

ROMANIAN MASS LITERATURE: THE LITERARY ADVENTURES OF CHILDHOOD AND YOUTH

Bianca VENȚE
University of Oradea

Abstract: My paper, named Romanian Mass Literature: The literary adventures of childhood and youth, is focalized on novels that were written in the interwar period and that were addressed to teenagers and children, as fundamental reading public.

Firstly, it describes the literary context that developed the Romanian interwar literature in Romania, afterwards presenting some of the opinions of that period's literary critics, regarding the notion of mass literature and children literature.

Secondly, it depicts the origins of children and youth's Romanian literature, enumerating the main Romanian authors, concerned with this domain, their influences, their main volumes and directions they followed.

*Thirdly, we try to briefly analyze the main novel of Ionel Teodoreanu, the most beloved Romanian author of children literature, trying to identify the strategies that lead to the fact that the trilogy, called *La Medeleni*, continues even now, after 90 years from the first edition, to fascinate the minds of children and teenagers, at the same time.*

In conclusion, we can notice the fact that the Romanian interwar children and youth's literature has its roots in folklore, fairytales, being influenced at the same time by the literary movements of the time, being still the most cherished part of our mass literature.

Keywords: Romanian mass literature, children's literature, childhood and literary market, medelenism.

Introducere

Începând cu secolul al XVIII-lea, literatura începe să fie asociată cu noțiunile de profesiune și industrie. Scriitorii au început să scrie în serie, pentru a vinde cât mai mult și astfel pentru a putea trăi din scris. Prinsă între noțiunea de piața literară, roman-foleton, gustul publicului și standardizare, literatura de consum ajunge să fie blamată chiar de un autohton, I.L.Caragiale care, în 1896, în textul *Câteva păreri* („Așa, de exemplu, multe ilustrațiuni literare au discutat vreo cinci ani cu înaltă căldură asupra întrebărilor: Arta pentru artă? sau artă cu tendență? (...)Care e arta și care nu din cele două categorii de produceri, de creațiuni intelectuale? Scurt: acele cari au fost opera unui talent.”). Adrian Marino susține că „ori de câte ori, la un registru mai jos, *trăirea, neliniștea, aventura* sunt recunoscute și cultivate ca atitudini fundamentale, arta și literatura sunt împinse într-o zonă minoră, inferioară.”¹ El amintește modul în care autenticitatea preluată în romanul ca *dosar de existență*, a fost distorsionată în cadrul romanelor magazin, promovând o vulgarizare a literaturii.

Pe cealaltă parte a baricadei, sunt și scriitori care acceptă vulgarizarea literaturii, trivializarea epicului, cum ar fi La Fontaine care susține că „<<îi plac cărțile de dragoste (*Sur la Lecture des romans et des livres d'amour*, 1665)². În acest context ne amintim de jocul pe care l-a propus George Călinescu, invitând, în cadrul *Jurnalului literar*, colaboratori care să continue acțiunea romanului senzațional numit *Misterele castelului din Tristenburg* în

¹ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, 1973, p. 114

² Idem, p.570

foileton, prin afirmația „N-avem niciun plan și noi înșine suntem curioși să știm ce cuprinde narațiunea posibilă. Dumas-tatăl începea foiletonul fără să știe ce va urma.”³ Deznodământul experimentului plin de succes, soldat cu vreo 7 foiletoane care abundă în noduri conflictuale pline de imaginație, este întrerupt de către scriitor, acesta motivând că „Nu se încheagă nicio istorie.”⁴, evidențiind astfel lipsa de structură, de viziune unitară a acestor romane, flexibilizate după filonul senzațional care câștigă cititorii. Totuși, criticul admite existența unei măiestrii în scrierea literaturii de consum, vizibile la scriitorii precum „Eugène Sue ori un Al. Dumas, tot atât de geniali în felul lor ca și Balzac”⁵. Eugen Lovinescu denunță și statutul ingrat al scriitorului român, incapabil să aibă scrisul ca sursă de venit, în comparație cu scribii străini. El numește doar două exemple de scriitori români ce-și pot asigura traiul zilnic, scriind, respectiv „cazul d-lor Goga și Sadoveanu”⁶.

