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

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

Maricica MUNTEANU
Institutul de Filologie Română „A. Philippide", Iași /
The "A. Philippide" Institute of Romanian Philology, Iași

e-mail: mari.munteanu@ymail.com

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

1. Dezrădăcinați și inadaptați

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

2. Târgul moldovenesc *fin de siècle*

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

3. Capitala de provincie

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

> „Încolo, din aspectele feminității aducea frânturi. Câte-un obraz de fată, zărit în treacăt la fereastra unei case, îl ținea minte și uneori îl evoca, *obrazul*, nu mai mult, rumeneala lui, frăgezimea lui, ca pe-o rodie la care te uiți, din care nu muști. Odată, noaptea, zărise la fereastra luminată a unei case mișcarea unui braț gol, ridicat, se vede, ca mâna să înnoade părul la ceafă; zărise totodată și începutul galeș al sânului deșteptat din somn de mișcarea brațului. Păstrase-n el scurta arătare, ca un fragment luminos de marmură antică.
>
> Altădată zărise o ceafă de fată care se spăla pe cap, cu părul clăbucit de apă.
>
> Se mulțumea cu aceste cioburi, cu aceste bucăți desprinse din truoul femeii, pe care trup nu-l cunoscuse și se ferea să-l dorească." (Teodoreanu 1970: 249).

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

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

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

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

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

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)

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

Bibliografie:

Anderson, B. (2000). *Comunități imaginate. Reflecții asupra originii și răspândirii naționalismului* (Roxana Oltean, Ioana Potrache, trad.)/ *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. București: Integral. (Publicat inițial în 1983).

Baudrillard, J. (1996). *Sistemul obiectelor* (Horia Lazăr, trad.)/ *The System of Objects*. Cluj-Napoca: Echinox, 1996. (Publicat inițial în 1968).

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London&New York: Routledge.

Cernat, P. (2009). *Modernismul retro în romanul românesc interbelic/ The Retro-Modernism in the Interwar Romanian Novel*. București: Art.

Foucault, M. (1986). *Of Other Spaces* (Jay Miskowiec, trad.). *Diacritics*, 16:1, 22–27. (Publicat inițial în 1984).

Girard, R. (1972). *Minciună romantică și adevăr romanesc* (Alexandru Baciu, trad.) / *Deceit, Desire and the Novel : Self and Other in Literary Structure*. București: Univers. (Publicat inițial în 1961).

Malraux, A. (2008). *Muzeul imaginar* (Ileana Cantuniari, trad.)/ *The Imaginary Museum*. București: RAO. (Publicat inițial în 1947).

Manolescu, N. (2002). *Sadoveanu sau utopia cărții/ Sadoveanu or the Book Utopia*. Pitești: Paralela 45.

Mitchievici, A. (2011). *Decadență și decadentism/ Decadence and Decadentism*. București: Curtea Veche.

Sadoveanu, M. (1933). *Locul unde nu s-a întâmplat nimic./ The Place Where Nothing Happened.* București: Adevărul.

Sadoveanu, M. (1955). *Floare ofilită*: *Opere*, vol. 2/ *Wizened Flower: Complete Works*, volume 2. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Sadoveanu, M. (1955). *Însemnările lui Neculai Manea*: *Opere*, vol. 3/ *The Recordings of Neculai Manea: Complete Works*, volume 3. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Sibley, D. (1995). *Geographies of Exclusion*. London&New York: Routledge.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles an Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell Publishers Inc.

Teodoreanu, I. (1970). *Bal mascat*: *Opere alese*, vol 4 (Aurelia Rusu, Nicolae Ciobanu, ed.)/ *Masquerade Ball: Selected Works*, volume 4. București: Minerva.

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

BDD-A28870 © 2018 Centre for Languages and Literature, Lund University
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 12:49:47 UTC)