SIMONA JEANINA CACUCI
University of Oradea

PERSPECTIVES UPON FEMINITY IN THE WORKS OF RADU TUDORAN

Abstract: The feminine characters created by Radu Tudoran are among the most interesting from the Romanian literature. His characters are easily recognisable due to the elements which singularize them, such as their strong affinity with the natural elements, the ever-present connection between love, sensuality and innocence or the ineffable loneliness which envelops all the female characters. Particularly interesting are the characters from the novels Flăcările, Maria și marea or Dunărea revărsată, not because of a remarkable artistic value, this not being the case, but due to some particularities which make them either flat as charaters (Maria especially), or intriguing through their aspirations and their behaviour (Copila or Ana Odeta).

Keywords: sensuality, love, innocence, femininity, nature

Fiecare roman al lui Radu Tudoran, indiferent de tematică, se constituie în jurul unei eroine care echilibrează substanța epică. Excepție este *Flăcările,* unde personajul feminin nu acționează ca element centralizator. A afirma însă despre operele lui Tudoran că sunt romane ale unui singur personaj este parțial injust, deoarece același personaj este surprins în multiple ipostaze ale devenirii (nu ale evoluției). Femininul este în consecință reprezentat la nivele variate ca vârste ale feminității. O remarcă în acest sens face inginerul din *Un port la răsărit*: „Câte chipuri avea și care era chipul ei adevărat? Acum câteva ore, stătea pe punte și primea valurile în obraz, râzând exaltată. În alte zile se comporta ca un matelot disciplinat, care îmi asculta comenzile cu pricepere și cu supunere. Pe plajă era autoritară, acasă devenea cuminte, ca o fetiță de școală care mai păstrează încă păpuși prin fundul cufărului. La sanatoriu părea o mamă îngrijorată, încercând să ghicească în ochii medicilor ceea ce nu era scris pe foaia de observație. Iar când dansa nu mai avea nimic din celelalte înfățișări ale ei: atunci era pretențioasă ca o domnișoară cu mulți paji” [1].

Nu se poate vorbi despre o evoluție a personajului feminin în cadrul operei lui Tudoran. Creațiile feminine sunt delimitate de coordonate uniformizatoare care exclud posibilitatea unor tipuri de caractere distincte, profilându-se în schimb un personaj matrice care permite ocazionale divagații de la modelul original. Acest univers al scriitorului se profilează în mod edificator prin câteva marote ale scriiturii și, în consecință, inflexiunile personajelor feminine se constituie într-un algoritm definit de: inocență, senzualitate, abandon, paroxism al dăruirii, printre altele.

O trăsătură dominantă a operelor lui Tudoran este trinomul iubire, erotism, inocență, repere care circumscriu progresul personajelor feminine: de cele mai multe ori ele sunt tinere fete definite de o copilărească naivitate chiar și în relație cu iubirea, fie ea platonică sau fizică. Pe de altă parte, senzualitatea presupune o anumită conștientizare de sine și toate ipostazele feminine se raportează la un echilibru atent între această conștientizare a fiziologicului și inocență, echilibru ce devine linia directoare a psihologiei feminine. Figurile masculine nu sunt la fel de bine conturate și reprezintă, de obicei, doar puncte de referință într-un decor

[1] Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, Editura Lucman, București, 2007, p. 224.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

menit să evidențieze „călătoria” de la copilărie la feminitate, descoperită odată cu iubirea de o natură sau alta și care duce întotdeauna la abandonul de sine.

Povestirile din *Orașul cu fete sărace* nu abordează aceste aspecte în profunzime, dar irizații a ceea ce se va transforma într-o preocupare cvasi-permanentă se pot observa încă de acum în personaje feminine caracterizate de un anumit grad de senzualitate, promiscuitate și candoare.

Marian Popa identifică un algoritm în ceea ce privește destinul erotic al personajelor: „Ce-l particularizează, totuși, sunt iubirile senzuale pure, consumate într-un cadru izolat, opus mediilor promiscuității moderne și sfârșite de obicei tragic, prin intervenția unor factori sociali potrivnici, a fatalității sau hazardului; violul e uneori utilizat pentru macularea unei ființe pure sau rezervate unei iubiri unice”[2]. Thanaticul este o prezență recurentă în aproape toate romanele, excepții sunt *Maria și marea* și *Dunărea revărsată*, unde factorii psihologici, respectiv sociali sunt cei care se interpun erosului. Această „formulă” n-a fost inițiată însă de *Un port la răsărit*, ea s-a închegat cel mai probabil prin experiența scriiturii. Prima ediție a romanului *Anotimpuri* propune o variantă mai puțin fatalistă a narațiunii printr-o rezolvare optimistă a intrigii: căsătoria lui Vladimir cu Manuela.