Motivele acestei desconsiderări a literaturii, la nivel național, sunt date, după cum amintește și Lovinescu, de o pătură intelectuală abia înfiripată, o populație semianalfabetă și lipsa unei culturi naționale clar-definite. Pe lângă aceștia mai pot fi amintiți, mai târziu, Ionel Teodoreanu (care, în ciuda succesului, nu renunță la avocatură), Mihail Drumeș și Cezar Petrescu.

Lipsa unui larg public-cititor, cât și greutatea literaturii române de a fi receptată în Occident din cauza marginalizării impuse de limbă, de poziția geografică și de situația economică care începe să se îmbunătățească doar în perioada interbelică duce la complexul lipsei de audiență, ancorat în izolarea lingvistică și culturală a României.

B. Fundoianu se referă, în *Imagini și cărți din Franța*, la parazitismul literaturii române, care „reduce istoria ei la o imitație continuă a modelelor franțuzești”⁷. Nu este o afirmație exagerată, privind în ansamblu perioada pașoptistă caracterizată prin traduceri masive sau chiar obsesia sincronismului de mai târziu ce va fi ilustrată prin împrumutarea forțată a trendurilor culturale din Apus. Acest complex al întârzierii, asociat cu cel al discontinuității, duce la o încercare (și reușită parțială) a scriitorilor interbelici de a recupera pașii pierduți față de celelalte literaturi mai dezvoltate. Această accelerare a evoluției duce la prezența unor goluri de structură și conținut, în condițiile în care „<<Numai insuficiențele devin probleme>> notează M. Ralea undeva.”⁸ Există și excepții de la regula generală că literatura română urmărește cu greutate literatura universală, fără a aduce o schimbare semnificativă de direcție a acesteia, deși „nu ignorăm prezența unui Tristan Tzara ca fondator al dadaismului, dar nici n-o putem anexa literaturii române decât cel mult prin antecedente.”⁹

Faptul că „literatura noastră e încă la începuturile ei”¹⁰ sau ruralismul cu care este adânc împregnată nu ne miră, în condițiile în care chiar Lucian Blaga trasa o dihotomie între cultura minoră și cea majoră, făcând referire directă cultura populară ca o „premisă pre-formatoare a culturii române <<majoră>>.”¹¹ Camil Petrescu e cel care evidențiază statutul precar al literaturii române, taxând ruralismul conceptual al literaturii noastre de până atunci și explicând necesitatea unei schimbări de direcție („„Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măslina, care fumează doi ani o țigară, cu cârciuma din târgușorul de munte și

³ George Călinescu, *Foiletonul nostru și Epilog la foiletonul nostru*, în „*Jurnalul literar*”, I, 10/1939, -17/1939

⁴ George Călinescu, *Foiletonul nostru și Epilog la foiletonul nostru*, în „*Jurnalul literar*”, I, 10/1939, -17/1939

⁵ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003, p. 690

⁶ E. Lovinescu, *Confesiunile unui critic*, art. *Notițe critice asupra criticei noastre*, Institutul Cultural Român, București, 2006, p. 33

⁷ Mircea Martin „George Călinescu și complexe literaturii române”, Ed. Albatros, București, 1981, p. 28

⁸ Idem, p. 13

⁹ Idem, p. 45

¹⁰ Eugen Lovinescu, *Confesiunile unui critic*, în art. *Note critice asupra criticei noastre*, Ed. Institutul Cultural Român, București, 2006, p.32

¹¹ Idem, p.98

gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură.”¹²

Problema constă în a localiza granița dintre literatura de proastă calitate și cea de consum, luând în calcul posibilitatea ca aceasta să nu existe. Putem găsi un punct de referință în *intentio auctoris* și talentul pomenit de Caragiale.

1. Originile literaturii pentru copii

Istoria literaturii pentru copii e veche, cu surse în poveștile pe care părinții le spuneau copiilor înainte de culcare sau ca o sursă de divertisment, pentru a le atrage atenția sau ca o modalitate de a-i învăța ceva prin poveștile cu cheie, cu morală, din care puteau rămâne cu o lecție.

