionarea unei imagini a acestui spațiu îndepărtat și inaccesibil: „[n]u are rost să importăm povești de dragoste sau alte produse frivole din ținuturi îndepărtate, oricât de bine ar fi scrise, pentru că avem destule de acest fel aici”²⁷, după cum motivează Andrej Blatnik, unul dintre membrii sloveni PEN. De asemenea, în ceea ce-l privește pe cel mai prolific autor al generației optzeciste, percepută ca o mișcare subversivă și fiind influențată de beatnici și mișcări apărute și consolidate în zonele „interzise”, poetica lui Cărtărescu interesează și prin faptul că a fost scrisă sub comunism. În același timp, poetul Cărtărescu este cu atât mai interesant acum când proza sa câștigă premiu după premiu. Literatura optzeciștilor scrisă în ultimul deceniu de comunism pare să nu fi fost transportată organic, ci în mod necesar pentru ca să poată fi primită și racordată înapoi în spațiul global.

Marta Petreu în străinătate: Circulația poeziei și profilul traducătorilor

Oprindu-ne asupra volumelor care circulă în formă integrală, *Poemele nerușinate* (1993) sunt traduse în Franța la 12 ani de la apariție. Traducerea este făcută de către Odile Serre, în colaborare cu Alain Paruit și Ed Pastenague (pseudonimul literar al lui Dumitru Țepeneag), și apare sub titlul *Poèmes sans vergogne* (2005). Serre este o editoare și traducătoare foarte apropiată de spațiul literar și critic românesc, prezentă la evenimente literare din România (2018, FILIT Iași²⁸). A tradus singură sau în colaborare, printre altele, *Compunerea cu paralele inegale* a lui Gheorghe Crăciun, *Priveliști și Imagini și cărți*

26. Simona Škrabec, „Literary Translation: The International Panorama,” în *To Be Translated or Not To Be: PEN/ IRL Report on the International Situation of Literary Translation*, coord. Esther Allen (Institut Ramon Llull, 2007), 43, traducerea mea.

27. Andrej Blatnik citat în Škrabec, „Literary Translation”, 43, traducerea mea.

28. RFI Romania, „În direct de la FILIT Iași, cu Odile Serre, editor”, Facebook, 5 octombrie 2018, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1968892329838574.

din Franța ale lui Benjamin Fondane, *Plumb* de George Bacovia și *Întoarcerea huliganului* a lui Norman Manea. Alain Paruit a fost, de asemenea, un prolific traducător de limbă română, „un bilingv perfect, cu un simț al nuanței și al proprietății mult peste nivelul obișnuit”²⁹, datorită mai ales biografiei—tatăl român, el își finalizează studiile la București—și a interesului dezvoltat pentru intelctualitatea și literatura română. Printre altele, Paruit a tradus *O dimineață pierdută* de Gabriela Adameșteanu, *Uniforme de general* și *Cele trei gratii* ale lui Eliade, și a fost principalul traducător al lui Dumitru Țepeneag în Franța. Tot în spațiul francez apare *L'Apocalypse selon Marta. Choix de poèmes* în 2013. Selecția de poezii a fost curatoriată, tradusă și prefațată de către Linda Maria Baros, o poetă și traducătoare franco-română. Baros a mai tradus în franceză texte de Magda Cârneci, Angela Marinescu, Ioan Es. Pop și Nichita Stănescu.

The Book of Anger (2014) apare în traducerea lui Adam J. Sorkin, un prolific traducător de literatură română contemporană în engleză, în colaborare cu Cristina Zarifopol-Iliăș și Liviu Bleoca. Sorkin a obținut de-a lungul timpului mai multe premii pentru activitatea lui de traducător (Premiul Societății Poetice din Marea Britanie pentru Traducere de Poezie Europeană, Premiul „Poesis” pentru Traducere), inclusiv premii din România sau Republica Moldova (Premiul „Ioan Flora” pentru traducere de poezie). Volumul *Martei Petreu* apare la editura *Diálogos* care este devotată, conform descrierii, „literaturilor care au o semnificație interculturală, în principal, dar nu exclusiv, literaturii în traducere”³⁰.

O selecție din lirica *Martei Petreu* apare în limba maghiară la Budapesta în 2014 în traducerea lui Némethi Rudolf³¹. Prefațează Szabó T. Anna, o poetă maghiară, cu titlul *Femeia care se luptă cu Dumnezeu*³². Némethi a fost un scriitor și traducător maghiar din România, absolvent al universității de la Cluj și colaborator al revistei *Echinox*. A emigrat în Ungaria după 1989. *L'Apocalisse secondo Marta. Poesie 1981-2014* (2016) este o antologie bilingvă cu 55 de poeme curatoriate și traduse de Roberto Merlo, publicată la o cunoscută editură italiană, Joker. Merlo a studiat limba și literatura română în Italia și România. Personalitate în sine transnațională, a

29. Mircea Anghelescu, „Alain Paruit”, *Observator cultural*, 18 iunie 2009, <https://www.observatorcultural.ro/articol/alain-paruit/>.

30. „About Lavender Ink/ Diálogos”, *Privacy and Policy*, Lavender Ink, <https://www.lavenderink.org/site/about/?v=76cb0a18730b>.

31. Marta Petreu, *Márta jelenései*, traducere de Némethi Rudolf (Palamart, 2014).

32. Anna T. Szabó, „Femeia care se luptă cu Dumnezeu”, *Apostrof* nr. 6 (2014), <https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2014/n6/a2/>.

jonglat între spațiul românesc și cel italian în timp ce și-a continuat traducerile din, printre alții, Bogdan Suceavă, Gabriela Adameșteanu ori Doina Ruști. Merlo este și cel care prefațează cea mai recentă integrală poetică apărută în română în 2023, *Haita*. O altă antologie bilingvă, româno-catalană, apare în traducerea Janei Balacciu Matei și a lui Xavier Montoliu Pauli, în 2019, sub titlul: *Apocalipsi segons Marta = Apocalipsa după Marta: antologia poetică*. Montoliu Pauli a fost profesor de catalană în București, și, alături de Balacciu Matei, un liant între cultura română și cea catalană. 2022 a însemnat două premiere pentru Petreu. A apărut în limba ebraică *Singurătatea e o țară unu pe doi* în traducerea lui Moshe Itzhaki și Paul Farkas, despre care spune: „mi-a apărut un volum de poeme în Israel, cu ilustrații de Noa Levin Harif... nu am mai avut niciodată un volum cu ilustrații și nu am mai fost publicată în Israel”³³. Tot din munca celor doi traducători au fost publicate pe internet lecturi din poezia Martei Petreu cu traducere în ebraică, desfășurate în cadrul unui eveniment online din timpul COVID-19, intitulat „Poezia bate pandemia”³⁴.

Pe lângă volumele traduse integral, poezia lui Petreu poate fi regăsită în zeci de antologii care largesc spațiul de acoperire al liricii sale. Dintre acestea, menționez câteva apărute nu departe de 1989: *Savremena rumunska poezija* [Poezie românească contemporană], Novi Sad, 1991; *Young Poets of a New Romania*, Londra, 1991; *Streiflicht – Eine Auswahl zeitgenössischer rumänischer Lyrik* [Lumina piezișă: O selecție de poezie românească contemporană], Germania, 1994. Sorkin (alături de Kurt. W. Treptow) s-a ocupat și de integrarea poetei în antologii dedicate spațiului american, precum *An Anthology of Romanian Women Poets*, 1994.

Marta Petreu și prezența fizică pe scena literară mondială

Pe lângă traducerile propriu-zise și aparițiile în antologii, la fel de importantă pentru circulația literaturii unei autoare este și prezența sa fizică la evenimentele culturale/literare. Cărtărescu este un bun exemplu de scriitor plecat și bine primit de alte culturi, participând la majoritatea evenimentelor importante care se petrec în străinătate.

De-a lungul timpului, Petreu a fost destul de prezentă pe scena europeană, în special după intrarea României în Uniunea Europeană.

33. „Cum a fost anul literar 2022 pentru dumneavoastră? Ce ați făcut dumneavoastră, ca scriitor?”, *România literară* nr. 48–49 (2022), <https://romanaliterara.com/2022/11/cum-a-fost-anul-literar-2022- Pentru-dumneavoastra-ce-ati-facut-dumneavoastra-ca-scriitor/>.

34. ICR Tel Aviv— תוברתל ינמורה וזכמה, „Poezia bate pandemia— 2 הפיגמה תא תחצנמ הרישה”, Facebook, 8 iunie 2020, <https://fb.watch/strCFFRWdG/>.

Participă la numeroase festivaluri de poezie și literare, saloane de carte și evenimente organizate în orașe precum Łodève, Chambéry, Paris, Veneția, Roma. De asemenea, în 2016, a participat la un turneu literar în Spania, în Oliva, Comunidad Valenciana și Barcelona. Acolo, alături de viitorul traducător al literaturii sale, Xavier Montoliu Pauli, și alții, a fost invitată la o masă rotundă, intitulată „Scriitoare române contemporane: construcția unei literaturi după căderea comunismului”, cu ea figură reprezentativă pentru această reconstrucție. Institutul Cultural Român de la Madrid a fost cel care a susținut turneul autoarei³⁵, și în majoritatea cazurilor, ICR sponsorizează deplasările scriitoarei în străinătate. În toamna lui 2021, participă la Festivalul Internațional de Poezie „Palabra en el Mundo” de la Veneția, unde au fost invitați mai mulți autori și autoare din toată lumea. Catalogul festivalului îi include șase poezii traduse în italiană de Merlo³⁶. Bine primită de spațiul italian (și integrată prin munca lui Merlo și a traducătorilor literaturii filosofice), în 2017 se organizează la Napoli un mic colocviu care îi poartă numele³⁷.

La finalul lui 2022, trecând în revistă activitatea literară de pe parcursul întregului an, Petreu spune apatic cum a „avut câteva lecturi publice, în țară și în străinătate, una într-o sală de vis, sala de spectacole de la Palau de la Música Catalana din Barcelona”³⁸. Apoi, 2023 a venit cu o schimbare majoră în activitatea autoarei: renunță la revista apostrof pe care a condus-o timp de 33 de ani. Motivele par a fi multiple, însoțite de un sentiment apocaliptic (nu diferit de cel regăsit în lirica sa): războiul ruso-ucrainian, cutremurele din Turcia, încălzirea globală, evoluția rapidă a inteligenței artificiale, și senzația că aparține unei literaturi nedezvoltate corect: „forma ideală a unei literaturi importante este, cred, trunchiul de piramidă. Nu piramida. O literatură importantă are nu un scriitor mare, nu un vârf de piramidă, ci mulți autori importanți adunați în treimea de sus a trunchiului de piramidă. Pentru ca o cultură să devină importantă, pe lângă talente,

35. Redacția HotNews.ro, „Scriitoarea Marta Petreu în turneu literar în Spania”, HotNews, 28 aprilie 2016, <https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-20963752-scriitoarea-marta-petreu-turneu-literar-spania.htm>.

36. Institutul Cultural Român, „Veneția. Marta Petreu la a XV-a ediție a Festivalului Internațional de Poezie «Palabra en el Mundo»”, ICR, 15 octombrie 2021, <https://www.icr.ro/paris/venetia-marta-petreu-la-a-xv-a-editie-a-festivalului-international-de-poezie-palabra-en-el-mundo/fr>.

37. Ovidiu Pecican, „Colocviu internațional «Marta Petreu» la Napoli,” *Suplimentul de cultură*, nr. 556, 15 mai 2017, <https://suplimentuldecultura.ro/18547/colocviu-international-marta-petreu-la-napoli/>

38. „Cum a fost anul literar 2022 pentru dumneavoastră?”.

are nevoie de un spirit critic cultivat, civilizat și onest”³⁹. Anul trecut, Petreu s-a mai ocupat de turneul de promovare a piesei *Acasă*, pe Câmpia Armagedonului, o adaptare teatrală după romanul care poartă același titlu și care a apărut în 2011.

Din cele prezentate până acum se pot trage câteva concluzii preliminare. Mai întâi, fiind un grup cunoscut în spațiul internațional prin influențele occidentale „interzise” la care au fost supuși, racordarea la curentele contemporane lor, cât și prin dorința de a depăși granițele naționale, optzeciștii au fost traduși și receptați pe scena globală în special după căderea comunismului. După 1989, au apărut din ce în ce mai multe antologii care încearcă să recupereze literatura scrisă în fostul bloc estic, pentru a repera căi prin care s-ar fi putut contura subversivitatea. De asemenea, prezența fizică în creștere a autoarelor și autorilor generației '80 în orașele care organizează mari evenimente culturale nu face decât să ajute la transportul literaturii optzeciste către spațiul mondial. În ceea ce privește traducătorii generației, ei par a fi, în general, româniști consacrați care aduc în interiorul limbilor vorbite de ei crâmpie din poetica românească de dinaintea și de după căderea comunismului. Spun în general, deoarece o excepție posibilă ar putea fi dată de literatura lui Cărtărescu, pentru că, fiind o personalitate literară deja influentă la nivel mondial, editurile din străinătate pot cere ca noile sale texte să fie traduse, exportul nezumându-se astfel doar la eforturile izolate ale unor traducători pasionați de literatura română.

Receptarea străină a poeziei lui Petreu

Receptarea liricii Martei Petreu în străinătate, vom vedea, s-a rezumat de-a lungul timpului la cuvintele introductive și descrierile alcătuite chiar de traducătorii și traducătoarele textelor sale. Prin frecvența lor, aceste studii creează falsa impresie că poezia lui Petreu reprezintă un subiect în sine pentru mediul cultural în care ajunge, pe când realitatea arată că discuțiile despre lirica sa se opresc la scurt timp după lansarea traducerilor.

Una dintre cronicile de acest gen asupra căreia mă voi opri a fost scrisă de poeta maghiară Szabó T. Anna care prefațează volumul apărut în 2014 la Budapesta în traducerea lui Némethi Rudolf. În „Femeia care se luptă cu Dumnezeu”⁴⁰, Szabó trage niște presupuse linii distinctive între așteptările avute de la o literatură scrisă de bărbați și una scrisă de femei: unde cea din urmă ar veni pe un fond

39. Marta Petreu, „A fost de-ajuns”, *Apostrof*, nr. 3 (2023), <https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2023/n3/a5/>.

40. Szabó, „Femeia”.

puđic, ludic, ın care „se așteaptă ca aceea care este tratată doar drept corp să se comporte ca și cum n-ar avea unul”⁴¹. ın poemul ın care-și aliniază bărbații din biografia ei și arată o putere superioară grupului de „mercenari semeți plătiți cu versuri/ soldați ai mei”, Szabó găsește cel puțin ciudată „o asemenea libertate de expresie din partea unei femei, fie ea din literatura maghiară sau română”⁴².

Natura viscerală, cerebrală a poeziei lui Petreu e resimțită și ın spațiul maghiar. Este accentuată totodată antiteza urmărită de poetă: „[p]entru ea, creierul este un organ al simțurilor, mai mult, un organ senzual, care topește dihotomia masculin-feminin, deschide porțile dureroase ale temniței subiectivității și face accesibilă, și pentru noi, descrierea experiențelor individuale”⁴³. ın același timp, corporalitatea capătă un nou sens ın viziunea ei: „[e]a îl vede [corpul] drept obiect și simbol al degradării, al efemerității, al distrugerii, al suferinței de pe pământ, mai mult, îl consideră cauza suferinței psihice: căci groaza și chinul corpului [...] subminează ın mod constant credința ın bunăitatea lui Dumnezeu”⁴⁴. Legătura cu divinitatea capătă noi valențe aici, Petreu fiind considerată o poetă ın tradiția „excepționalelor femei mistice”⁴⁵, care aveau relații similare cu corpul uman. Tot legat de corporalitate, Szabó găsește cum ın lirica lui Petreu „corpul” lui Dumnezeu se confundă cu cel al omului, caz ın care diferența de gen nu mai este relevantă. Trăsătura apocaliptică e resimțită și comentată de prefațatoare, văzând că la Petreu „nu doar bibliotecile ard, moare și pământul, distrugerea devenind definitivă”⁴⁶. Astfel, ıncordarea lirică tipică optzecistei este cea care primează ın receptarea maghiară prin tensiunea dintre divinitate și uman, cerebral și corporal, masculin și feminin, și, nu ın ultimul rând, dintre eul liric feminin și restul (bărbaților). ın același timp, firul roșu al poeziei sale (și al activității, de ce nu, după articolul din apostrof)—tensiunea apocaliptică—este văzut drept un potențator al forței lirice din poemele sale.