Într-o manieră sau alta, soarta eroinelor este guvernată de o singurătate inefabilă, care se datorează și unui mediu familial lacunar. Familia este fie absentă, fie înlocuită de personaje scabroase, fie, dacă există, va sfârși tragic și se justifică mai mult ca motivație pentru anumite impulsuri comportamentale ale personajelor feminine. La un alt nivel, singurătatea se manifestă printr-o valență metafizică, un inexplicabil al eternului feminin.

Un reper esențial în psihologia feminină este relația aproape organică a personajelor cu elementele naturii (sesizabilă mai mult sau mai puțin de la un personaj la altul) și funcția catalizatoare erotic sau chiar afrodiziacă a spațiului. Pentru Nadia spațiu erotizat, complice devine marea, la fel cum pentru Ana Odeta este Dunărea. Apele fluviului devin chiar mai mult, un simbol al purificării și un potențator al frumuseții Anei Odeta care tot Dunării își va încredința iubirea clandestină. De altfel, întreaga idilă se consumă în decorul danubian: pe mal, în barcă, pe șlep.

În *Flăcările* pădurea este un spațiu al purității virginale, un Eden în care Copila întruchipează prima femeie, înaintea cunoașterii, a păcatului și a căderii.

Pentru Eva natura devine un spațiu erotizat care favorizează spectacolul erotic dezinhibat. Pădurea, câmpia, iarba devin complici ai idilei, un altfel de Eden a cărui părăsire pentru mediul citadin echivalează o izgonire (din Rai) a erosului exteriorizat plenar: „Nimic, mai târziu, nu are să fie atât de frumos ca astăzi”[3]. Mediul natural este și un amplificator al frumuseții, sau un cadru în care aceasta este evidențiată deplin, în acord cu esența „neîmblânzită” a personajului feminin. Transpusă într-un mediu artificial, în spațiul citadin, naturaleța Evei se transcrie, prin evaluarea masculină, în valențe alterate și devine un atribut fad, la fel de artificial precum mediul care o încadrează: „Văzută de la oarecare distanță și în aceeași privire cu celelalte câteva femei dimprejur, i se păru prea palidă; poate din cauza luminii, potrivită pentru farduri. „Totuși, gândi, puțină pudră și roșu de buze nu i-ar strica; poate și puțin roșu pe obraji.” Pe urmă constată că avea brațele cam subțiri. Tot confruntând-o cu femeile din jur, găsea o mulțime de alte amănunte, nebăgate în seamă până atunci, care sărăceau imaginea ei”[4].

În *Maria și marea*, după cum foarte sugestiv indică titlul, personajul central apare într-o permanentă înfruntare cu marea, un suprapersonaj care poate sublinia femininul complex, complet – antitetic protagonistei, simbol al feminității imperfecte. De altfel, marea

[2] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 253.
[3] Radu Tudoran, *Fiul risipitor*, Editura Jurnalul Național, București, 2010, p. 48.
[4] *Ibidem*, p. 119.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

văzută ca o „femeie mânioasă pusă pe răzbunare”[5] apare și în *Acea fată frumoasă* unde iubirea lui Dominique, femeia îndrăgostită a cărei frumusețe anulează în ochii naratorului farmecul oricărui peisaj, sfârșește tragic datorită unui blestem al naturii: însoțirea eucaliptului (Dominique) cu pinul (Vicht).

Structura eroinelor din romanele lui Radu Tudoran poate lăsa impresia de superficialitate; aparent copile predispuse la inițieri de alcov, personajele feminine își depășesc condiția (amăgitoare) de femei neajutorate și acționează în acord cu propria natură, fără a suferi metamorfoze esențiale. În ciuda unui substrat comun, Nadia, Manuela, Copila, Eva, Maria, Ana Odeta și Dominique nu se echivalează reciproc; Nadia, de pildă, se remarcă prin armonie, Manuela este o cvasi-nimfetă, iar Eva devine simbolul femeii universale. Ana Odeta devine un exponent al femeii în socialism, în timp ce Dominique este o reconfigurare simbolică a morții. Natura fiecărui personaj păstrează similitudini evidente, particularitățile sunt cele care dau coloritul întregului.

Atât *Un port la răsărit*, cât și *Anotimpuri* sunt în esență sondaje erotice care exploatează senzualitatea și un oarecare comportament erotic deviant; din acest punct de vedere, *Flăcările* se dezice de formula tudoraniană de până atunci și creează un univers dominat nu de o figură feminină în jurul căreia gravitează celelalte personaje, ci unul populat de o varietate impresionantă de tipuri umane, configurând tot atâtea destine: petroliști, bancheri, ariviști, țărani etc.