Literatura pentru copii a ocupat întotdeauna un loc special în cadrul literaturii universale. Ascunsă într-o nișă a dezinteresului manifestat de adulți pentru ea, tratată cu superficialitate și dezinteres, literatura pentru copii este, la sfârșit de secol XIX, urmărită pe dimensiunea didactică. Educația autohtonă se bazează pe studiul unor clasici precum Voltaire, Corneille și Racine. Copiii vremii, printre care Guliță a lui Alecsandri, citesc romanul *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, Jules Verne sau *Robinson Crusoe* (care a reprezentat, de fapt, primul foileton publicat vreodată, în Anglia anului 1719), unul dintre romanele preferate, în copilărie, chiar de Vasile Alecsandri.

2. Tradiție și reprezentanți autohtoni

La noi, primele colecții de basme au apărut în urma activității desfășurate de doi nemți, frații Arthur și Albert Schott, influențați de frații Grimm, care vor și publica, în 1845, în germană, volumul *Walachische Märchen*, format din 27 de povești, 16 legende și snoave românești, culese din jurul Oraviței. La scurt timp, au mai fost publicate culegerile lui L.A.Staufe (1852), R.C.Waldburg (1853), cuprinzând basme din Bucovina, sau cea a lui Franz Obert, în care sunt prezentate, în germană, povești din Transilvania. După tipărirea volumului lui E. Stănescu, numit *Proza populară*, în 1860, publică și Nicolae Filimon, în 1862, povestea *Roman Năzdrăvan*, cu o notă în care îndeamnă tinerii scriitorii să culeagă aceste texte, sfat urmat de Petre Ispirescu ce va publica în ziarul *Țăranul român* faimoasele sale basme, publicate și republicate de-a lungul anilor.

O altă direcție a folclorului dedicat copiilor este reprezentată de ghicitori care se publică, pentru prima dată, în *Foiletonul Zimbrului*, 1851, de către T. Stamati. Cam în aceeași perioadă, Anton Pann publică volumele intitulate *O șezătoare la țară* sau *Povestea lui Moș Albu*. Axate pe latura metaforică, cu referiri la lumea animalelor și a plantelor, ghicitorile (de ex. „, Toată ziua cioca, cioca,/vine seara: boca, boca – toporul) fac apel la curiozitatea și imaginația celor mici.

Pașoptismul schimbă perspectiva generală asupra culturii și literaturii, ducând la o impulsivitate generală, ancorată în ideea că acestea trebuie să fie un factor educativ, în care utilul să primeze asupra esteticului, interesul general asupra celui individual, iar calitatea să fie pusă în penumbră de cantitate, în timp totul este gândit cu substrat politic. I Heliade Rădulescu și „Curierul românesc” își conturează programul pe susținerea neostenită a oricărei tentative literare și pe ideea de-a dezvolta accesul la literatura universală printr-o încurajare masivă a traducerilor („Scriți cât veți putea și cum veți putea, dar nu cu răutate; faceți, iar nu stricați, că nația primește și binecuvântează pe cel ce face și blestemă pe cel ce strică.”¹³),

¹²Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în „Viața literară”, nr.54, din 4.VI.1927 P.121

¹³ *** *Istoria literaturii române*, ediția a II-a revăzută, volumul al II-lea, coordonat de George Călinescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, p.77

moment în care începe să fie tradus și publicat, în repetate rânduri, Alexandre Dumas cu romanele sale de aventuri.

Pe linia influenței lui La Fontaine, Grigore Alexandrescu, întors de la studii din Franța, începe să publice, în 1832, fabule în volumul *Eliezer și Neftali* (multe fiind, de fapt, traduceri după La Fontaine sau Florian), urmând ca în 1838 să publice o altă culegere unde vor apărea alte fabule printre care se va afla și *Boul și vițelul*, fiind unul dintre primii pași către notorietatea poetului care va publica cunoscutele fabule, atât de apropiate de literatura adresată copiilor, această apropiere fiind reliefată și în traduceri pe care aceste le face chiar la basme (în 1868, cu volumul *Povești albastre*, de E Laboulaye). Faptul că aceste fabule stau la baza literaturii noastre pentru copii și erau larg gustate de marele public stă faptul că unele expresii, pornite, de pildă, din textele lui Alecu Donici, alt traducător și fabulist cunoscut, au început să circule și să capete o mare stabilitate în cadrul limbii române (de ex. „Și așa s-au întâmplat,/Precum cucu i-au cântat” în *Lupul și cucul*; „Vezi, după faptă,/Plată:/Să nu mai râzi de nimeni niciodată!” în *Stiglețule și ciocârlanul*).