Probabil cea mai complexă imagine propusă de către un străin a liricii Martei Petreu este cea conturată de Roberto Merlo, cel care dă spațiului vorbitor de limba italiană *L'Apocalisse secondo Marta* ın 2016. ın introducerea volumului, Merlo analizează cromatica antologiei: „negru pe alb cu tușe roșii [...], negrul de fum al morții [...], bezna

41. Szabó, „Femeia”.

42. Szabó, „Femeia”.

43. Szabó, „Femeia”.

44. Szabó, „Femeia”.

45. Szabó, „Femeia”.

46. Szabó, „Femeia”.

abisală a solitudinii [...] griul indecent și rozaliu al materiei cerebrale”⁴⁷. Dată fiind această trăsătură prezentă pe tot parcursul textelor, criticul consideră poemele lui Petreu un amplu poem epic, un „macro poem”, al cărui fir roșu este reprezentat de universul construit: „cosmosul”⁴⁸. Coerența tematică și de imaginar „al crizei” e cea care îl face pe Merlo să o apropie pe poetă de literatura unor scriitori precum Kafka, Bacovia, Ibsen sau Cărtărescu, care urmăresc obsesiv acele „fire roșii” ale scriiturilor lor. În legătură cu haosmosul postmodernist, traducătorul atrage atenția asupra senzațiilor apocaliptice atribuite lui, care, „se năruie într-o cădere nesfârșită în neant”⁴⁹, senzație despre care vorbea și Anna T. Szabó în prefața de la volumul din maghiară—la Petreu, distrugerea devine definitivă. Merlo vede evenimentul apocaliptic ca o „stare permanentă”, tensionând cu atât mai mult și discursul poetic. În ceea ce privește tensiunea divinitate–uman, criticul notează cum Marta „se ridică, orgolioasă și rebelă, în fața lui Dominus pentru a-i contesta autoritatea și dreptul”⁵⁰; ea nu este nici atee, dar nici credincioasă, lucru care dă voce femeii să amendeze „lipsurile, absențele, nedreptățile Tatălui”⁵¹.

Despre dihotomia Marta-ceilalți (bărbați), Merlo reia imaginea luptei cu „Monstrul”—divinitatea masculină confundată cu umanul. Urmărind titlul culegerii din 1991, *Loc psihic*, corpul Martei devine, conform lui Merlo, „un loc metafizic, un corp-canibal, un corp-cadavru și un corp-sicriu”⁵² și diverse alte tipuri corporale în funcție de micro-universurile conturate în fiecare poem: „corp de carne, de sânge, nervi, membrane, corpul Sinelui și al Celuilalt, răvășit de suferințe [...], un corp-javră care latră, un corp-marfă [...], un corp vânat și vânător”⁵³. În ceea ce privește forma, Merlo vede cum poeta se folosește de o sintaxă „ruptă, fragmentară, nu rareori ambiguă, scriitură a unei lumi eluzive, fărâmițate, lipsite de un înțeles deplin”⁵⁴. Traducătorul trasează din start câteva linii principale de interpretare a liricii Martei Petreu. Găsește în poezia ei un ton constant, care oferă stabilitate discursului poetic, tensiunile și evenimentele apocaliptice sunt prezente și vin în

47. Roberto Merlo, „Apocalipsa ca stare. Despre poezia Martei Petreu”, traducere din limba italiană de Ovidiu Pecican, *Observator cultural*, nr. 885, 17 august 2017, <https://www.observatorcultural.ro/articol/apocalipsa-ca-stare/>.

48. Merlo, „Apocalipsa”.

49. Merlo, „Apocalipsa”.

50. Merlo, „Apocalipsa”.

51. Merlo, „Apocalipsa”.

52. Merlo, „Apocalipsa”.

53. Merlo, „Apocalipsa”.

54. Merlo, „Apocalipsa”.

întâmpinarea antitezelor dintre extreme: divinitatea–omul/ mintea–corpul, și nu în ultimul rând, forma liricii optzecistei este diferențiată prin aparenta lipsă de sintaxă. De altfel, *verbul* (cuvântul, acțiunea) este, conform lui, „adevăratul (și unicul) bagaj pe care Marta Petreu îl duce cu sine pe drumul dezolant care o conduce spre negrul și recele Nimic, «verbul» care dăinuie când gândirea și experiența individuale ce l-au generat au dispărut, fiindcă «Un poem despre moarte / e mai real decât moartea» (Aduceți verbele)”⁵⁵.

Descrierea Poemelor nerușinate apărute în limba franceză în traducerea lui Odile Serre, Alain Paruit și Dumitru Țepeneag urmărește puterea (regăsită și de Manolescu în cazul aceluiași volum) din spatele poemelor lui Petreu și, în același timp, acel ton întunecat pe care îl dezvoltă mai târziu Roberto Merlo. De asemenea, confruntarea dintre eul liric al Martei și Tatăl/ Dumnezeu reprezintă firul roșu re luat de critică care dă și caracteristica dihotomică a liricii sale: împletirea unei conștientizări dureroase cu o vulnerabilitate sfâșietoare⁵⁶.

În cazul traducerii în limba engleză a *Cărții mâniei*, rămâne interesantă cronologia: Adam J. Sorkin alcătuieste o introducere în lirica lui Petreu într-un articol publicat încă din 2002 în *The Literary Review* despre „The Paradox of the Fortunate Fall: Censorship and Poetry in Communist Romania”⁵⁷, iar *The Book of Anger* (2014) va apărea abia la 12 ani după acest text introductiv. O posibilă explicație pentru receptarea desfășurată aparent pe dos (anorganică)—fiind anterioară traducerii integrale—stă în însăși apartenența autoarei la un grup de interes (după cum am discutat anterior cazul optzeciștilor) pentru publicul și critica vestice: scriitori și scriitoare care au scris sub comunism și raportarea lor la cenzură (în cazul articolului de față).

La o primă vedere, receptarea liricii Martei Petreu în spațiul european poate părea bogată având în vedere profilul conturat de traducători și traducătoare ca Roberto Merlo, Adam J. Sorkin, ori Odile Serre. Majoritatea exporturilor sunt motivate prin trăsăturile distinctive ale liricii sale în ceea ce privește poezia contemporană: întunecimea *haosmosului*, problematica feminin-masculin care are la bază (ne)siguranța divinității, puterea intrinsecă a vocii eului feminin din lirica sa—deci, această imagine de luptătoare, precum și acele ipostaze profund neplăcute în care Marta se aruncă pentru a răspunde unor

55. Merlo, „Apocalipsa”.

56. Marta Petreu, *Poèmes sans vergogne*, trad. Odile Serre, Alain Paruit și Ed Pastenague (Le Temps qu’il fait, 2005), coperta IV.

57. Adam J. Sorkin, „The Paradox of the Fortunate Fall: Censorship and Poetry in Communist Romania”, *The Literary Review* 45, nr. 4 (2002): 897–98.

întrebări incomode. Cu toate acestea, poeziei lui Petreu îi lipsește o receptare organică: recenzii ori cronici apărute post-traducere, altele decât cele alcătuite de traducătorii sau prefațatorii și prefațatoarele volumelor sale.

Marta Petreu și transportul literaturii „mijlocii”.

Prezență vs. apartenență

Urmărind cazul Martei Petreu, ne lovim de un zid paradoxal: deși a fost tradusă consistent din 1990 încoace, a fost/ este prezentă la evenimente culturale și păstrează contactul cu lumea intelectuală globală, literatura sa nu reușește să depășească „granițele” ușilor în interiorul cărora are loc lansarea traducerilor. Am văzut cum, în majoritatea cazurilor, exporturile liricii Martei Petreu apar ca urmare a interesului unor traducători specializați în literatura română: Odile Serre, românistul Roberto Merlo (care a exportat multă poezie, proză și teatru român în italiană), și bineînțeles Adam J. Sorkin, printre principalii traducători în engleză ai literaturii române contemporane. Cu toate acestea, ceea ce vreau să spun e că, deși e tradusă, poezia Martei Petreu nu poate fi considerată parte a *world literature* dintr-un punct de vedere esențial: nu este citită. Acest lucru poate fi testat pe site-uri de centralizare a recenziilor precum Goodreads ori prin cronicile (sau, mai bine zis, prin lipsa lor) dedicate traducerilor poeziei sale. Cu toate acestea, nu trebuie minimizată prezența sa în același spațiu: poezia îi apare în antologii și e tradusă și discutată în cadrul evenimentelor literare.

În ceea ce privește modul în care o literatură „mică” ajunge să fie transportată, mă întorc la ideea traducătoarei în catalană a Martei Petreu conform căreia „traducerile din literaturile «mici» nu sunt, în cele mai multe cazuri, rezultatul unor comenzi ale marilor case editoriale [...] ci grație unor pasionați”⁵⁸ ele reușesc să fie transportate în alte limbi. Majoritatea traducătorilor Martei Petreu au legături foarte strânse cu spațiul românesc și literar românesc (s-au născut aici, au studiat, sau au lucrat/ lucrează în medii academice), iar munca de traducere pe care o fac, o fac conștient/ inconștient pentru un public, după cum am văzut, foarte restrâns. După traducere, literatura lui Petreu se oprește din circulație, nu influențează și nu este influențată. Un motiv posibil care stă la baza acestei situații poate fi dat de „limitele” temporale—după cum găsea și lovănel în *Istorie*, lirica lui Petreu devine repetitivă după Cartea mâniei din 1997—și de depărtarea de

58. Jana Balacciu Matei, „Cultura catalană—diferențe specifice”, interviu realizat de Cristian Pătrășconiu, *LaPunkt*, <http://www.lapunkt.ro/2020/11/interviu-jana-balacciu-matei-cultura-catalana-diferente-specifice/>.

contextul socio-politic care ar fi putut stârni interesul Vestului pentru literatura optzecistei, această *literatură subversivă* scrisă în ultimii ani ai regimului.

Într-un interviu realizat de Sever Gulea, Petreu discută pe marginea internaționalizării culturii române. Tonul rămâne specific: apocaliptic, paranoic, în ruină, părănd că nu mai e nimic de salvat. Discursul de „ne pierdem valorile” primează, totul pare că se îndreaptă spre pierzanie în lumea construită de Petreu:

Vizibilitatea internațională după care tânjim... o, ar trebui să muncim pentru ea. Adică, să ne exportăm cultura, în mod sistematic și inteligent, în mai multe culturi străine, în mai multe medii lingvistice, și asta câteva decenii. Dacă vom face asta, până la urmă vom fi recunoscuți ca existenți. [...] Asta, dacă mai avem timp... eu nu știu dacă mai avem. Cultura noastră scrisă este în momentul de față supusă unei presiuni mari din partea universităților, care cer cadrelor didactice și cercetătorilor să scrie în limbi de circulație, pentru a aduce puncte în vederea clasamentelor internaționale... Dacă nu azi, atunci mâine, și poeții și prozatorii se vor simți obligați să scrie într-o limbă de circulație internațională... așa că previziunile mele sunt coșmarești, mă tem că în curând limba română, limba în care mi-am scris poemele și romanul și încă câteva mii de pagini... nu va mai fi folosită decât pe vârful de munte, de ciobanii care mână oile... asta în eventualitatea că vor mai fi oi și ciobani⁵⁹.

Interesantă este viziunea pe care o are asupra statutului culturii și literaturii române în contextul *literaturii mondiale*, neîncadrând-o la o literatură mică/periferică, ci la o literatură „mijlocie”/semiperiferică: „În plus, noi suntem blocați într-o imagine despre noi înșine de «țară mică, cultură mică», ceea ce este cu totul fals. Cred că suntem o cultură mijlocie, foarte interesantă, pentru mine fascinantă. Dar nu avem conștiința critică a propriei noastre reale valori”⁶⁰.

Un alt mod de facilitare a exportului materialului literar autohton e dat de strategiile Institutului Cultural Român, care, din 2006, a dedicat bugete de „promovare a literaturii române prin subvenționarea traducerilor și a costurilor de publicare pe piața europeană”⁶¹. Deși și optzeciștii câștigă vizibilitate de pe urma demersurilor ICR (după cum am văzut

59. Marta Petreu, „Cred că suntem o cultură mijlocie foarte interesantă, pentru mine, fascinantă”, interviu realizat de Sever Gulea, *Libris Blog*, 26 iulie 2016, <https://blog.libris.ro/2016/07/26/marta-petreu-cred-ca-suntem-o-cultura-mijlocie-foarte-interesanta-pentru-mine-fascinanta/>.

60. Petreu, „Cred că suntem”.

61. Iovănel, *Istoria*, 654.

că este și cazul literaturii lui Petreu), cei vizibil favorizați sunt autorii și autoarele din generațiile emergente, după cum remarcă și Mihai Iovănel:

Chiar dacă numeroasele traduceri din literatura română apărute pe piața europeană începând din a doua parte a anilor 2000 nu au schimbat efectiv cota globală a literaturii române, care rămâne una de interes marginal (dincolo de creșterea cotei individuale a unor scriitori precum Mircea Cărtărescu), ele au coincis totuși cu cel mai important și mai substanțial val de export literar cunoscut de postcomunismul românesc. Pe lângă publicarea convențională pe hârtie, scriitorii români—selecți cu precădere din generațiile emergente—au intrat în programe europene de lecturi publice, de traduceri, au primit burse de creație, au putut participa la festivaluri internaționale, intrând astfel în masă într-un circuit de diseminare unic în istoria literară românească⁶².

Prin urmare, poezia Martei Petreu cunoaște într-adevăr o largă circulație internațională deloc neglijabilă, fiind exportată în numeroase spații culturale, însă ea nu reușește să își asigure o stabilitate reală în circuitul global al literaturii. Mecanismele de susținere a difuzării liricii sale (traducerile sau participările la festivaluri) sunt active, însă am văzut că ele nu garantează automat și integrarea în literatura mondială, integrare care are la bază, printre altele, și un proces continuu de validare critică și non-critică (din partea publicului cititor), discursuri care lipsesc în cazul autoarei de față. De asemenea, receptarea inversă (anterioară traducerii) și anorganică (constituită aproape exclusiv din textele celor care o traduc) reprezintă un simptom al neintegrării poeziei lui Petreu în ceea ce numim circuitul literaturii mondiale. Lirica optzecistei circulă astfel și cu siguranță va fi tradusă în continuare; totuși, se prea poate ca exportul său să fie susținut, ca până acum, mai degrabă de eforturile izolate ale traducătorilor decât de dinamicele instituționale și/ sau cerințele editoriale ale spațiilor culturale țintă.

Referințe bibliografice

Traduceri

Cărtărescu, Mircea. *A Spider's History of Love*. Traducere de Adam J. Sorkin. New Meridian Arts, 2020.

Cărtărescu, Mircea. *Poesía esencial*. Traducere de Marian Ochoa de Eribe și Eta Htrubar. Impedimenta, 2021.

Miniaturas de tiempos venideros. Poesía rumana contemporánea. Traducere de Catalina Iliescu Gheorghiu. Vaso Roto Ediciones, 2013.