O figură aparte în marasmul social este Copila. „O altă nudă dryadă (…) această castă sălbăticiune, în care d-l Radu Tudoran a turnat tot sufletul virginal și pur an naturii”[6], ea este cea mai puțin „femeie” dintre toate personajele feminine. Copila accede prin candoare și ludic la un spațiu privilegiat al basmului: „Îi era frică să meargă noaptea pe Drumul Părăsit, și-i plăcea în același timp. Singurătatea lui era plină de taină, parcă ducea spre o altă lume, și ea tot visa că într-o noapte, în loc să ajungă la casa lor săracă, va ajunge la un palat de cleștar, ca în basme. (…) Uneori văzuse plutind printre copaci fuioare albe, destrămate, și-i păruse că sunt zâne îmbrăcate în văluri”[7]. Pădurea ca spațiu fantastic este opusă murdăriei și degradării sociale. Copila însăși are caracterul unei ființe fantastice. Fuga ei printre sonde este proiectată la nivel cosmic, o fugă între două lumi: „Trecu prin ușile sondelor, și printre constelații, peste șanțuri și conducte, ocoli bordeiele, alunecă prin râpele cerului, luă în piept dâmburi presărate cu stele, până se pomeni în șoseaua mare, ca pe Calea Lactee”[8]. Copila se integrează reușit în universul feminin al lui Tudoran, completând o formulă începută cu Nadia și misterul mării, Manuela și poezia zborului, pentru a aduce acum în personalitatea ei prospețimea și sălbăticia pădurii.

Personajul întruchipează feminitatea în afara femeii. Algoritmul este sfidat: nu erotismul, nu dăruirea sau revelația erotică dau substanță personajului, ci natura castă, aproape primitivă. Referitor la acest aspect, Ion Negoițescu apreciază că „parfumul de sălbăticiune și candoare al Copilei e aici preferabil atâtor pagini de senzualism din *Un port la răsărit* sau *Anotimpuri*”[9]. Farmecul ei provine dintr-o inocență primordială, ne-disimulată. Copila este o altă Evă, femeia înaintea căderii în păcat, femeia care nu cunoaște. Pădurea reconfigurează o topografie paradisiacă, un spațiu al purității originare. „Căderea în lume” survine odată cu accesul la cunoaștere, aici abrutizat; cunoașterea Copilei este amară: descoperirea abjecției umane.

Aura de feminitate a personajului se conturează datorită sentimentelor nemărturisite pentru inginerul misterios, dar, spre deosebire de situațiile predecesoarelor ei, iubirea Copilei

[5] Radu Tudoran, *Acea fată frumoasă*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 461.
[6] Perpessicius, *Opere*, vol. XII, Editura Minerva, București, 1983, p. 40.
[7] Radu Tudoran, *Flăcările*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 98.
[8] *Ibidem*, p. 123.
[9] Ion Negoițescu, *Scriitori moderni*, Editura Pentru Literatură, București, 1966, pp. 326-327.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

rămâne neîmplinită, neconsumată. Personaj anonim, inginerul personifică o suprapunere a două planuri: planul concret, teluric – iubitul pământesc, și un plan cosmic – iubitul idealizat. Se reiterează astfel mitul zburătorului, aici un iubit misterios care accentuează în comportarea și sufletul fetei primele irizații de feminitate. La fel ca în *Luceafărul*, iubitul ideal este transpus în plan celest, de unde este așteptat să coboare: „O privea cu ochii mari, înlăcrimați, cu respirația pripită, de parcă aștepta ca din lună să se desprindă un chip visat de mult și să coboare până la ea”[10]. Identitatea mitică se menține până la final, bărbatul iubit nefiind cel care o va inița pe Copila în amorul fizic.

Conștientizarea corporalității simbolizează sfârșitul copilăriei și, implicit, lipsa unei modalități de a înfrunta realitatea. Deoarece pentru Copila inocența este în primul rând un scut, care, fiind înlăturat, face din ea o inadaptată. Ingenuă și visătoare, o fiică a pădurii, singura ființă imaculată va fi în cele din urmă victima murdăriei sociale atotacaparatoare. Copila devine în consecință un personaj fantomatic (se izolează), fapt sugerat și prin marginalizarea de către scriitor: singurele mențiuni despre ea în partea a doua a romanului sunt prilejuite de moartea inginerului, care, prin absența în plan concret atrage moartea iubitului celest, altfel spus, moartea capacității de visare, a tangenței cu extramundanul.