Continuitatea motivelor prezente în basme este prezentă și în opera lui Vasile Alecsandri care, în anul 1880, dramatizează, în *Sânziana și Pepelea*, una dintre poveștile noastre populare. Însemnate de romantism, unele dintre operele târzii ale lui Dimitrie Bolintineanu ating și zona folclorului, primul volum publicat, în 1865, din culegerea *Poesii*, cuprinzând *Florile Bosforului*, *Legende istorice*, *Basme*.

Pe linia influenței create de romanele istorice ale lui Walter Scott, pe care B.P.Hasdeu le citise în limba poloneză, cum ar fi *The black Dwarf*, *Quentin Durward*, *The Heart of Midlothian*, *The Bride of Lammermoor*, *Ivanhoe*, sau în urma lecturilor din Victor Hugo și Alexandre Dumas, acesta scrie ciclul, rămas neterminat, numit *Copilăriile lui Iancu Moțoc*, în care și propusese să urmărească evoluția boierului Moțoc, protagonist celebru al lui C. Negruzzi.

Pe linie folclorică, își va scrie și Ion Creangă *Amintirile din copilărie* și *Poveștile*. Întors de la Berlin, Eminescu, cel cu care scriitorul va lega o trainică prietenie, amândoi fiind junimiști, îl susține pe prozator în direcția tipăririi amintirilor sale din copilărie. Creangă citește, în 1873, la întrunirile Junimii, *Soacra cu trei nurori*, urmând să și publice apoi și *Amintirile din copilărie*. Fiind institutor, devine și autor de manuale, publicând, în colaborare, volume precum *Metodă nouă de scriere și cetire* (1868), *Învățătorul copiilor* (1871), *Povățuitoriu la cetire prin scriere după sistema fonetică* (1876). Trăind înconjurat de copii, nu ne mirăm atunci când urmărim pătaniile lui Nică la școală și acasă sau faptul că multe dintre povești sunt adresate copiilor, astfel „*Poveștile* dintâi stârneau mare admirație, ca și – mai târziu- tot ceea ce va compune.”¹⁴ Popularitatea lui Creangă este vizibilă prin numărul de limbi în care i-a fost tradusă opera până în 1950, când *Harap Alb* tradus în engleză, *Moș Nichifor Coțcariul* în engleză, *Capra cu trei iezi în germană* etc.

Alt scriitor crescut în mijlocul poveștilor și al folclorului, ce are în comun cu Ion Creangă prietenia apropiată cu Eminescu, este Ioan Slavici care, la îndemnul poetului și sub influența operei acestuia, *Făt-Frumos din lacrimă*, ajunge să publice, în 1872, basmul *Zâna Zorilor* în revista *Convorbiri literare*, urmat de *Ileana cea șireată* și *Peștele pe brazdă*. Fondul adânc pedagogic al operelor, prezent, printre altele, în operele *Popa Tanda*, *Budulea Taichii* definește opera lui Slavici, indicând, concomitent, și perspectivă didactică, din acea vreme, a textelor scrise pentru cei mici.

Barbu Delavrancea, care afirmă că nu poate uita ce a „învățat de la cei mai mari dascăli ai mei, de la părinți: basmele, cântecele, obiceiurile, “, pe linie romantică, ilustrează, în *Bunica* și *Bunicul*, inocența copilăriei, făcând apel la psihologia copiilor, urmărind modul