62. Iovănel, *Istoria*, 654.

- Petreu, Marta. *L'Apocalypse selon Marta*. Traducere de Linda Maria Baros. Caractères, 2013.
- Petreu, Marta. *Apocalipsi segons Marta/ Apocalipsa după Marta: Antologia poetică*. Traducere de Jana Balacciu Matei și Xavier Montoliu Pauli. Pont del Petroli, 2019.
- Petreu, Marta. *Márta jelenései*. Traducere de Némethi Rudolf. Palamart Kiadó, 2014.
- Petreu, Marta. *Poèmes sans vergogne*. Traducere de Odile Serre, Alain Paruit și Ed. Pastenague. Le Temps qu'il Fait, 2005.
- Petreu, Marta. *Singurătatea e o țară unu pe doi*. Traducere în ebraică de Moshe Itzhaki și Paul Fărcaș. Kerhev Publishing House, 2022.
- Petreu, Marta. *The Book of Anger*. Traducere de Adam J. Sorkin, Christina Zarifopol-Illias și Liviu Bleoca. Diálogos Books, 2014.
- Petreu, Marta. *L'Apocalisse secondo Marta. Poesie 1981-2014*. Traducere de Roberto Merlo. Joker, 2016.

Referințe critice

- Andrei, Otilia. „Cărtărescu, tradus în 23 de limbi. «Levantul» în italiană, cel de-al 100-lea volum al scriitorului tradus în străinătate”. *Adevărul*, 9 mai 2019, <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/cartarescu-tradus-in-23-de-limbilevan-tul-in-1942625.html>. Accesat pe 2 iunie 2025.
- Balacciu Matei, Jana. „Cultura catalană—diferențe specifice”. Interviu realizat de Cristian Pătrășconiu. *LaPunkt*. <http://www.lapunkt.ro/2020/11/interviu-jana-balacciu-matei-cultura-catalana-diferente-specifice/>. Accesat pe 2 iunie 2025.
- „Cum a fost anul literar 2022 pentru dumneavoastră? Ce ați făcut dumneavoastră, ca scriitor?”. Anchetă în *România literară*, nr. 48-49, 2022, <https://romanaliterara.com/2022/11/cum-a-fost-anul-literar-2022-pentru-dumneavoastra-ce-ati-facut-dumneavoastra-ca-scriitor/>. Accesat pe 2 iunie 2025.
- Dumitru, Teodora. „Gaming the world-system: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation”. În *Romanian Literature as World Literature*, coordonat de Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian. Bloomsbury Academic, 2018.
- HotNews.ro. „Scriitoarea Marta Petreu în turneu literar în Spania”. HotNews.ro, 28 aprilie 2016, <https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-20963752-scriitoarea-marta-petreu-turneu-literar-spania.htm>. Accesat pe 12 iunie 2024.
- ICR Tel Aviv - תברתל ינמורה וזכמה. „Poezia bate pandemia – הפגימה תא תהצנמ הרישה 2”. Facebook, 8 iunie 2020, <https://fb.watch/strCFFRWdG/>. Accesat pe 12 iunie 2025.
- Institutul Cultural Român. „Marta Petreu la a XV-a ediție a Festivalului Internațional de Poezie «Palabra en el Mundo»”. *Institut Culturel Roumain*, 15 octombrie 2021, <https://www.icr.ro/paris/venetia-marta-petreu-la-a-xv-a-editie-a-festivalului-international-de-poezie-palabra-en-el-mundo/fr>. Accesat pe 12 iunie 2025.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*. Polirom, 2021.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Paralela 45, 2008.

- Manolescu, Nicolae. „Dincolo de sentimente”. *România literară*, nr. 16 (1981): 9. Digiteca Arcanum.
- Martin, Mircea. „Un postmodernism fără postmodernitate”. *România literară*, nr. 40 (9 septembrie 1996): 12–13. Digiteca Arcanum.
- Merlo, Roberto. „Apocalipsa ca stare. Despre poezia Martei Petreu”. Traducere din limba italiană de Ovidiu Pecican. *Observator cultural*, nr. 885, 17 august 2017, <https://www.observatorcultural.ro/articol/apocalipsa-ca-stare/>. Accesat pe 12 iunie 2025.
- Mincu, Marin. *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*. Pontica, 2007.
- Pecican, Ovidiu. „Colocviu internațional «Marta Petreu» la Napoli”. *Suplimentul de cultură*, nr. 566, 15 mai 2017. <https://suplimentuldecultura.ro/18547/colocviu-international-marta-petreu-la-napoli/>. Accesat pe 12 iunie 2025.
- Petreu, Marta. „A fost de-ajuns”. *Apostrof*, nr. 3 (2023), <https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2023/n3/a5/>. Accesat pe 12 iunie 2025.
- Petreu, Marta. „Cred că suntem o cultură mijlocie foarte interesantă, pentru mine, fascinantă”. Interviu realizat de Sever Gulea. *Libris Blog*, 26 iulie 2016, <https://blog.libris.ro/2016/07/26/marta-petreu-cred-ca-suntem-o-cultura-mijlocie-foarte-interesanta-pentru-mine-fascinanta/>. Accesat pe 12 iunie 2025.
- Pop, Axente. „Cenaclul Asociației scriitorilor din Cluj”. *Tribuna*, nr. 47 (1977): 2. Digiteca Arcanum.
- RFI Romania. „În direct de la FILIT Iași, cu Odile Serre, editor”. Facebook, 5 octombrie 2018. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=1968892329838574.
- Sorkin, Adam J. „The Paradox of the Fortunate Fall: Censorship and Poetry in Communist Romania”. *The Literary Review* 45, nr. 4 (2002): 886–910.
- Škrabec, Simona. „Literary Translation: The International Panorama”. În *To Be Translated or Not To Be: PEN/ IRL Report on the International Situation of Literary Translation*, editat de Allen Esther. Institut Ramon Llull, 2007.
- Szabó T., Anna. „Femeia care se luptă cu Dumnezeu”. *Apostrof*, nr. 6 (2014), <https://www.revista-apostrof.ro/arhiva/an2014/n6/a2/>. Accesat pe 12 iunie 2025.
- Terian, Andrei. „Marta Petreu”. În *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. 5. Editura Univers Enciclopedic, 2006.
- Ung, Snejana. „In the Literary Neighborhood: The Translated Romanian Novel in (Ex-)Yugoslavia (1918-2020)”. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 9, nr. 1 (2023): 56–72.
- Vasilescu, Mircea. *Cultura română pe înțelesul patrioților*. Humanitas, 2018.

MARIA TEREZA DAVID
Lucian Blaga University of Sibiu, Romania
maria.david@ulbsibiu.ro
DOI:10.2478/clb-2024-0013

REPREZENTĂRI ALE HOTELULUI ÎN MUZEUL DIGITAL AL ROMANULUI ROMÂNESC*

Depictions of the Hotel in the Digital Museum of the Romanian Novel

Abstract: This article is part of a vast research project involving the analysis of some specialized places that provide different services in the interwar period. I tried to redefine Marc Auge's concept of non-places and to apply it in modernity (1920–1940). My aim is to discover the number of occurrences and recurrences, using the digital archive, and to offer a few examples from these novels, in order to expose the domains that are connected to the images of the hotel. In this particular case, I focused mainly on the depictions of the hotel in the novels published in 1936.

Keywords: hotel, quantitative analysis, novel, modernity, specialized places

* Pentru acest studiu am folosit edițiile în format pdf din arhiva *Muzeului Digital al Romanului Românesc*. Vezi Ștefan Baghiu et al., *Muzeul Digital al Romanului Românesc: 1901–1932* (Complexul Național Muzeal ASTRA, 2020), <https://revista-transilvania.ro/mdrr1901-1932/> și Baghiu et al., *Muzeul Digital al Romanului Românesc: 1933–1947* (Complexul Național Muzeal ASTRA, 2021), <https://revista-transilvania.ro/mdrr1933-1947/>. Toate citatele sunt preluate din aceste romane, urmând ca după fiecare citat să fie marcate în paranteze doar anul publicării și pagina.

Hotelul este un spațiu modern. În unele situații, acesta indică la nivel ficțional ce fel de călătorii făceau personajele, dar și gradul în care o anumită populație pleacă spre o zonă mai dezvoltată. În lucrarea mea, am pornit de la textul cercetătorului Dan Ringgaard, care abordează această temă prin introducerea noțiunii de „funcție specializată”¹. Volumul *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture* (2015) aduce noi posibilități de înțelegere și de aplicare a conceptului de non-loc, oferindu-i-se un statut aparte de-a lungul timpului, care poate fi asociat cu evoluția locurilor publice din modernitate. Emma Short scria că dintre spațiile care ilustrează tema mobilității moderne, „hotelul se distinge ca unul dintre cele mai complexe, mai contradictorii și mai captivante”², fiind „un spațiu care în același timp exemplifică fluxul și haosul modernității în prima parte a secolului al XX-lea”³. Autoarea studiului *Mobility and the Hotel in Modern Literature: Passing Through* (2019) susține că noțiunea de mobilitate nu se rezumă la ideea de mișcare, fiind „implicată și în relații și practici care reflectă puterea”⁴. Totodată, făcând referire la mai multe studii, autoarea discută despre faptul că această mișcare de tranziție are legătură directă cu interacțiunea dintre corp și spații, accentul căzând asupra modului în care indivizii interacționează cu ceea ce spațiul hotelului le oferă. Short consideră că hotelul este și un spațiu hibrid, aflându-se undeva între categoria spațiului privat și cea a spațiului public. Mary Jo Bitner scria în articolul din 1992 că hotelul face parte din categoria serviciilor interpersonale⁵, de o „complexitate elaborată”, alături de restaurante, clinici medicale, spital, bancă, linie aeriană și școală. Autoarea explică cele trei dimensiuni care alcătuiesc ceea ce numește *servicescapes*: „condițiile ambientale”, „configurația locului și funcționalitatea” și „semne, simboluri și artefacte”⁶.

Hotelul este totodată un loc de trecere, caracterizat de efemeritate, și o structură care oferă diferite servicii indivizilor. Urmărind modelul oferit de studiul menționat anterior, consider că și în cazul

1. Dan Ringgaard, „The newest place is a BMW X3 in Lagos: Contemporary notes on Marc Augé’s non-lieux”, în *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture*, coord. M. Gebauer, H. T. Nielsen, J. T. Schlosser, B. Sørensen (Aalborg Universitetsforlag, 2015), 35, traducerea mea.

2. Emma Short, *Mobility and the Hotel in Modern Literature: Passing Through* (Palgrave Macmillan, 2019), 1.

3. Short, *Mobility*, 1, traducerea mea.

4. Short, *Mobility*, 2, traducerea mea.

5. Mary Jo Bitner, „Servicescapes: The Impact of Physical Surroundings on Customers and Employees”, *Journal of Marketing* 56, nr. 2 (1992): 59.

6. Bitner, „Servicescapes”, 65–67.

literaturii române, hotelul, analizat în contextul unor deplasări ficționale pe teritoriul național sau în străinătate, este un element relevant pentru ilustrarea unui anumit tip de gândire, precum și a unei imagini a societății și a culturii românești din prima jumătate a secolului al XX-lea. Cuvântul are peste 4000 de menționări în peste 400 de romane din arhivă. Într-un studiu despre rolul hotelului în literatura modernă⁷, Anna Despotopoulou, Athanasios Dimakis și Chryssa Marinou citează din textul lui Henry James, *The American Scene*, care descria mentalitatea americană prin nevoia de mișcare continuă, hotelul fiind elementul care oferea acest privilegiu. Un alt exemplu este cartea lui Arnold Bennett, *The Grand Babylon Hotel* (1902), construit „pe contradicția dintre cosmopolitism și naționalism”⁸, aspect care devine vizibil și în spațiul românesc, mai ales după 1920. Trebuie să precizez faptul că o explorare a tuturor modurilor în care hotelul este prezent în romanul românesc ar necesita mult mai mult spațiu și că acest studiu reprezintă o încercare de a cuprinde în linii mari câteva reprezentări. Mă voi concentra asupra primelor apariții ale acestui loc și ulterior voi discuta prezența hotelului în romanele publicate în 1936, pentru că în producția romanescă din acest an termenul apare de cele mai multe ori. Emma Short explică în studiul introductiv funcționalitatea acestui spațiu prin raportarea la mai multe aspecte:

În primul rând, este un spațiu care este adus la viață și materializat de mișcarea oamenilor dintr-un loc în altul și este de obicei (cu toate că nu întotdeauna), un punct dintr-o călătorie sau o destinație în sine. Mobilitatea este, de asemenea, în orice caz, inerentă în hotel la nivel arhitectural. Spațiile din interiorul hotelului sunt dictate și aranjate în conformitate cu deplasările oaspeților săi și ale angajaților care îi servesc. În consecință, acest spațiu este atât produs, cât și constituit permanent prin mobilitățile corporale⁹.

La nivel literar se poate sesiza o creștere a prezenței industriei hoteliere în romanul de după 1920. Emma Short descrie, în cazul Marii Britanii, legătura directă dintre evoluția industriei hoteliere și cea a transporturilor, aspect care se poate observa și în spațiul românesc. În cazul romanului românesc, observ că nu a apărut până la acest moment un studiu care să problematizeze rolul hotelurilor la nivel

7. Anna Despotopoulou, Athanasios Dimakis și Chryssa Marinou, „Hotels in Literature”, în *The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, coord. Jeremy Tambling (Palgrave Macmillan, 2018), 1–11.

8. Despotopoulou, Dimakis, Marinou, „Hotels in Literature”, 3.

9. Short, *Mobility*, 6, traducerea mea.

ficțional. În lipsa unei analize care să propună și o lectură comparativă, în această lucrare voi urmări să arăt cum se articulează acest complex spațiu al serviciilor în romanele unor scriitori canonici, dar și necanonici, importanță fiind de asemenea deschiderea studiilor literare spre investigarea „marelui necitit”¹⁰.

Spațiul hotelului este un element care încadrează diferite experiențe în romanele publicate în perioada interbelică. Se poate afirma că acest non-loc își creează de-a lungul timpului un specific propriu. Exemplele sunt numeroase, iar scopul reprezentării variază, hotelul fiind atât un loc al plăcerilor și al divertismentului, al petrecerilor luxoase și al mondenităților, dar și un loc în care se întâmplă evenimente tragice. Observ, de asemenea, că atât în istoriile literare, cât și în *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, există numeroase referiri la aspecte ale urbanizării prezente în romane.

În cadrul acestui experiment cantitativ, compar totodată prezența hotelului în romanele din 1920, când, conform analizei lui Andrei Terian¹¹, numărul acestor opere publicate crește de la 5 la 28, cu prezența aceluiași loc în romanele publicate în anul 1933, considerat de către Cornea „anul de aur al romanului românesc”¹², în care apar 78 de titluri și cu menționările din operele publicate în 1936, când apar 99 de titluri. Concluziile sunt următoarele: 16 din cele 22 de romane apărute în 1920 (opere digitizate în MDRR) conțin cel puțin o menționare a hotelului (aproximativ 70%), cele din 1933 conțin peste 300, iar în cele din 1936, „hotelul” cu toate formele sale are aproape 600 de ocurențe și apare în peste 50 de romane.

În graficul de mai jos, am ilustrat distribuția cuvântului „hotel”, cu toate formele sale¹³, în romanele publicate în intervalul 1920–1940.

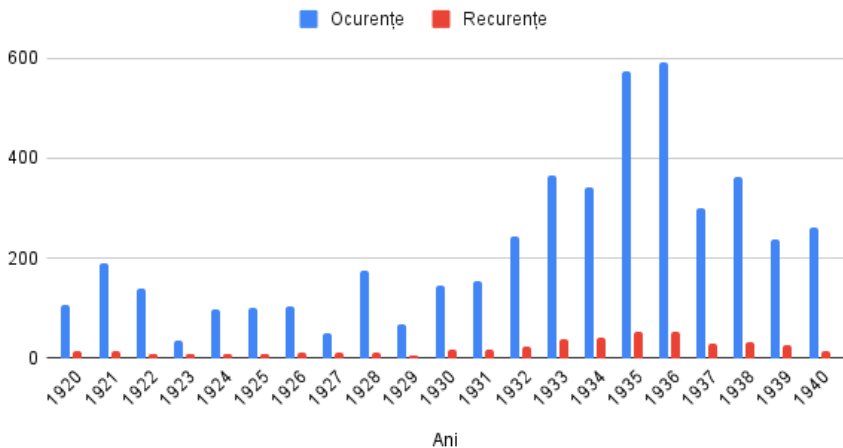
10. În studiile sale, Franco Moretti folosește această noțiune pentru a se referi la operele literare care „nu supraviețuiesc” ca specie, căzând în uitare. Cercetătorul a preluat sintagma de la Margaret Cohen, care a folosit-o în *The Sentimental Education of the Novel* (1999). Vezi Franco Moretti, „The Slaughterhouse of Literature”, *Modern Language Quarterly* 61, nr. 1 (2000): 207–27.

11. Andrei Terian, „Big Numbers: A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”, *Transylvanian Review* 28, Supplement nr. 1 (2019): 62.

12. Paul Cornea, „Anul de aur al romanului românesc interbelic,” în *Aproapele și departele* (Cartea Românească, 1990), 375–384, citat în Terian, „Big Numbers”, 63.

13. Hotel, hotelului, hoteluri, hotelurile, hotelurilor, hotele.

Hotelul în romanele românești (1920-1940)



Graficul 1. Ocurențele și recurențele hotelului în romanele publicate în intervalul 1920-1940

Voi oferi câteva exemple, având în vedere importanța/ funcția pe care o are acest loc la nivelul narațiunii și al conținutului și voi prezenta câteva romane în care hotelul este asociat cu diferite stiluri de viață, cu anumite stereotipuri sau cu un mod particular de a vedea lumea înconjurătoare.

În cartea lui Alexandru Vițianu, *lubire pentru iubire* (1920), este prezentată o scenă în care personajele se află la mare și are loc un eveniment tragic, sinuciderea unei femei în camera unui hotel. Protagonistul este cazat la „Hotel Regal”. În romanul *Strigoii* (1920) de N. Porsenna, un personaj asistă la moartea unei femei care înghițișe mercur:

În sfârșit, am ajuns. Am luat o trăsură și am colindat într-o goană nebună toate hotelurile. Am găsit-o la un hotel, într-o odaie de la etajul al III-lea, întinsă pe un pat, gâfâind în mâinile unui doctor, care-i dădea primele ajutoare. Jertfa se făptuise. Cu două ceasuri mai-nainte înghițișe clorură de mercur, și la toate stăruințele doctorului, chemat de vecinii care alergase la țipetele ei, ea răspunsese că vrea să moară (32).

Literatura română din perioada interbelică este o dovadă a faptului că spațiul autohton a fost racordat la civilizația europeană. Toate

structurile descrise arată că literatura română nu a evoluat raportându-se doar la elemente autohtone, ci a fost mereu influențată de modelele occidentale. Străinătatea rămâne în continuare o preocupare pentru autori. În *Prințesa Dactilo* (1933), apar câteva orașe din străinătate, cum ar fi Viena, Paris, New York. Romanul este o vastă pânză pe care sunt țesute non-locuri: stații de metrou, un bistro parizian, un chioșc etc. Hotelul este un loc privilegiat, descris în timpul celor mai diverse călătorii ale protagonistei, un exemplu fiind faptul că „La Princesse Dactylo” dădea la Paris recepții „în cochetul ei Hôtel de la Auteuil” (84). După cum am arătat, locurile din străinătate exercită o puternică fascinație pentru personaje. În romanul „Viața se reface” sau „Așa a fost să fie” (s.a.) al Clementinei Delasocola apar stațiunea Kerkira și „Bella-Veneția», două palate vechi transformate într-un hotel, aproape modern” (86).

Câteva repere din străinătate mai apar la Viena, precum „hotel discret din Mariahilf” (în romanul *Stingher*), la Neapole, la Paris, aici putând fi menționat Hotel Statler, „depe bulevardul Montmartre” (în romanul *Ada*) etc. Felix Aderca, în romanul *Țapul* (1921), creează o imagine din afara teritoriului național: „într-o odăiță de hotel din primul oraș de peste graniță, am pus temeliiile unei scurte fericiri, și a unei dezonorări mai mult politice” (16). Hotelul este un loc privilegiat în romanul *Două dureri* (1921), unde Parisul este descris prin raportare la foarte multe locuri de consum. Apar în text Hotel d'Arcourt, Hotel Dronot etc. În romanul din 1924 al lui V. Eftimiu, *Elfiona*, se vorbește despre un alt loc de cazare celebru: „Am auzit că la Stockolm, e cel mai frumos hotel din Europa. Oh! Ador confortul și căinii mari, puternici, cari se sbat în lanț, vor să fugă și să te târască după ei. E o senzație delicioasă” (155). Multe menționări ale hotelului apar și în romanul *Tragedia* (1924) al aceluiași autor.

Hotelul are multe menționări în romanele a căror acțiune are loc în străinătate. De exemplu, în *America îndrăgostită* (1920) de Vasile Pop, apare Hotelul Ohio, considerat „cel mai bun”. Spațiul american fascinează și personajele din *Cuceritorul de inimi* (1921). Arhiva digitală cuprinde reprezentări diverse ale acestor locuri din afara spațiului autohton. În *Băiatul mamei* (1920) de Smara, personajele călătoresc la Neapole:

Până la Neapole, vrând parcă, peste mintea ei obosită, să nu-și mai grămădească nimic. Merse cu ochii închiși, ajungând trase la un hotel pe parc i-1 recomandase patronul Campidogliului din Roma. Obosită, cum ajunsese acolo, își așează lucrurile și dintr-un jeț de la fereastră privii lung la golful ce se întindea în fața orașului, ca o cuvertură largă de atlas

albastru. Din văzduh, între cer și mare, parcă se lăsase și plutea un zăbranic străveziu, în care toată cetatea părea înfășurată (130).

În cele ce urmează, voi muta accentul înspre reprezentările hotelurilor de pe teritoriul național. Se cunoaște deja faptul că Bucureștiul este orașul privit cu admirație de foarte multe personaje. Identificarea și descrierea funcțiilor pe care le au anumite locuri în conturarea rețelilor de *servicescapes* ar necesita un spațiu foarte vast, de aceea mă voi limita momentan la câteva exemple. Celebra cafenea Capșa apare într-un text, de data aceasta accentul căzând asupra localului cu multe camere care se închiriază, și anume Hotel Capșa. N. Porsenna în romanul *Spre fericire* (1921) prezintă detaliile din timpul unei călătorii cu trăsura: „Trăsura a pornit îndată, după ce am aruncat birjarului adresa renumitului Casino Montmartre din str. Sf. Ionică, acea casă scundă și artistică, luminată de patru globuri electrice în formă de cap de satyr, și pe locul căreia patru ani mai târziu s-a clădit marele hotel care-i poartă numele” (40). Se călătorește la Constanța, unde în prim-plan se află Hotelul Carol, iar acțiunea se petrece în 1906. Descrierea odăilor reprezintă aici un interes deosebit. Pentru a analiza imaginea hotelului din provincie ar fi de asemenea necesară constituirea unui capitol separat. În unele cazuri acesta este un spațiu idilic, alături este asociat cu noțiunea de promiscuitate, cum se întâmplă în romanul lui V. Demetrius, *Domnul deputat...*(1921): „se întâmplase să-l vadă chiar ginere-său eșind dintr-un hotel de a doua mână, la braț cu o fetișcană mândră de tovarășul ei decorat și aruncând ochiade pescuitoare” (241).

Bucureștiul rămâne un oraș valorificat în romanele din această perioadă. În romanul lui Adrian Hurmuz, *Un strigăt în noapte* (1933), apare imaginea unui hotel „menit să rivalizeze cu palasurile din străinătate” (24). Naratorul vorbește despre un bal care urma să se desfășoare într-un loc luxos din București: „«Floarea orientului» din Calea Victoriei, era de o strălucire puțin obișnuită și se aflau aici, în marea sală tot ce avea Capitala mai distins, mai elegant și mai bogat” (24). În această operă, hotelul reprezintă și locul ales de cei care sunt implicați în adulter: „un oltean frumos, cu mustăcioara neagră, luă de la brațul mistificatorului savant pe tânăra profesoară, soția lui larba Păștescuțași, o duse la hotel și o făcu fericită de zece ori într-o jumătate de zi, în timp ce ilustrul său soț era pansat la spitalul Coltea” (118). În romanul *Serviciul secret* (1933) de Clud, hotelul apare în cadrul multor anchete și urmăririi (peste 60 de menționări). Se vorbește despre hotelul din Orhei, unde sunt uciși doi agenți, apoi pe parcursul acțiunii apar: Hotel Savoia, Hotel Blinder, Hotel Moldavia etc.

Urmează romanele care conțin menționări mai puține. În opera lui Alice Gabrielescu, *Marșul femeilor* (1933), termenul apare de două ori într-o conversație în care personajul Radu mărturisește că a părăsit serviciul militar pentru a avea o viață obișnuită. În *Patul lui Procust* (1933), roman care expune lumea cosmopolită, hotelul din stațiunea Techirghiol-Movilă este locul în care se desfășoară câteva scene tensionate: conflictul dintre Fred și doamna T. și provocarea la duel lansată de Ladima către acesta. În romanul lui C. Stere, *În preajma revoluției*, vol. IV (1933), un personaj se confruntă cu absența hotelurilor, despre care îl informează un siberian, acțiunea desfășurându-se în mai multe spații din Basarabia, Rusia și România. Hotelul din romanul *Apostol* (1833) de Cezar Petrescu este privit doar ca un loc de trecere și nu se insistă asupra imaginii sale. În romanele care descriu spații din provincie, hotelul este fie un loc necesar în cadrul deplasărilor, fie un reper al senzaționalului. Într-una dintre amintirile Adinei din *Oraș patriarhal* (1933), hotelul, alături de străzile zgomotoase ale orașelor din străinătate, este un simbol al bucuriei de odinioară, al momentelor petrecute într-un oraș imens. Pentru a accentua ruptura de lumea cosmopolită și de „darurile” fericite ale străinătății, în roman se mai precizează faptul că o prietenă îi trimite o scrisoare „de pe un hol de hotel elvețian” (vol. II, 226).

Această construcție modernă apare și în *Camere mobilate* (1933) de Damian Stănoiu (sub 10 menționări), unde încadrează experiențele unui tânăr: „îi plac femeile dar nu se expune pentru ele. De hotel, are groază; la ele acasă nu se duce de teama unui scandal, iar în camera lui nu le primește din respect pentru proprietăreasă” (87). Un personaj din romanul lui Dinu Cluceru, *În grea cumpănă!* (1933), mărturisește cunoașterea Bucureștiului ca pe orașul său natal, fiind familiarizat cu locuri precum Hotel Metropol, Grand Hotel, Hotel Elisabeta. Acesta oferă o informație relevantă pentru categoria străinilor: „am tras la hotel Regal—unul din cele trei hoteluri rezervate streinilor în trecere” (123). Este de asemenea un roman în care personajul are o preferință pentru „bodegi”. Termenul apare de puține ori în *Cartea nunții* (1933), în momentul cununiei, apoi pe durata perioadei pe care cei doi tineri o petrec împreună: „În jurul Verei ar fi voit o gardă strălucitoare de doisprezece arhangheli și deasupra o ploaie de artificii planetare, căzând lent, languros, ca ninsoarea de afară, nu însă aci în mijlocul atâtor fețe sbârcite, ci undeva pe plaja mării, sau într-un pat de mic hotel de provincie, ca o binecuvântare înainte de întâia atingere corporală” (283). Odaia de hotel este un spațiu semnificativ pentru cuplul proaspăt căsătorit. La începutul romanului *Adela* (1933) este descrisă stațiunea montană în care ajunge personajul: „Doamnele, ostentativ fără

treabă, umblă în rochii de casă și fără pălării... Domnii, cu jambiere și șepci impermeabile, trec la poștă peste drum de hotel, înarmați cu alpenstockuri, strănse energic în pumn la nivelul bărbiilor înțepenite și importante” (7).

În romanul lui Zaharia G. Buruiană, *Fecioarele orizontale* (1933), hotelul este asociat cu promiscuitatea tinerelor: Zamfirescu Adrian este văzut în vacanțe, în camere de hotel, de o tânără. Personajul Alfred din *Calea Văcărești* (1933), în care hotelul este menționat de puține ori, sare în apărarea unei tinere: „De astădată se încăerasese pentru o fată—casiera magazinului de mezeluri Horn. Un client, matur, bărbat cu bărbuță și cu inele groase în degete la fel, care domnea, acasă, peste cinci plozi,—o aștepta regulat afară și-o ruga să-1 însoțească la hotel” (vol. I, 50). După cum se poate observa, locurile cu funcții specializate, inclusiv anumite tipuri de magazine, predomină în romanele analizate. În romanul Martei Rădulescu, *Sunt studentă!* (1933), există aceeași asociere, cu un comportament neadecvat al tinerei. Uneori se fac comparații între posibilitățile financiare și locurile cu specific de tip *servicescape*. În *Europolis* (1933) de Jean Bart, hotelul indică o discrepanță financiară: „Când au plecat din casa lui Starnati, s-au dus la hotel. Viața era prea scumpă. După câteva zile, Americanul și fata, s-au mutat într-o căsuță, la mahala. Puținii bani aduși din America se topeau văzând cu ochii; cu inima strânsă a schimbat bătrânul și ultimii dolari” (270). Hotelul are legătură și cu tema călătoriei și a inițierii tinerilor în marea aventură a vieții. În romanul lui Ion Călugăru, *Don Juan Cocoșatul* (1933), Beatrice „scapă” de traiul de la pension și începe să călătorească: „Viața ei se scurgea între hotel, tren, restaurant și—cabaret” (162).

Hotelul este un loc la care personajele se raportează prin delimitarea a două categorii sociale: burghezia, care petrecea în hoteluri luxoase și populația care își permitea să rămână în locuri modeste. La un moment dat, Nory Baldovin, personajul din *Rădăcini* (1938) al Hortensiei Papadat-Bengescu, se gândește la opoziția dintre un domiciliu stabil și locuri de trecere:

pasul spre casă... Casă!... Un ecou obsedant!... Noutate încă proaspătă... Casă... Acasă! Nu despre o cameră dintr-o Pensiuine, nici despre camera de otel cu luna, ci despre un cămin adevărat. După ce o viață—Nory împlinise 34 ani—după ce o viață propovăduise avantajile traiului „sur la branche”. Cum te bate vântul!... După cum se-ndoaie cracai... Îți iei geamantanul și pleci!—fusesse profesia ei de credință. Oamenii legați de un cămin, legați mai ales prin necazuri, o invidiau; alții n’o pricepeau: nimeni însă n’o plângea căci Nory nu da nimănui impresia, că i-ar lipsi

ceva din lipsa unui cămin:—Când și pe cine vreau eu să văd! Nu să mă piseze într-una familia!” (vol. I, 29).

Se mai menționează apoi că personajul feminin a locuit o vreme la hotel Metropol (34).