¹⁴ *** *Istoria literaturii române*, ediția a II-a revăzută, volumul al III-lea, coordonat de George Călinescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, p.77

diferit în care percep aceștia lumea (de ex. -Bunico, e rău să n-ai copii?). Un personaj renumit al scriitorului este Neghiniță, expus în basmul omonim ca o ființă de mică statură, exponentă a istețimei populare, adoptată de o familie țărănească care nu putea avea copii. Aici, după cum se întâmplă la majoritatea celor care au încercat să respecte tiparul basmului în acea perioadă, întâlnim substratul socio-politic, conturat prin dialogul dintre Neghiniță și împăratul pe care acesta reușește să-l detroneze, aducându-l la statutul de om obișnuit („erai împărat, nu om, acum ești om, nu împărat”). Nu susținem faptul că ar trebui să ometem acest context politico-cultural în care au apărut basmele și poveștile pomenite, prime forme ale literaturii române pentru copii, dar trebuie să păstrăm în minte ideea că primul public al acestora era cel al copiilor, nu al adulților, iar scopul era de a amuza, de-a trezi imaginația în plină formare a acestora. Lumea școlarului și a școlii e prinsă de scriitor și în nuvela foarte cunoscută numită *Domnul Vucea*, unde protagonistul, tânăr școlar, ajunge la Școala domnească și este plasat în clasa sadicului învățător Vucea, ce-i chinuie cu pedepse și treburi de dus la bun sfârșit.

În contrast observăm prezența domnului Busuioc al lui Sadoveanu

Alexandru Vlahuță reușește și el în *Mogâldea* să creioneze universul copilăriei.

Tot sondându-și amintirile îl avem și pe George Coșbuc care scrie câteva povestiri autobiografice precum *Cum învață omul carte*, *Pregătiri la bacalaureat*, folosind umorul cu care își povestește pățaniile din copilăriei sau farse jucate colegilor sau profesorilor. Îl pomenim aici și pe Gheorghe Topârceanu ale cărui balade își plasează acțiunea în lumea necuvântătoarelor, după cum avem universul greierului leneș, speriat de venirea toamnei în *Balada unui greier mic*.

Nu e de mirare că și prolificul Mihail Sadoveanu face parte din această pleiadă a scriitorilor de literatură pentru copii și tineret, în condițiile în care reverberanța lecturilor din scriitorii săi preferați (Walter Scott, Al Dumas, H. Mann, Maurice Druon) se resimte în romane de aventuri precum *Neamul Șoimăreștilor* (1915) sau *Frații Jderi* (1935-1942), ultimul fiind o epopee a lui Ștefan Voievod, cu Ionuț Jder în prim-plan, ca „un fel de D'Artagnan moldovean”¹⁵, roman pe care îl vom detalia mai încolo.

Mircea Sântimbreanu este unul dintre autorii cei mai prolifici în zona literaturii destinate copiilor și tinerilor, fiind cunoscut pentru romane precum *Recreația mare* (1965) sau *Să stăm de vorbă fără catalog* (1967).

3. Literatura zarzărilor

Un alt scriitor care își asumă lumea copilăriei este Ionel Teodoreanu, care își face debutul în volum cu *Jucării pentru Lily*, publicând, în 1923, *Ulița copilăriei*, operă în care scriitorul își afirmă modul original de-a scrie cu zarzări.

Acest volum evocă universul copilăriei, unde copil, surprins pe punctul de a trece în zona adolescenței, se zbate între vis și realitate.

Cartea reprezentativă a scriitorului și care va și reprezenta unul dintre punctele de focalizare pentru lucrarea de față este *La Medeleni*, considerată de mulți inspirată de opera *Le grand Meaulnes*, a lui Alain Fournier, pe care Teodoreanu îl plasează între scriitorii preferați. Câteva elemente de bază a literaturii de consum sunt ilustrate în acest roman, printre care se află: personajele, structura operei (Bildugsroman), tehnica amânării, morfologia contextului spațio-temporal etc.

Ciclul *La Medeleni* „se soldează cu un brusc și ieșit din comun (cel puțin pentru literatura omână, până la acea dată) success de librărie și de public , success care, pur și simplu, face din tânărul autor, cum s-a spus adesea, un răsfațat al sorții, chiar din momentul

¹⁵ ***, *Dicționar de literatură română (Scriitori, reviste, curente)*, coord. Dim. Păcurariu, Editura Univers, București, 1979, p. 348

editării celor două prime opere ale sale: *Ulița copilăriei* (1923), și *La Medeleni* (vol 1, 1925, vol II, 1926, vol III, 1927).¹⁶