În volumul al doilea, în momentul plecării surorii ei, hotelul apare ca o alternativă pentru Nory, după discuțiile legate de vânzarea unei proprietăți: „Doamna Dia Baldwin plecase, ea însăși va pleca, se va muta la otel, acolo unde locuise înainte” (215). Când Nory părăsește locuința și se urcă într-o birjă, se precizează că „[d]ase birjarului adresa unui otel” (217). După ce o vizitează pe Elena Drăgănescu, în drum spre gară, Nory de gândește din nou la relocare: „Traiul la otel îi părea nesuferit; va cerca pe Isvor să vadă ce mai e pe acasă. Deși lipsise numai o zi și aceea nereușită, totuși mai uitase necazurile...” (262), în cele din urmă alegând să stea la hotel. Starea de nemulțumire este deseori asociată în roman cu camera de hotel. Nory își îndeplinește sarcinile de serviciu la hotel, studiază un dosar, își scrie textul unei conferințe, dar asociază constant locul în care se află cu un element inferior: „în fața ușii de comunicație cu o cameră vecină, ușă condamnată firește, ușă din acelea care mai mult încă dă vieții de otel impresia de promiscuitate, declamă pledoaria sau rezumă conferința și viceversa” (277–78). Un alt moment important din firul narativ este reacția personajului la vestea că sora ei se va ocupa de administrarea vilei din străinătate, a Vilei Beau-Site: „Acum afla că Dia vrea să conducă un otel, să fie patroană—căci acolo unde era Dia nu putea fi decât stăpână” (300).

Hotelul în romanele din 1936

Împreună cu toate formele sale, termenul „hotel” are 591 de ocurențe în romanele din 1936. Conform datelor interpretate și expuse în articolul lui Terian¹⁴, cele mai multe romane autohtone sunt publicate în acest an. Având aproape 100 de opere literare ca eșantion, observăm că, bineînțeles, și numărul ocurențelor unor termeni care denumesc non-locuri crește semnificativ. Fiind un simbol al modernizării, este normal ca acesta să fie prezent în producția literară autohtonă într-o perioadă atât de prosperă precum cea interbelică. Evoluția economică și socială atinge apogeul, iar reprezentanții burgheziei călătoresc din ce în ce mai mult. Într-un studiu despre spațiul hotelier prezent în literatura germană și în cea austriacă, Bettina Matthias oferă și o scurtă istorie a ospitalității europene în acest domeniu. În capitolul „The Hotel

14. Vezi Terian, „Big Numbers”, 55–71.

and Hotel Culture in Modernism—Some Critical Thoughts”, autoarea prezintă teoriile unor personalități precum Georg Simmel, Thorstein Veblen și Siegfried Kracauer:

Teoriile lor combinate despre impactul pe care îl au banii și bogăția asupra structurilor sociale și asupra codurilor comportamentale vor oferi contextul conceptual pentru înțelegerea hotelului ca reprezentant de primă clasă a spațiului modern locuit, ca metaforă și de asemenea, ca bază pentru creșterea și dezvoltarea vieții moderne și a spiritului epocii¹⁵.

Pentru a putea discuta despre dimensiunile complexe ale hotelului în literatură este necesar să continuăm analiza cu precizările referitoare la prezența hotelului în anul 1936. În romanul *Căpitanul Cordea. Roman din viața militară* (1936), al lui M. Câmpeanu, hotelul este menționat în carul unei discuții unde se pune problema găsirii unui spațiu care să aibă și alte facilități: „Dar d-ta, la ce hotel tragi?... Acolo nu e cafeaua și restaurant?” (35). Alte elemente menționate sunt hotel Pantazi și hotel Slănic.

În cartea *Arianei Del-Vet, Două lumi* (1936), este evidențiat contactul cu străinătatea, iar elementele de interes spre care își îndreaptă privirea naratorul sunt Hotel Londra și Hotel de Paris. Relevantă pentru studiul de față este și descrierea orașului Balta, capitala unui district:

un orașel provincial, ca toate orașelele din sudul Rusiei: o stradă lungă, principală; o piață veche cu arcade greoaie, joase; o catedrală albă, cu console învechite; un post de poliție; o închisoare și o grădină unde făceau paradă toate elegantele orașelului, plimbându-și toaletele, la sunetele unei muzici militare și flirtând cu ofițerii din garnizoană și cu băieții de prăvălie, după închiderea magazinelor [...] Orașul lua atunci un aer de sărbătoare. „Hôtel de Paris” gema de proprietari cumpărători și vânzători. O mulțime de oameni veseli, bine dispuși se înghesuiau acolo și toate odăile erau pline de amatori de cai (100).

Ceea ce surprinde cititorul este faptul că în romanele din 1936 se păstrează în mare măsură entuziasmul pentru descoperirea spațiilor europene și extraeuropene, descoperire care se face în general prin contactul cu locurile ce au funcții specializate, însă există și aspecte care evidențiază viața socială a unor grupuri care nu au parte de aceste privilegii.

15. Bettina Matthias, *The Hotel as Setting in Early Twentieth-Century German and Austrian Literature: Checking in to Tell a Story* (Camden House, 2006), 27, traducerea mea.

În romanele erotice, desigur, hotelul este asociat cu întâlnirile amoroase. Există și câteva situații în care personajele își proiectează dorințele, gândindu-se la acest loc. De exemplu, în romanul lui Apostol Fulga, *Altceva* (1936), se poate observa că hotelul este tratat ca un loc de trecere în care indivizii nu petrec mult timp, acesta fiind o opțiune generoasă dintre mai multe:

Așteptam înfrigurată să mă ducă într-un refugiu numai al nostru, unde să ne îmbrățișăm în voie, potolitor. L-aș fi urmat oriunde: într-un hotel, într-o casă de rendez-vous, într-o cabină de baie, chiar afară din București, undeva într-o pădure din apropiere, sau chiar în plin câmp, ca o țărancă oarecare, ca animalele—numai să mă pot satisface imediat, isbăvitor. Nu mai simțeam niciun fel de jenă. Nu mai puteam rezista. (185).

Fiind un roman al întâlnirilor pasionale care se desfășoară în spațiul hotelului, perspectiva urmărește și aspecte specifice, unele pasaje aducând în fața cititorului și elemente tehnice care ilustrează gradul de modernizare al societății: „în hotel e sgomot, iar căldura caloriferului, înnăbușitoare...” (382).

Ideea adulterului apare în mai multe romane. De exemplu, în opera lui Valeriu Cocoș, *Hoinar* (1936), locul este asociat cu un act împotriva moralității: „Într-o cameră de hotel pecetluiră păcatul” (77). În *Femeia de e stăpână. Adulter sau nu?* (1936) de Alexandru Nora, din modul în care naratorul prezintă opțiunile personajului, putem deduce un anumit profil: „își poate dar înscrie în program un popas la o casă de «rendez-vous» sau la oricare hotel unde o așteaptă cu înfrigurare unul dintre amanți” (101). Un caz mai complex este prezentat în *1916* (1936) de F. Aderca, unde soția unui personaj fuge la alt bărbat, apoi pleacă în străinătate. Ulterior, ni se vorbește despre declin: „Cu ultimii bani rămași după moartea doctorului, ei își găsiră sfârșitul într-un mizer hotel de pe Coasta de Azur, unde se otrăviră cu mangal” (24).

O idee care reflectă dezvoltarea relațiilor capitaliste, precum și implicarea individului în domenii care îi oferă stabilitate financiară prin explorarea posibilităților date de non-locurile aflate în dezvoltare se găsește și în romanul lui Felix Aderca. La un moment dat, naratorul precizează faptul că unul dintre personaje se îmbogățește prin activități care se înscriu în domeniul serviciilor: „Papazoglu de la prefectura poliției a fost mutat la Cluj, unde am auzit că a făcut o mulțime de bani cu un hotel, cu un cinematograf” (204). În același roman, hotelul mai apare în contextul în care alt personaj dorește să petreacă noaptea într-un loc cu servicii de calitate, iar în deplasarea acestuia sunt surprinse diferite atitudini: „Costache făcu semn unui taxi, care rătăcea vag

pe un mal al Dâmboviții și umplând poșetele fetelor cu un kilogram de caise din alaiul de coșuri de pe chei, spuse șoferului să-i ducă la un hotel bun, din centru. La Royal, în strada cu reclame luminoase ale ziarelor nu găsi liberă decât o cameră la ultimul etaj...” (301). Un alt loc care are funcții specializate este restaurantul, menționat tot în cadrul explorării atmosferei produse de non-locuri: „În câteva minute un automobil îl duse la Modern. Lăutarii cântau în grădină; mese cu puțini clienți” (308).

Naratorul urmărește evoluția personajului și locurile în care acesta ajunge să locuiască. Sunt menționate condițiile, precum și avantajele. Este comparat traiul într-o „bodegă” cu cel dintr-o cameră de hotel:

Se mutase în strada Plevnei, nu departe de „club” și de tipografie, unde găsisese două camere goale la etaj, deasupra unei bodegi. Cu prețul pe o zi al camerei de la hotel Royal îi ajungea acum și de chirie și de masă pentru el, Lenta și Vivi, care-1 întovărășiseră. Cum nu luau niciun dejun la ore regulate, bodega era o adevărată binefacere, cu răciturile, vinurile și fripturile la grătar „la orice oră din zi și din noapte” (322).

Nu în fiecare roman hotelul are o imagine luxoasă. Există câteva excepții, iar una dintre ele este prezentarea unui hotel de la periferia Lisabonei. În romanul lui G. M. Amza, *Misterul casei din strada Mavrogheny* (1936), personajele se află în capitala Portugaliei. Sunt surprinse aspecte legate de sărbătorirea unui eveniment autohton din istoria populației: „Tot orașul era un decor. O mare serbare națională sau aniversarea unui mare eveniment istoric strânsese aci sute de mii de provinciali,—delegațiuni cu drapele (și fanfare, țărani și târgoveți din toate unghiurile țării)” (65). Totodată, dincolo de elementele care ilustrează sărăcia din mediile marginale, personajele descoperă că Hotelul Simplon este locul unde se țineau ședințe de spiritism. Elementele observate nu alcătuiesc un tablou clar:

Și după alergături disperate, găsirăm, într’adevăr, un hotel destul de cufat, într’una din periferiile Lisabonei, dar, ca ghinionul să fie complet, hotelierul ne aduse la cunoștință că are liber numai un salon—un salon cu două paturi rămas neînchiriat din cauza prețului prea ridicat. Cum un asemenea hotel mărginaș nu îmbiase tocmai fruntea delegațiilor și, acel salon nefiind pentru punga celor mai săraci, rămăsese neînchiriat (65).

Lipsa resurselor apare în romanul *Femeia de la miezul nopții* (1936) de Galia Faressova și T. C. Stan (1936). Mediul descris aparține de data aceasta Bucureștiului. Se fac unele analogii despre familii cu

origini rusești care nu reușiseră să își construiască o situație favorabilă: „Alți ruși au eșuat la Berlin și la Shanghai la Kharbin sau la Riga, Familia Ptașnicoff a eșuat la București. Locuiau într-un hotel infam de pe calea Griviței, într-o înspăimântătoare promiscuitate. Toți trei într-o cameră. Când ieșeau pe stradă, păreau trei fantome” (203).

În centrul romanului se află viața de noapte, materialul epic fiind o amplă frescă socială. În cadrul întâmplărilor relatate, se disting diferite locuri cu funcții specializate care au legătură cu activitățile pe care femeia începe să le întreprindă. Descrierea localurilor expune specificul unei lumi marcate de violență:

Localurile erau îmbâcsite de fum. Bețivii solitari urlau ca ieșiți din minți. Uneori se încingeau bătaii epice. Atunci vâjâiau prin aer sifoanele, oglinzile sburau în țândări, becurile se stingeau, și pe întuneric nu se auzea decât gâfâitul și înjurăturile înfundate ale luptătorilor. Și în mijlocul acestei lumi de apocalips, o biată fată de optsprezece ani trebuia să-și câștige o bucată amărâtă de pâine!...

Așa, zi cu zi, am cunoscut culisele tragice ale vieții de noapte (227).

Categoria romanelor în care hotelul este un loc lipsit de elemente moderne este ilustrată și de câteva opinii din *Jurnalul unui om inutil* (1936) de Sergiu Vladimir, unde de data aceasta, spațiul de cazare se află în mediul rural: „Satul unde era Tonia se mândria cu un «Hotel». Era o clădire cu două etaje, în stil țărănesc, așezat în inima pădurii. Nu avea nici apă, nici electricitate, nici portar” (148).

Alte evenimente tragice sunt de asemenea asociate cu spațiul hotelului. În romanul lui I. Peltz, *De-a bușilea* (1936), ni se vorbește despre o tânără care alege să se sinucidă dintr-o dezamăgire în dragoste: „Uite, chiar eri a citit că s-a otrăvit o fată sosită din provincie la marele hotel de lângă gară. A înșelat-o un bucureștean...” (30). Hotelul mai este menționat în timpul deplasării unui personaj care ajunge în străinătate: „Plec, am hotărât — și m’am și urcat în tren. Ajung la Mont-Carl și mă duc la poliție. Vorbeam destul de bine franțuzește. Cum îi spun numele cumnatului îmi și spune:—La hotel Bristol din Bolie! Îl cunoștea,—cine nu-1 cunoștea!” (44).

Străinătatea și fanteziile legate de aceasta apar și în romanul Lisei Hârsu, *Nae Chițibuș—detectiv* (1936). Parisul este, desigur, locul asociat cu sentimentul de siguranță. Eftimescu se gândește la pașii pe care trebuie să îi urmeze, apoi pleacă: „Se va duce deocamdată în Franța unde, ca olandez, nu avea nevoie de viză. Acolo se va odihni nițel, căci nervii lui erau într-adevăr sdruncinați din pricina peripețiilor din ultimul timp. Pe la prânz trecu fără greutate frontiera și se îndreptă

spre Nisa. Abia aci se simți în siguranță și începu să răsuflă ușurat” (86). Folosirea automobilului este un aspect comun multor romane, iar în unele dintre ele, acesta este privit ca un privilegiu. În peisajul parizian, automobilul și hotelul sunt două elemente importante din peisajul vieții moderne: „După câteva minute mașina se opri în fața hotelului «Claridge» din Avenue des Champs-Elysees” (88).

După cum a fost demonstrat deja, Parisul este orașul european cel mai des menționat în romanele românești. Un articol valoros a fost publicat de David Morariu¹⁶, care a analizat 157 de romane din perioada 1844–1900, pentru a expune date despre prezența acestui oraș, precum și emoțiile cu care a fost asociat. În ceea ce privește prezența non-locurilor, un alt exemplu apare în cartea lui Sergiu Vladimir, *Jurnalul unui om inutil* (1936). Locul este indicat în roman când un personaj revine în București și își lasă sora bolnavă „la un hotel lângă gară”. Asocierea hotelului cu momentele amoroase apare și în acest roman, însă personajul feminin are o atitudine respingătoare: „Că a mă duce cu el la un hotel nu însemna nimic. (Desigur, nu însemna nimic—porcul—decât o oră, de dragoste într-o cameră cu «bideu»!)” (185). O chestiune financiară apare într-o discuție cu privire la faptul că șederea la hotel Royal-Palace presupune o cheltuială prea mare. Desigur, automobilul și hotelul sunt prezentate și aici într-o strânsă legătură. Un aspect relevant este descrierea clădirii. Monologul interior favorizează trecerea de la observarea caracteristicilor sumare ale lumii exterioare la sondarea propriei conștiințe. Textul personajului este scris în vara anului 1934:

Un hotel mic și curat. Nu știu nici măcar cum se numește. E noapte. De departe se aude marea. Nu pentru că ar fi furtună. Furtuna e un mit. Nu există nicăeri. Aceia ce numim furtună e ceva atât de ridicol de mic, o deplasare de aer cu o viteză de purice sărind, încât nu merită să-ți atragă atenția. Nu există furtună nicăeri. Aceia ce numim furtună sufletească e o bazaconie lugubră, o ciocnire de câteva imagini, de câteva mizerii, undeva, în băerile înguste ale cugetului... Se aude marea pentrucă se aude totdeauna. Și se aude pentrucă niciodată marea nu poate fi liniștită. Când e liniștită nu mai e mare ci lac (337).

Multe ocurențe ale cuvântului există în cartea lui Panait Istrati, *În lumea Mediteranei*. Apus de soare (1936) și în romanul lui Stoian Gh. Tudor, *Hotel Maidan* (1936). În cazul celui din urmă, discutăm despre

16. Vezi David Morariu, „The Affective Geography of Paris in the 19th Century Romanian Novel: Between Admiration and Aversion”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, nr. 2 (2020): 129–47.

câteva evenimente neobișnuite. Cartea se deschide cu imaginea hotelului, care avea „privești la mare” și care se afla aproape de oraș. Elementele pe care naratorul le expune au rolul de a crea un contrast între cele două imagini ale hotelului, cea diurnă și cea nocturnă:

Hotel Maidan avea privești la mare...; la câțiva zeci de metri sub nivelul orașului, și cam la jumătatea distanței dintre coasta ce formează această adâncime și plajă, s-afla râpa în care se ascundea parcă de teama cuiva. În juru-i, pe o pajiște mai mult lungă decât lată, creșteau înalt diferite buruieni rele, ce unduiau ca niște valuri fixe, stranii, schimbându-și nuanțele după tăria vântului. Din două puncte opuse plecau șerpuiind două poteci de mărăcini striviți, călcați în picioare, întâlnindu-se una cu alta—acolo, unde îți era dat să vezi o grotă adâncă, în formă de pâlnie, cu talași mulți într-însa. Pe aproape o clădire dărăpănată, cu peretele dorsal stropit de spuma mării și acoperit c-o velință de mușchiu verde ce aducea a iederă. Mult înapoi, un șir de dughene de băi, cu acoperișurile smulse de furtuni [...] Noaptea însă, hotel Maidan își schimba fața, arătând cu totul altfel (9).

*

Concluziile care pot fi aduse în discuție în acest moment ar fi următoarele: prima, că spațiul hotelului nu este doar un element pasiv în decorul structurii narrative, întrucât, în general, cel puțin o parte din construcția epică gravitează în jurul efectelor și al posibilităților pe care această structură le-a adus în societate într-o perioadă în care romanul reflectă și eforturile de modernizare urbană; a doua, că hotelul este pentru scriitorii români din perioada interbelică atât un element modern din peisajul național, cât și un reper valoros din străinătate, acesta fiind valorificat în moduri tot mai diverse.

Referințe bibliografice

- Augé, Marc. *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*. Traducere de John Howe. Verso, 1995.
- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, Cosmin Borza, Andreea Coroian Goldiș, Denisa Frătean, Daiana Gârdan, Alex Goldiș, Emanuel Modoc, Iunis Minculete, David Morariu, Ovio Olaru, Teodora Susarenco, Andrei Terian, Radu Vancu, and Dragoș Varga. Muzeul Digital al Romanului Românesc: 1901-1932. Sibiu: Complexul Național Muzeal ASTRA, 2020. Online: <https://revistatransilvania.ro/mdrr1901-1932/>.
- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, Mihnea Bâlici, Maria Chiorean, Alex Ciorogar, Jessica Brenda Codină, Bianca Crăciun, Teona Farmatu, Andreea Mîrț, David Morariu, Ovio Olaru, Cătălina Rădescu, Alexandrina Savin, Cătălina Stanislav, Ana-Maria Stoica, Nicoleta Strugari, Andrei Terian, Snejana Ung, Radu Vancu, Dragoș Varga, Alex Văsieș. Muzeul Digital al Romanului Românesc: 1933-1947. Sibiu:

- Complexul Național Muzeal ASTRA, 2021. Online <https://revistatransilvania.ro/mdrr1933-1947/>.
- Bitner, Mary Jo. „Servicescapes: The Impact of Physical Surroundings on Customers and Employees”. *Journal of Marketing* 56, nr. 2 (1992): 57–71.
- Despotopoulou, Anna, Athanasios Dimakis și Chryssa Marinou. „Hotels in Literature”. În *The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, coordonat de Jeremy Tambling. Palgrave Macmillan, 2018.
- Matthias, Bettina. *The Hotel as Setting in Early Twentieth-Century German and Austrian Literature. Checking in to Tell a Story*. Camden House, 2006.
- Morariu, David. „The Affective Geography of Paris in the 19th Century Romanian Novel: Between Admiration and Aversion”. *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, nr. 2 (2020): 129–47.
- Moretti, Franco. “The Slaughterhouse of Literature”. *Modern Language Quarterly* 61, nr. (2000): 207–27.
- Ringgaard, Dan. „The newest place is a BMW X3 in Lagos: Contemporary notes on Marc Augé’s non-lieux”. În *Non-Place: Representing Placelessness in Literature, Media and Culture*, coordonat de Mirjam Gebauer, Helle Thorsøe Nielsen, Jan T. Schlosser și Bent Sørensen. Aalborg Universitetsforlag, 2015.
- Short, Emma. *Mobility and the Hotel in Modern Literature: Passing Through*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Terian, Andrei. „Big Numbers: A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”. *Transylvanian Review* 28, nr. 1 (2019): 55–74.

CARINA-MARIA JOSAN
West University of Timișoara, Romania
carina.josan@e-uvv.ro
DOI:10.2478/clb-2024-0014

ONIRISM ȘI EXPRESIONISM ÎN PROZA LUI H. BONCIU

Oneirism and Expressionism in H. Bonciu's Prose

Abstract: The prose of H. Bonciu, represented by his two novels, *Bagaj...* and *Pensiunea doamnei Pipersberg*, was placed by critics into a quite ambiguous zone of intersection between expressionism, late avant-garde and even surrealism. The purpose of the present paper is that of delineating and analysing the oneiric instances which are identified in H. Bonciu's writing (in *Bagaj...* and *Pensiunea doamnei Pipersberg*) and also their manifestation within an expressionist (or surrealist) perspective in the Romanian cultural space. Moreover, the oneiric element, in its various forms that occur in these texts, also represents the various facets of anguish that disturb H. Bonciu's writing conscience in a specific historical period. It can be stated that the present paper can be included in the discussion scope of *The Oneiric Factor in Literature and Arts*, with the recurrent emphasis that it is impossible to enclose H. Bonciu's prose into ultimate categories of meaning. The present paper proposes a hermeneutic analysis of the novels mentioned above, focusing on elaborating and interpreting the implications of the oneiric element which was identified as a recurring stylistic method. Thus, even though there were multiple attempts to delineate the genres and aesthetic directions that run through H. Bonciu's prose, this specific approach does not meet H. Bonciu's actual creative scope, which is why we are revisiting his aesthetic and stylistic intentions.

Keywords: oneirism, expressionism, marginality, pornographic literature, avant-garde

Cazul H. Bonciu¹ (1893–1950) este abordat încă de la început prin prisma caracterului enigmatic al biografiei și operei sale, aspect care a fost amplificat de critica literară atât din timpul vieții sale, cât și ulterior. H. Bonciu a fost situat de-a lungul timpului în numeroase categorii estetice și literare, a fost implicat în scandalul interbelic al literaturii pornografice, a fost asociat cu literatura de avangardă a scriitorilor evrei, rezistând categorisirilor sau monografiilor restrictive. Așadar, lucrarea de față își propune să realizeze o analiză hermeneutică a prozei lui H. Bonciu, constituită din romanele *Bagaj...* și *Pensiunea doamnei Pipersberg*, și, astfel, să delimiteze instanțele onirice și expresioniste care se regăsesc în cadrul acestor texte, urmărindu-se și o revizitare a intențiilor estetice și stilistice ale autorului. Totodată, lucrarea prezentă se situează în sfera discuției mai largi privitoare la manifestarea elementului oniric în cadrul emergent al expresionismului (sau a suprarealismului) în spațiul românesc.

Opera lui H. Bonciu s-ar situa undeva la intersecția dintre expresionismul german, autenticismul interbelic românesc și avangardă, explorând zonele sordidului, ale absurdului, ale coșmarescului și ale perifericului din punct de vedere stilistic, tematic și estetic. Pentru a ajunge propriu-zis la o înțelegere coezivă a activității literare a lui H. Bonciu este necesară o trecere în revistă a datelor biografice ale autorului. H. Bonciu este pseudonimul lui Bercu (sau Beniamin) Haimovici, cel dintâi nefiind singurul pseudonim sub care acesta își semna scrierile, în revistele vremii figurând și numele Sigismund Absurdul și Bon-Tșu-Haș. Nu există consens deplin nici când vine vorba de sensul inițialei H, existând de fapt două variante, Hieronim, Horia sau pur și simplu Haimovici, inițiala H rămânând totuși singurul punct de reper verificabil. Există și o dimensiune paralelă a biografiei lui H. Bonciu care aproape contrazice portretul mereu incomplet al scriitorului, și anume, implicarea lui Bonciu în scandalul răsunător al așa-zisei literaturi pornografice care a deschis discuția despre moralitatea în artă, dar și despre diferența dintre generația tânără și cea bătrână. Per ansamblu, există un oarecare consens când vine vorba de stilul de viață boem al scriitorului care a fost descris, printre altele, după cum urmează:

Totul vorbește în Bonciu despre o existență precară, imprevizibilă, despre extravaganță și spirit de contestare, despre fascinația perifericului, chiar a sordidului, cel puțin în anii vienezi, așa cum transpar ei din texte (portrete, eseuri, stilizări romanești sau versuri). Dar biografia la vedere,

1. Termenul caz este folosit aici într-o încercare de a surprinde cu subtilitate straniețatea acestui scriitor.

cât se lasă reconstituită, probează altceva: un stil de viață burghez, lipsit (aparent) de convulsii².

Poziția lui H. Bonciu atât în canonul literar, cât și printre alți marginali ai perioadei interbelice este una incertă planând asupra acestuia imaginea defăimătoare a topului literaturii pornografice al cărui prim loc era ocupat de către H. Bonciu.³ Cazul lui H. Bonciu nu a fost unul singular în ceea ce privește atitudinea reticentă a criticii față de literatura avangardei și față de tema corporalității în contextul sexualității. Se înscriu în aceeași categorie cazurile bine-cunoscute ale lui Tudor Arghezi cu poeme erotice precum „Rada” sau „Tinca”, Mircea Eliade cu cvasi-trilogia huliganilor sau chiar George Călinescu cu romanul *Cartea nunții*, fiind incluși în această categorie autori din ambele spectre ideologice. Eticheta de „literatură pornografică» a reprezentat, de fapt, o formă de instrumentalizare ideologică a cărui an de grație este anul 1937, când apar dezbateri aprinse cu privire la moralitatea în artă, dar și la libertatea autorilor în raport cu subiectele ardente ale vremii. Despre etosul vremii Leon Kalustian scria următoarele:

Noi trăim esențialmente un veac erotic. Străbatem un ciclu al instinctelor. Și e o generală ebrietate carnală care ține societățile în febră și neliniște. Rațiunea e în vacanță. Oamenii sunt prizonierii simțurilor, despletite furtunatic, într-o goană furibundă și moștenită, după voluptăți trupești, după senzații tari, după emoții și comoții inedite.⁴

Scriitorii pornografi erau acuzați că atentau la bunele moravuri ale societății, intrând în oprobiul conservator H. Bonciu, Mihail Celarianu și Geo Bogza, celor dintâi fiindu-le confiscate cărțile, iar cel din urmă ajungând, chiar, să fie arestat. Reacția aproape furibundă îndreptată împotriva așa-zisei literaturi pornografice sau curentului scabrosului se desfășoară pe fundalul manifestării extremei drepte a cărei teamă față de decăderea morală avea, de fapt, un substrat antisemit.

Când vine vorba de receptarea propriu-zisă a operei lui H. Bonciu de către critica literară aceasta a fost mai degrabă ambivalentă.

2. Adriana Babeți, introducerea „Sigismund Absurdul. Viața și opera” la *Bagaj... . Pensiunea doamnei Pipersberg*, de H. Bonciu (Polirom, 2005), 9.

3. Vezi Emanuel Modoc, „Receptarea poeziei de avangardă a lui Geo Bogza: De la scandalul pornografic la impermeabilitatea criticii față de fenomenul avangardist”, *Transilvania*, nr. 12 (2016): 32. Modoc aduce în atenție topul din 1937, publicat în ziarul *Neamul românesc*, top care includea și opera lui H. Bonciu.

4. Leon Kalustian, citat în Dragoș Silviu Păduraru, *H. Bonciu și literatura de scandal* (Tracus Arte, 2016), 75.

Spre exemplu, G. Călinescu, după ce îl asociază încrezător grupului austriac expresionist de limbă germană, notează evaziv în *Istoria sa următoarele*:

În adevăr, în paginile sale se amestecă elemente neoromantice, naturaliste și expresioniste. Tendința către personificarea marilor legi ale existenței, cum ar fi moartea, trecerea neașteptată din planul realității în cel al halucinației, witz-ul sarcastic și extravagant sunt romantice. Expresionistă este însă ridicarea la idee a fiecărui moment, aruncarea asupra lucrurilor a unui fum simbolic, orientarea metafizică a tragicului cotidian. Afară de aceasta obiceiul de a vedea drame și probleme în toate clipele zilei e al multor scriitori germani de tipul Werfel. Înclinarea către grotesc e în sensul grupării unu⁵.

Descrierea făcută de G. Călinescu operei lui H. Bonciu este de o manieră mai degrabă impresionistă, fiindu-i atribuite o serie de caracteristici strict descriptive și mai puțin conceptuale, dar care, în esență, trimit la mobilitatea specifică expresionismului, cu caracter oniric. Elementele neoromantice sau naturaliste reprezintă, de fapt, reminiscențe stilistice sau estetice ale literaturii secolului anterior, care încă se regăseau și în practica literară din spațiul românesc din prima jumătate a secolului XX. Sunt de menționat, în acest context, și observațiile criticului Ion Negoïtescu despre același H. Bonciu: „Străin de misticismul expresioniștilor, antiburghez, colorat și deci străin totodată de răbufnirea lor socială, trăind însă în vremea acestora la Viena, H. Bonciu împinge totuși naturalismul din romanele sale spre caricatură”⁶.

Într-o altă *Istorie a literaturii române*, Al. Piru spunea următoarele:

H. Bonciu (1893–1950) a scris poezii luând în răspăr sentimentele, nu fără un sens al tristeții (*Lada cu năluci*, 1932; *Eu și Orientul*, 1933; *Brom*, 1939; *Requiem*, 1945) și romane grotesc bufone despre un obsedat sexual, Ramses Ferdinand Sinidis, străpuns în inimă cu o frigare la rampa de gunoaie (*Bagaj, strania existență a unui om în patru labe*, 1934; *Pensiunea doamnei Pipersberg*, 1936)⁷.

Totodată, aceste poziții critice adresate operei lui H. Bonciu par să nu pătrundă în interioritatea ultimă (sau ultimativă) a textelor lui Bonciu,

5. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Editura Minerva, 1986), 900.