În concepția teodoreană, romancierii pot fi încadrați în două categorii: cei care încep să scrie un roman prin crearea subiectului, în primul rând și doar apoi personajele, dar și cei încep prin a contura eroii ca, pornind de la ei, să ajungă la acțiune. Ionel Teodoreanu se autoplasează în a doua categorie. El își asumă statutul de scriitor la modă, îmbrățișează oportunitatea de a-și vine cărțile, devenind o legendă vie, „ un scriitor la modă”¹⁷. Deși nu-și părăsește profesiunea pentru care se pregătise, cea de avocat, profită de orice oportunitate pentru a scrie, publicând des romane, mergând la Constanța cu Cezar Petrescu unde petrece vara scriind. Nu este mare amator de călătorii, singura dată când iese din țară, fiind într-o călătorie spre Constantinopol.

Preia o viziune modernă, folosind actualitatea pentru a se raporta mai ușor la publicul cititor, este comentator sportiv, are personaje atletice, admiră boxul și oina, pomenind deseori de faimosul boxer , Moți Spakov („Admir cu același creier și cu aceleași bătaii de inimă un vers înalt, vecin cu tremurul luceferilor (...)cât și pe un Spakov; fiindcă în toate gălesc plenitudinea unui accord predestinat între conținut și expresia care-l destăinuiește.”¹⁸).

Putem distinge, în perioada interbelică, între câteva tipuri distincte de scriitori la modă: categoria *manufacturilor*, autorilor de *romane populare* , în care sunt încadrați Petru Bellu și Mihail Drumeș, cea a romancierilor de geniu și cea a celor care oscilează între aspirații înalte, în zona literaturii, fiind, în același timp, atrași de flacăra succesului la public, unde se află Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu („ E vorba de creatori nu întotdeauna animați de ambiția de a impune, cu prețul unor mari riscuri și îndrăzneli, necesitatea unor revizuii radicale ale gustului public deja constituit, ci de aceia care, mai degrabă, vin în întâmpinarea acestui gust.”¹⁹).

Teodoreanu, în cadrul fragmentului numit *Lampa covorului zburător*, din vol. *Întoarcerea în timp*, pomenește câțiva dintre operele și scriitorii preferați – *Aventurile lui Sherlock Holmes*, *Mușchetarii*, *Catacombele Parisului*, *Contele de Monte Cristo*, *Genoveva de Brabant*, *Barbara Ubric*, romanele lui Georges Ohnet, Eminescu, Vasile Pop, Balzac și Paul Féval, Duiliu Zmafirescu, Arsene Lupin, Coșbuc și Dickens, Pelladan, Sadoveanu, Bucura Dumbravă, Claude Farrère, Anton Pann, Turgheniev, Kipling, Fournier etc. Vădit este și interesul scriitorului pentru romanul-foleton, dar și pentru romanele în care sunt prezentate viețile copiilor.

Adeziunea la spiritualitatea *Vieții românești*, condusă de *Garabet Ibrăileanu* îl ajută să își construiască o viziune, un medelenism bazat pe moldovenismul ca „stare de jubilație, pătrunsă de nostalgia și tristețea aducerilor-aminte”²⁰, pe romantismul scindat între o înțelegere idilică a lumii, pastorală, dar și și agitația unor sentimente puternice, contradictorii. Volumele scrise de el oferă o alternativă la răceala realității, în care cititorii pot să se regăsească în marea nostalgie a copilăriei și adolescenței. Moldovenismul este o dimensiune fundamentală a operei lui Teodoreanu, luând în considerare faptul că acesta își conștientizează statutul de moldovean ca pe o trăsătură ce-i influențează stilistic opera din interior, ajungând să poată recunoaște ușor alți scriitori influențați de specificul zonei („E mare Sadoveanu, fiindcă sufletul lui e însăși Moldova lui.”²¹), de care-l leagă și multe amintiri.

¹⁶ Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu*, Ed. Minerva, București, 1970, p. 17

¹⁷ Idem, p. 18

¹⁸ Idem, p. 38

¹⁹ Idem, p. 16

²⁰ Idem, p. 11

²¹ Idem, p. 180

III. Concluzii

După cum am putut observa, mulți scriitori români, mergând pe direcția pașoptistă a folclorului, cochetează cu literatura pentru copii, în spațiul marginal al operei lor, dar puțini sunt cei care își și asumă statutul de autor de literatură pentru copii. Printre aceștia puțini se află și Emil Gârleanu

Ce vom găsi atunci în cărțile scrise pentru copii? Dacă în romanele de dragoste, axate pe targetul format din femei în căutarea unei relații romantice, vom întâlni o poveste de iubire, construită, de obicei, pe un final fericit, atunci, în romanele pentru copii, vom găsi ceea ce le lipsește acestora în contextul socio-economic-cultural în care sunt crescuți. De pildă, cu precădere în ultimii 20 de ani, literatura pentru copii și adolescenți a cunoscut o importantă dezvoltare, în contextul în care generațiile tinere trăiesc într-o perioadă a exploziei telecomunicațiilor, unde clasicul teren de joacă, socializarea directă și formarea de prietenii sunt transferate în spațiul virtual.

Intenția noastră nu e de a face apologetica literaturii pentru copii, de a încerca să plasăm pe același loc cu literatura destinată adulților, fiindcă nu am avea cum. Literatura pentru copii este mai mult decât orice alt tip de literatură, în general, constructul unei manipulări, o inteligentă construcție de elemente subliminale prin care autorul *se face copil*, tatonează uneori latura instructiv-educativă, pentru a fi pe înțelesul celor mici.

Munca unui autor de literatură pentru copii nu este ușoară, luând în calcul publicul căruia-i adresează textele scrise, deoarece procesul de identificare cu persoana, speranțele și dorințele unui copil este cu atât mai greu de desfășurat, în condițiile în care aceste schimbări sunt privite din perspectiva unui adult.

Relevant în cadrul literaturii pentru copii este publicul cititor. Nu este un public mixt, de vârste cuprinse într-un interval larg, ci este, relativ, un public omogen al copiilor din momentul în care aceștia pot înțelege mesajul unei povești și până la trecerea de pubertate, unde deja pătrund în zona literaturii pentru tineri și adolescenți, atât în vogă astăzi și cunoscută drept *young adult literature*, categorie în care plasăm volumele, majoritatea fantasy, ce au fost bestseller-uri în ultimii ani (aici ne gândim la Stephenie Meyer cu seria *Twilight*, Suzanne Collins cu *Hunger Games*, J.K.Rowling cu seria *Harry Potter*, Cassandra Clare cu *The Mortal Instruments* etc.). Vizibilă este asocierea romanelor pentru copii și adolescenței cu aventura, cu acțiunea, cât și cu ideea de Bildungsroman, de a introduce în fața publicului niște copii drept personaje care, de-a lungul unui ciclu literar, să poată fi observați crescând, dezvoltându-se sub ochii cititorilor care, dacă firul narativ este bine prezentat, se vor atașa de ei, la fel cum, în cadrul literaturii noastre, *Medelenii* au creat un adevărat cult.

Bibliografie:

I. Opere literare

1. Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, Ed. Litera Internațional, București, 2009
2. Ionel Teodoreanu, *Jucării pentru Lily*, Ed. Ion Creangă, București, 1981
3. Ionel Teodoreanu, *Ulița copilăriei*, Ed. Cartea Românească, București, 1941

II. Opere critice și periodice

1. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, 1973
2. George Călinescu, *Foiletonul nostru și Epilog la foiletonul nostru*, în „*Jurnalul literar*”, I, 10/1939, -17/1939
3. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Semne, București, 2003

4.E. Lovinescu, *Confesiunile unui critic*, art. *Notițe critice asupra criticei noastre*, Institutul Cultural Român, București, 2006

5.Mircea Martin „ George Călinescu și complexe literaturii române”, Ed. Albatros, București, 1981

⁶Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în „Viața literară”, nr.54, din 4.VI.1927

7.*** *Istoria literaturii române*, ediția a II-a revăzută, volumul al II-lea, coordonat de George Călinescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1970

8.***, *Dicționar de literatură română (Scriitori, reviste, curente)*, coord. Dim. Păcurariu, Editura Univers, București, 1979

9. Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu*, Ed. Minerva, București, 1970