6. Ion Negoïtescu, *Istoria literaturii române* (Editura Minerva, 1991), 233.

7. Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi* (Editura Univers, 1981), 436–37.

acestea realizând, precum în cazul lui G. Călinescu, doar un proces de scanare impresionistă, de la depărtare, a simbolisticii, structurii și esteticii operei scriitorului⁸. Ceea ce se poate observa referitor la cele două micro-romane, *Bagaj...* și *Pensiunea doamnei Pipersberg*, este circularitatea în universul oniric a narațiunilor a căror semnificație nu se devoalează într-un plan exterior, speculativ, ci se rezumă la logica inerentă a procedeelelor constitutive. Cu alte cuvinte, este de remarcat coerența interioară a narațiunii care structurează înțelegerea în interiorul propriei sale logici, coerență care, concomitent, respinge încadrarea într-o direcție estetică/ literară specifică. În așa-zisa caricaturizare, sau poate în intenția care o precedă, rezidă sentimentul unei dezintegrări generale (și generalizate), surprinsă în comportamentul și acțiunile lui Ramses Ferdinand Sinidis sau a omului în patru labe. Coerența onirică menționată anterior reprezintă un soi de cognoscibilitate care, în proza lui Bonciu, devine suficientă și definitorie prin ea însăși, fără nevoia indicațiilor externe. Deși explicația anterioară nu reprezintă o noutate în cazul discuțiilor despre literatura onirică, expresionistă sau de avangardă, există un element particular atunci când vine vorba de proza lui Bonciu: o formă de demistificare a implicațiilor literare (și estetice) expresioniste. Motivul pentru care s-a conturat o coerență onirică în cadrul prozei lui Bonciu este faptul că autorul nu mai nutrește încredere față de cadrele discursive (și nu numai) ale realității. H. Bonciu descria, așadar, nu neapărat o realitate distorsionată, cât distorsiunea ca realitate, instanța din urmă funcționând pe cont propriu.

Este importantă, în acest punct, trecerea în revistă a câtorva repere conceptuale referitoare la cei doi termeni invocați cu privire la opera lui H. Bonciu: *onirism* și *expresionism*. Termenul *onirism* provine de la grecescul *oneiros* a cărui semnificație este aceea de vis. Bineînțeles, din punct de vedere semantic, sensul comun al ceea ce denumim a avea (sau a fi) caracter oniric desemnează o stare de vis sau de delir care se manifestă în timpul trezirii. Transpunerea unei astfel de stări în literatură, precum și conturarea unei estetici coezive a *onirismului* implica un proces conștient de îndepărtare de cadrele

8. Sunt de menționat aici și remarcile lui Ov. S. Crohmălniceanu din studiul său dedicat expresionismului în literatura română cu privire la receptarea acestui curent de către criticii români: „Când e să treacă în revistă [Eugen Lovinescu] lucrările dramatice ale lui Ion-Sân Giorgiu, începe prin a nota cu neascunsă ironie: «Nu se poate spune că nu avem și noi expresioniștii noștri (7).» Despre romanele poetului H. Bonciu, *Bagaj* (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1935), scrie: «Sunt opere în care voința de noutate, de situații și de expresie, domină: cum noutatea datează de pe timpul expresionismului, este azi mai învechită decât literatura cea mai curentă.» (8)”. Vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul* (Editura Eminescu, 1971), 11.

teoretice/ estetice/ retorice anterioare, fără anularea legăturii legitimize cu trecutul; o posibilă înțelegere a acestui proces ar fi după cum urmează: „Dincolo de visul de tip romantic și suprarealist, creația onirică propune o transfigurare a realității, bazată pe analiza lucidă a strategiei de producere a visului, dar și a limbajului inconștientului”⁹. Nu în ultimul rând, același termen este întrebuințat și în domeniul psihiatriei unde denumește, la fel, o formă de anormalitate a conștiinței care, deși se află în starea de trezire (sau veghe), are experiența unor trăiri halucinatorii, ca desprinse dintr-un vis. Această stare a conștiinței a apărut în sfera literară prin intermediul literaturii fantastice și, ulterior, prin literatura suprarealistă, aici fiind de amintit deosebirea de context istoric în abordarea acestei stări specifice.

Când vine vorba de manifestarea acestui curent artistic în spațiul românesc, este binecunoscut faptul că *onirismul* se manifestă propriu-zis ca școală literară și estetică la mijlocul secolului XX și se caracterizează, în genere, prin urmărirea și redarea logicii visului în detrimentul altor convenții sau subiecte literare. Deși cazul lui H. Bonciu reprezintă, strict cronologic, o anticipare a fenomenului oniric de la mijlocul secolului XX, resorturile acestuia sunt evidente în eseistica dedicată fenomenului invocat:

În intervențiile lor eseistice din 1968–1969, cei doi [D. Țepeneag și Leonid Dimov] au făcut repetate referiri la romantism și la suprarealism, ca precedente etape istorice de utilizare a visului în literatură, de care propria lor viziune se despărțea: visul romantic îl considerau metafizic și filozofic, iar pe cel suprarealist—psihologic și psihanalitic. Prin contrast, *onirismul estetic* renunță la descrierea/ transcrierea viselor, preluându-le doar *legile, legislația, modelul legislativ*. (Lefter 2020: 12).¹⁰

9. Iuliana Oică „Dumitru Țepeneag—Oniric Symbols”, *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 16 (2019): 742.

10. Ion Bogdan Lefter, „Prefață” la *Carte de vise*, de Leonid Dimov (Cartea Românească, 2020), 12. În aceeași direcție ideatică cu Lefter, dar într-un fel mai elaborat, se situează și următorul pasaj descriptiv, insistând asupra manierei în care proza lui Bonciu este o ilustrare a *onirismului*, anticipativ pentru literatura anilor '60: „Onirismul estetic promovat de către Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov face apel la visul ca o gnoză, într-un alt mod față de romantici sau suprarealiști, fără a deveni un conglomerat de imagini, ci doar un reper compozițional. Dacă suprarealistul se afla mereu în căutarea insolitului din spațiul cotidian pentru a înfățișa, în creațiile lui, o lume aidoma visului, asumându-și anumite stări de conștiință, scriitorul *oniric* creionează, în stare de luciditate, o altă lume ce se dorește a fi propriul univers. Se remarcă afinități compoziționale cu romantismul, dar artistul romantic creează prin intermediul visului o *suprarealitate*, ca o cale de a se elibera de constrângerile societății.” Oică, „Dumitru Țepeneag”, 742–43.

Această tendință de a urma logica visului poate fi identificată încă de la început în scrierile lui Bonciu, poate chiar din volumul de poezie de debut al acestuia unde se găsesc versuri precum: „Cuvinte vii, păunii mei schilozii,/ Ologii și fără cozi,/ O vreme rea pânđește să vă rupă./ Veți defila sub ochii tuturor,/ Cu trupul diformat de lupă,/ Și prăbușirea din stângaciul zbor,/ Va fi nepăsător răstălmăcită/ De ochiul blând și iertător de vită¹¹. În versurile anterioare cuvântul, instrumentul scrisului, este reprezentat prin metafora *păunului* a cărui frumusețe este schilodită, probabil ca urmare a unei îndelungi uzități și asupra căreia planează vremea rea a *lupei* deformatoare. Efectul deformativ al *lupei* poate face referire la efectul retoricii prin intermediul căreia se distorsionează realitatea, cuvântul fiind singura modalitate de redare a acesteia. *Ochiul blând și iertător de vită* sub privirea căreia are loc prăbușirea zborului *stângaci* semnifică indiferența față de declinul veracității *cuvântului* și, prin aceasta, iminenta distorsiune a realității redată. Astfel, înțelegerea *răstălmăcită* nu mai indică o sursă de neliniște, ci doar o altă manifestare a nepăsării.

În aceeași ordine de idei, în eseistica sa, Leonid Dimov, un reprezentant emblematic al onirismului șaizecist, conturează o serie de observații anticipate stilistic în proza lui H. Bonciu:

[...] mă încumet să afirm că încercarea onirică de a găsi sensul lucrurilor, pentru a le reordona în lumi noi, mai îndepărtate de neant (un mort real este mai mort decât vânătorul Grachus), nu este evazionistă. Oniricul, așa cum îl înțeleg eu, nu e un mod de a fugi din realitate ci, dimpotrivă, unul de a o invada, de a pătrunde pînă în scheletul ei, acolo unde lumea sensibilă este înlocuită de ipostaza ei anterioară, de forță. Pentru că modul oniric este un joc de forțe, o aplicare pe plan ideal al celor mai dintâi, dar mai reale forțe¹².

Similară coerenței interioare identificate în cadrul operei lui Bonciu, Leonid Dimov vorbește despre *invadarea* realității, adică despre accederea în sfera autodeterminantă a *cuvântului* și, implicit, a limbajului. În afara retoricii deformatoare a realului, mai rămâne posibilitatea de a pătrunde în *singularitatea* ideală (sau proiectivă) a *lucrurilor* (a faptelor, la Dimov) sau în cea a *cuvintelor* (la Bonciu). În ambele cazuri se insistă asupra existenței unei esențialități a lucrurilor care ar putea fi accesată printr-o acuitate a receptivității și a atenției îndreptate asupra acestora. Caracterul oniric, înțeles inițial

11. H. Bonciu, *Lada cu năluci* (Editura Vremea, 1934), 5.

12. Leonid Dimov, „Preambul”, în *Momentul Oniric*, de Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag (Editura Cartea Românească, 1997), 36.

ca un element coșmaresc al operei lui H. Bonciu răspunde, într-o oarecare măsură, și condiției de marginalitate suportată de autor care s-a răsfânt și asupra scrierilor acestuia. Onirismul lui H. Bonciu se manifestă printr-o augmentare a impresiei despre realitate în cadrul căreia faptele și personajele par să descrie ipostaze ale coșmarescului, dar ale căror acțiuni se înscriu într-o logică de sine-stătătoare. Același Leonid Dimov aduce următoarele observații cu privire la resorturile estetice ale onirismului, acestea fiind relevante și în cazul lui H. Bonciu: „Nimic nu infirmă cu mai multă precizie chinga cea cumplită a faptelor decât proiecția lor onirică. Necesitatea, imperati-vele, divinul dispar. Rămîne o dublă existență contopită: Eul și sinele dansează singular o densă și perenă gavotă. Se înțelege de la sine că nu poate fi vorba aici de nici un fel de exclusivism”¹³. Logica onirică respinge dezacordul dintre real și reprezentare, descriind faptele și resorturile interioare ale acestora până la anularea clivajului dintre esență și aparență.

Cea de-a doua categorie estetică abordată în această lucrare este categoria expresionismului despre care a început să se vorbească în spațiul românesc imediat după cel de-al Doilea Război Mondial, chiar dacă acesta existase deja în spațiul german de aproximativ un deceniu. Expresionismul apare și ca reacție la ascensiunea național-socialistă, propunând o variantă pacifist-internațional/ cosmopolită, insistând totodată asupra perspectivei universale a particularului sau iraționalului ca răspuns la angoasa cotidianului.¹⁴ Expresionismul a reprezentat și o formă de exprimare prin intermediul propriu-zis al artei, contribuind astfel la integrarea domeniului artei în existența mundană a individului. Realizând o comparație între expresionism și suprarealism, Rodica Ilie descrie maniera expresionistă astfel: „Subiectul expresionismului se instaurează pe sine ca prezentă prin artă, printr-o convenție estetică”¹⁵.

În spațiul românesc expresionismul a apărut prin intermediul avangardei de dinaintea Primului Război Mondial, desfășurându-se ca una dintre ramificațiile marginale ale acesteia, fapt care l-a apropiat de ideologia de stînga. Ulterior, în spațiul românesc se produce o metamorfoză a acestui curent, expresionismul primind atenția tinerei generații a anilor '30 a cărei tendință înspre spiritualitate a fost una ardentă; expresionismul răspundea, de fapt, unui „fior mistic” care a

13. Dimov, „Pledoarie pentru o artă optimistă”, în *Momentul Oniric*, 41–42.

14. Rodica Ilie, „Avangarda revizitată (I)”, *Transilvania*, nr. 10 (2021): 78. Autoarea detaliază caracteristicile curentului în contrast cu ideologiile vremii, în special, cu cea de extremă dreaptă.

15. Ilie, „Avangarda revizitată”, 78.

obținut fără echivoc „adeziunea cercurilor cu înclinații spiritualiste”, în pofida caracterului laic incipient al curentului¹⁶.

H. Bonciu primește încă de la început eticheta expresionismului, în pofida caracterului ambiguu care caracterizează proza sa, fiind plasată la intersecția dintre avangarde, expresionismul emergent și autenticism. În cazul lui Bonciu, expresionismul se referă la împresia dilatării simțului realității și la exacerbara unei instinctualități deviate, aspecte care conturau o atmosferă de irealitate; cu toate acestea, așa-zisa irealitate identificată în scrierile lui Bonciu conturează o structură onirică, urmărind un proces de esențializare tocmai prin asocierea absurdă și illogică a elementelor existențiale, cu scopul ultimativ de a reda arbitraritatea înțelegerii umane și, implicit, plenitudinea sentimentului de angoasă în fața acestei convingeri. În încercarea de a trasa profilul operei lui H. Bonciu, Ov. S. Crohmălniceanu a delimitat câteva trăsături ale expresionismului:

Gustul pentru instinctual al naturalismului, expresionismul l-a intensificat până la scoaterea vieții aproape cu totul de sub cauzalitatea socială și psihologică, astfel încât să lase vederii, cum își propune H. Bonciu, numai omul în patru labe [...] Inițiativa lui de a autonomiza însușirile lucrurilor și a le supune facultăților transformatoare ale eului creator, expresionismul a preluat-o și intensificat-o. Din panerotismul *Jugendstil*-ului și obsesiilor lui naturalist-vegetale și-a scos frenezia dionisiacă; totodată, a împins dispoziția acestuia la stilizare către un act violent de reducere chemat să dea formelor o funcție rezumativă și abstractivă care să facă perceptibile arhetipurile. Neoromantismul i-a inoculat interesul acut pentru tot ce sufletul presimte că există dincolo de realitatea imediată; cosmicul, stihialul, demonicul, sacrul—și i-a transmis fascinația resimțită de spirit în fața fantasticului și grotescului [...] Expresionismul lui H. Bonciu se prezintă ca o potențare a acestor tendințe¹⁷.

Romanul *Bagaj...* (sau *Strania dublă existență a unui om [/a omului]* în patru labe) a fost publicat la finalul anului 1934 (a apărut și într-o a doua ediție în 1935) și a fost implicat în scandalul *literaturii pornografice* din 1937, acesta fiind și contextul care a amplificat faima scriitorului în epocă. La momentul publicării romanului, Tudor Arghezi l-a întâmpinat cu entuziasm, atitudinea sa fiind constantă în raport cu *literatura nouă*: „Dintr-o mocirlă de culori crude, frecată toată cu funigei de aur, bidineaua lui plină și grasă, ridicată pe schela cea mai înaltă, zugrăvește

16. Crohmălniceanu, *Literatura română*, 19.

17. Crohmălniceanu, *Literatura română*, 186–87.

în fresca universală a balamucului sufletesc, la care fiecare adăugăm smângăleala fierbinte a sângelui nostru, o figură sau un interval”¹⁸.

Romanul se deschide cu următorul fragment dedicativ și anticipativ pentru direcția ulterioară a romanului: „Aștern gândurile mele pe țărâna și ciolanele tale, tată, pentru că astăzi ești orb și mut și surd și neînțelegător. Fiul tău”¹⁹. Acest fragment dedicativ, adresat unei autorități paterne anonime, inoperante și de neidentificat este dublat de un fragment în franceză din Pascal:

*Este periculos să insiști asupra egalităților omului cu vitele fără a-i arăta și măreția sa, după cum este periculos să-i arăți cu prea mare insistență măreția pe care o are fără a-l face să-și vadă josnicia. Este însă și mai periculos să-l lași neștiutor și de una, și de alta. Însă este foarte avantajos să i le înfățișăm pe amândouă*²⁰.

Pasajul din Pascal nu este doar un fragment care deschide și configurează, într-o oarecare măsură, direcția romanului, dar este și evocator pentru semnificația metafizică a romanului. La o primă interpretare, fragmentul dedicativ împreună cu citatul din Pascal sunt doi indicatori ai temei acestui roman, indicatori care par a sugera scindarea individului între rațional și irațional și manifestările acestora în existența individului. Mai mult decât atât, în legătură cu pasajul dedicativ a fost semnalat și caracterul odipian care ar sta la baza angoasei omului în patru labe cât și a invocării instanței paterne:

Citit în codul unui oedipianism aproape implicit, mecanismul defulărilor excesive din roman devine consecința unei fracturi existențiale la nivelul raporturilor cu autoritatea și cu normele sociale. Inadaptarea lui Ramses este, astfel, condiționată de o alienare definitivă, care, fără a fi singulară, îi accentuează protagonistului insolitarea²¹.

În esență, romanul reprezintă și o astfel de încercare literară subversivă a cărei menire este de a chestiona, de fapt, manierele stilistice și

18. Tudor Argezi, citat în Gabriela Glăvan, *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică* (Editura Universității Vest din Timișoara, 2014), 176.

19. H. Bonciu, *Bagaj...* . Pensiunea doamnei Pipersberg (Polirom, 2005), 39.

20. Bonciu, *Bagaj*, 39, traducerea mea. În original: „Il est dangereux de trop faire voir à l’homme combien il est égal aux bêtes, sans lui montrer sa grandeur. Il est encore dangereux de lui faire voir sa grandeur sans sa bassesse. Il est encore plus dangereux de lui laisser ignorer l’une et l’autre. Mais il est très avantageux de lui représenter l’une et l’autre”.

21. Glăvan, *Viraj*, 183.

tematice anterioare tocmai prin instrumentalizarea tehnicilor aferente. Titlul romanului este compus din două părți: *Bagaj...* sau *Strania dublă existență a unui om (/a omului)* în patru labe, fapt care anunță, de fapt, cel puțin cadrul stilistic ulterior al romanului: straniețea, marginalitatea și inadaptarea unui om a cărei identitate este conturată arhetipal.

Romanul se deschide cu un cadru absurd, coșmaresc în care este prezentată strania interacțiune dintre doi protagoniști ale căror caracteristici, deși unele asemănătoare celor umane, conturează portrete neinteligibile, desprinse dintr-un delir: un narator-personaj, neidentificat, cu îndeletniciri poetice, comis-voiajorul pe nume Ramses Ferdinand-Sinidis și asasinul acestuia, „omul cu cioc de aramă”, care apare într-o noapte în casa celui dintâi. Omul cu cioc de aramă, asasinul lui Ramses Ferdinand-Sinidis, îi face o vizită celui din urmă la miezul nopții și îi ia caietul cu coperte negre, de aici romanul reprezentând, de fapt, conținutul acestui caiet cu coperte negre; cu alte cuvinte, interacțiunea de început dintre cei doi protagoniști este reprezentată de discuția asupra unui caiet descoperit de asasin asupra comis-voiajorului pe care îl va asasina imediat după aceasta, iar pe lângă reproducerea propriu-zisă a conținutului caietului respectiv, se va admite cu cinism și plagiatul acestuia. Toate aceste detalii incipiente sunt suficiente pentru a delimita cadrul expresionist în care se regăsea romanul lui H. Bonciu, dar și celelalte influențe adiacente specifice etosului epocii; spre exemplu, Adriana Babeți descria personajul după cum urmează: „*Omul în patru labe rămâne expus privirii cu brutalitate, adus în starea de instinct primar*”²².

Cauza acestei crime pare mai degrabă o ineptie sau o caricatură a asasinatului, imposibil de încadrat într-o formulă determinată sau de analizat în conformitate cu o lege, motiv pentru care absurditatea morții adâncește, de fapt, tragedia existenței lui Ramses; moartea lui Ramses este relatată după cum urmează:

El l-a ucis pe bietul Ramses cu premeditare, prin surprindere, străpungându-l pe la spate cu frigarea în inimă, pentru că acesta a refuzat să-i împrumute abonamentul pe calea ferată, sub pretext că fotografia lui nu seamănă deloc cu capul de păstârnac care ar fi putut să provoace confiscarea carnetului.

Cum textul de lege pentru omuciderea cu frigarea nu încadrează fapta destul de ermetic, asasinul a rămas nepedepsit, cu atât mai mult, cu cât singurul în drept să reclame a fost numai victima, a cărei inimă și limbă au amuțit ca două clopote pe funduri de oceane²³.

22. Babeți, prefață la *Bagaj*, 30.

23. H. Bonciu, *Bonciu. Bagaj*, 43.

Perspectivile tematice conturate în *Bagaj...* pot fi intuite încă din titlu, se descriu în/prin fragmentarismul oniric al narațiunii propriu-zise și sunt concluzionate printr/într-un final care nu încheie, de fapt, nimic. În altă ordine de idei, atât moartea lui Ramses Sinidis de la începutul romanului, cât și existența sa precară redată prin intermediul jurnalului găsit, jurnal luat de către asasinul cu ciocul de aramă, sunt construite a înfățișa doar simple manifestări ale ratării existențiale; moartea comis-voiajorului este neinteligibilă, la fel cum a fost și subzistența sa, dar cu toate acestea, niciuna dintre cele două nu mai trebuie să prezinte un sens. Acest roman redă angoasa lipsei de sens și iminența ratării, Ramses reprezentând un personaj a cărui ratare este circulară, deci absolută, fără putința absolvirii prin intermediul coerenței literare și, implicit, narative. În aparență, temele abordate într-o manieră fragmentară și cu valențe onirice nu mai prezintă o noutate sau o inovație stilistică, dar abordate dintr-un unghi metafizic-existențial, atât *Bagaj...*, cât și continuarea sa, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, reprezintă două instanțe diferite ale angoasei omului modern. Adriana Babeți reconstituie la rândul ei traseul literar conturat de Bonciu în *Bagaj...*:

Cel ce depune mărturie cu o violență sinucigașă despre propria-i viață, eul ascuns în spatele măștii unui comis-voiajor cu veleități artistice, etern rătăcitor prin lumi marginale, își recompune biografia câtuși de puțin cursiv, disparat, haotic, fragmentar. Puse cap la cap și reordonate de o instanță care ar vrea să înțeleagă sensul traseului său, extrasele acestea de viață din cele două romane nu dezvăluie în final nimic. Decât absurdul tragic al unei existențe perfect irosite și al unei structuri de eșec²⁴.

Straniul, grotescul, coșmarescul, oniricul sunt categoriile estetice care compun atmosfera din *Bagaj...* pentru ca punctul de interes să se deplaseze în *Pensiunea doamnei Pipersberg* înspre sordid, instinctual și sexualitate.

Pensiunea doamnei Pipersberg, continuarea romanului *Bagaj...*, a fost publicat în 1936 și a reluat figura lui Ramses Ferdinand-Sinidis ca figură centrală. Asemenea primului roman și cel de-al doilea se deschide cu un fragment dedicativ al cărui semnatar era H. Bonciu însuși și era dedicat lui Ramses Ferdinand-Sinidis: „Desoperit, pentru salut, închin această carte lui Ferdinand Sinidis, lui și numai lui./ H. Bonciu”²⁵. Fragmentului dedicativ îi urmează un fragment din poezia

24. Babeți, prefață la *Bagaj...*, 31.

25. H. Bonciu, *Pensiunea*, 133.

lui Franz Werfel care consolidează dimensiunea expresionistă a prozei lui Bonciu: „În alții nu-s, în mine nu-s din cauză/ Că da și nu i-egal cu nu și pauză!/ Năcicând în azi, mereu în amintiri,/ Și vreau doar să mă-mpart în mii de știri,/ Să zăbovesc în orice formă plină;/ Și iarăși nostalgia pelerină,/ Să vreau să mă salvez, când simt că mor,/ Și dorul ce se macină de dor,/ Și numele ce-l port ca o cătușă/ Legat de soclul de nimic și de cenușă”²⁶.

Ramses Ferdinand-Sinidis încearcă o reconstituire absurdă a relației sale cu „doamna Zitta Gloria Ferdinand Sinidis, născută von Büffelschwein și de Flantzony”²⁷, context care inițiază alunecarea înspre zonele obscure ale erotismului, aceasta fiind totodată un reflex firesc al expresionismului. Și acest roman este structurat sub forma unei narațiuni rezultate în urma unei interacțiuni dintre două personaje, dar de data aceasta naratorul-personaj este H. Bonciu însuși care l-a întâlnit pe Ramses Sinidis într-un cadru, la rândul său, sugestiv: *Pe omul acesta capricios și câteodată insuportabil l-am descoperit, în sfârșit, la Viena, în împrejurări cu totul deosebite*²⁸. Gazda pensiunii este Leny Pipersberg, o gazdă ale cărei aventuri amoroase desfășurate în cadrul aceleiași case sunt de notorietate în lumea marginalilor din care făcea parte și Ramses Sinidis. Într-un asemenea context își desfășoară și Ramses, la rândul său, aventurile adultere, aventuri care au survenit în urma eșecului propriei căsnicii. Intențiile literare ale lui Bonciu ar putea fi simplu caracterizate și ca diferite manifestări sau ilustrări ale eșecului, motiv pentru care *visul* pare să fie forma ideală pentru a reda un proces al defulării. Descrierile sexualității așa-zis deviante preiau formula fluidă și evanescentă a visului, se intersectează aberant într-o narațiune în care personajele nu mai pot fi deslușite, pentru ca la un moment dat Ramses să izbucnească într-o sfâșietoare declarație de dragoste:

...Gloria, te iubesc, îmi spun la reîntoarcere, arătându-i o secundă chipul meu adevărat [...]

Și trebuie să mărturisesc că țin la Gloria ca la mâna mea cea dreaptă, fără de care nu m-aș putea descoperi cuviincios în fața morții.

*O iubesc, deși mă simt singur în preajma ei, singur fără dânsa, singur, singur*²⁹.

În aceeași ordine de idei, Gloria Ferdinand Sinidis este figura feminină în jurul căreia gravitează gândurile lui Ferdinand Sinidis și prin

26. Fr. Werfel, citat în Bonciu, *Pensiunea*, 134.

27. Bonciu, *Pensiunea*, 138.

28. Bonciu, *Pensiunea*, 135.

29. Bonciu, *Pensiunea*, 186.

intermediul căreia sunt adresate, de fapt, interogații referitoare la ideea de mariaj, iubire sau sexualitate. În studiul său dedicat literaturii de scandal și, implicit, lui Bonciu, Dragoș Silviu Păduraru rezumă astfel ideea anterioară: „Scandalul ca formă privată răstoarnă concepțiile clasice despre dragoste. Armonia cuplului romantic este demitizată”³⁰. În același context, autorul continuă peste câteva pagini: „Sexualitatea se dezvăluie ca o forță activă: ea este motorul (narcoticul) acestor existențe tragice. Ramses străbate o lume a instinctelor, precum Don Juan”³¹. Toate aceste dimensiuni ale intimității individuale sunt demistificate tocmai prin intermediul coerenței onirice menționate anterior, întrucât doar logica visului mai poate surprinde și explica inconsistența existenței; Ramses Sinidis este, de fapt, personificarea eșecului, motiv pentru care nu mai poate fi inteligibil, acesta fiindu-i, ultimativ, sensul.

Dacă *Bagaj...* reprezenta un experiment literar radical, de structură diaristică, din cadrul romanului *Pensiunea doamnei Pipersberg* putem extrage și pasaje de o luciditate tăioasă:

*Asta-i tot. Cred că nu mai am nimic de spus pe înțelesul oamenilor sănătoși. Într-o noapte agitată ei vor tresări neliniștiți și, cu privirile umezite și îndreptate spre urmele pașilor mei dispăruți, se vor apleca în întuneric prin fereastra deschisă, îmbrățișând și sărutând golul din aerul negru*³².

Pensiunea doamnei Pipersberg mai diferă de romanul anterior și prin felul în care Bonciu devine mai degrabă un personaj absent al romanului, aici regăsindu-se și elementele autenticismului interbelic care contaminase majoritatea discursurilor literare și culturale. Contemporanul lui Bonciu, Petru Manoliu, va aduce la momentul publicării romanului (1936) câteva observații a căror actualitate, deși într-o exprimare oarecum desuetă, se resimte până astăzi:

*Pensiunea doamnei Pipersberg este întâlnirea lui H. Bonciu cu sine însuși. [...] Acest Ferdinand Sinidis care dispune de același timp de care dispune însă și Bonciu, este, de fapt, un Bonciu, unul din nenumărații Bonciu, deoarece adevăratul Bonciu este însuși visul treaz hipostaziat în atâtea clipe câte întâlniri necesare și deci interminabile are și el cu viața. Pensiunea doamnei Pipersberg este, cu alte cuvinte, locul geometric al visului treaz*³³.

30. Păduraru, H. *Bonciu*, 361.

31. Păduraru, H. *Bonciu*, 365.

32. H. Bonciu, *Pensiunea*, 141.

33. Petru Manoliu, citat în Păduraru, H. *Bonciu*, 354.

În final, Dragoș Silviu Păduraru aduce o remarcă în legătură cu cel deal doilea roman care poate fi adresată întregii activități a lui H. Bonciu: „Deși modernist, scriitorul este un dizident al curentului. Modernitatea romanului este conștientă, parcă, de propriul sfârșit. Micile istorioare libertine ale scriitorului luaseră locul Istoriei, Narațiunii”³⁴.

Concluziv, se poate afirma faptul că proza lui H. Bonciu se situează la intersecția dintre onirism și expresionism. Expresionismul scrierilor sale se referă, de cele mai multe ori, la tendința autorului de a înscrie acțiunea și personajele în cadre arhetipale cu scopul descoperirii unei esențe de sine-stătătoare, pentru ca, ulterior, odată descoperită să fie negată încă o dată. Nu în ultimul rând, caracterul oniric al acestor scrieri, împletit (sau poate doar derivat) cu expresionismul, poate fi înțeles asemenea unei alegeri firești în contextul angoasei moderne în fața incertitudinii modelelor. Atât *Bagaj...*, cât și *Pensiunea doamnei Pipersberg* descriu situații al căror înțeles nu mai poate fi descifrat, ci care se desfășoară haotic și fragmentat într-o coerență onirică de sine suficientă, iar aceasta pare să fie de ajuns. Scrierile lui H. Bonciu reprezintă, în ultimă instanță, diferite maniere de a sublima neliniștea într-o stare onirică, stare a cărei inconsistență aduce, paradoxal și pentru scurt timp, armonie.

Referințe bibliografice

- Babeți, Adriana. Prefața „Sigismund Absurdul. Viața și opera”, la *Bagaj... . Pensiunea doamnei Pipersberg*, de H. Bonciu. Polirom, 2005.
- Bonciu, H. *Bagaj... . Pensiunea doamnei Pipersberg*. Polirom, 2005.
- Bonciu, H. *Lada cu năluci*. Editura Vreamea, 1934.
- Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Editura Minerva, 1986.
- Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română și expresionismul*. Editura Eminescu, 1971.
- Dimov, Leonid și Dumitru Țepeneag. *Momentul Oniric*. Editura Cartea Românească, 1997.
- Glăvan, Gabriela. *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*. Editura Universității Vest din Timișoara, 2014.
- Ilie, Rodica. „Avangarda revizitată (I).” *Transilvania*, nr. 10 (2021): 74–80.
- Lefter, Ion Bogdan. Prefață la *Carte de vise*, de Leonid Dimov. Cartea Românească, 2020.
- Modoc, Emanuel. „Receptarea poeziei de avangardă a lui Geo Bogza. De la scandalul pornografic la impermeabilitatea criticii față de fenomenul avangardist”. *Transilvania*, nr. 12 (2016): 25–33.
- Negoieșcu, Ion. *Istoria literaturii române*. Editura Minerva, 1991.

34. Păduraru, H. Bonciu, 380.

Oică, Iuliana. „Dumitru Țepeneag—Oniric Symbols.” *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 16 (2019): 742–48.

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

Piru, Al. *Istoria literaturii române de la început până azi*. Editura Univers, 1981.