Eva, protagonista din romanul *Fiul risipitor*, confirmă în mare parte patternul lui Radu Tudoran. Ceea ce o diferențiază însă de alte eroine din proza scriitorului sunt „simptomele” erotice; deși definită de aceeași capitulare și supunere, s-a spus despre iubirea Evei că trece în categoria sentimentelor bolnăvicioase, mai presus de limite (exterioare sau auto-impuse). Erosul patologic se manifestă într-o jubilare permanentă între extreme psihologice și emoționale – de la iubire deplină la ură, de cele mai multe ori sfidând orice rațiune în favoarea unei stări de cvasi-nebunie. Se face aluzie la o iubire originară care transcende timp (diferența de vârstă, anii de așteptare) și spațiu (depărtarea) și depășește orice alt sentiment uman pentru a reconstitui unitatea androginică a primei perechi: „Boala pe care o dai tu nu se vindecă niciodată. Și febra ta ține tot timpul. Vrei să mai știi și altceva? M-ai aruncat în drum și te-ai întors după doi ani, și sunt înnebunită după tine. Și dacă ai să mă arunci iar și ai să te întorci după o sută de ani, tot am să te urmez. Mor după tine și te urăsc, și aștept să-mi faci ceva rău”[11]. Declarația Evei și comportamentul ei în ansamblu amintește definiția dată de apostolul Pavel iubirii: „Dragostea este îndelung răbdătoare, este plină de bunătate: dragostea nu pizmuiește; dragostea nu se laudă, nu se umflă de mândrie, nu se poartă necuviincios, nu caută folosul său, nu se mânie, nu se gândește la rău, nu se bucură de nelegiuire, ci se bucură de adevăr, acopere totul, crede totul, nădăjduiește totul, sufere totul. Dragostea nu va pieri niciodată” (1 Corinteni, 13.4 - 8). Urmărind această definiție, dragostea dobândește conotații metafizice, divine. De altfel, multiplele trimiteri biblice susțin această ipoteză.

Analizând traiectoria sentimentală a Evei, se pot observa suprapuneri peste iubirea în accepție biblică. Dragostea răbdătoare se materializează în cazul Evei în ani de așteptare, iar supunerea în fața bărbatului transcriu dragostea cuviincioasă. Sentimentele dezinteresate sunt dovedite după accidentul bărbatului, sau chiar mai mult la ultima întoarcere a fiului risipitor. Eva sacrifică timp, bani și sentimente de fiecare dată, sacrificiul de sine fiind mai pregnant când eroina conștientizează deșertăciunea oricărei dovezi: fiecare întoarcere înseamnă, indubitabil, o altă abandonare. Dragostea care le suferă pe toate se insinuează ca răspuns la ceea ce Mihai Iovănel remarca în prefața romanului: „Părăsirea Evei este de fiecare dată atât de meschină, de mecanică și dezarticulată de orice sentiment, încât răspunsurile la întrebarea „Cum îl va primi înapoi *de data asta*?” alcătuiesc în sine un roman de suspans cu construcție involutivă, marcând regresul Evei de la dragostea senină din prima parte la dragostea

[10] Radu Tudoran, *Flăcările*, ed. cit., p. 266.
[11] *Idem*, *Fiul risipitor*, ed. cit., p. 167.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

amestecată cu ură, frustrare și resentiment de la sfârșit”[12]. Aici Eva se distanțează de iubirea „care nu se mânie” prin răzvrătire, însă nu este o manifestare directă și nu împotriva bărbatului; revolta este tacită și îndreptată către sine.

Tot în parametrii unei analogii biblice este interesant personajul ca arhetip al femeii originare. Dacă prima Evă, cea biblică, se rușinează de nuditatea sa prin păcat, corporalitatea nefiind conștientizată a-priori, Eva lui Tudoran urmează un parcurs invers, chiar paradoxal: Eva completează tiparul femeii primordiale abia după revelația erotică, ce îl pune pe bărbat în postura unui creator: „Tu ai făcut să nu-mi fie rușine de goliciunea mea, și așa m-ai redat mie însămi. (…) Ai pus mâna pe mijlocul meu și atunci am văzut că mijlocul mi s-a făcut mai subțire. Mi-ai cuprins șoldurile în brațe, și șoldurile au crescut, ca o plămadă; ai stat cu capul pe pântecele meu, și din clipa aceea am avut nevoie de greutatea ta, cum au corăbiile nevoie de lest, ca să nu se răstoarne”[13].

Ion Negoițescu motivează destinul Evei ca o penitență pentru o vină morală. Personajul este situat în afara oricărui sentiment metafizic și limitat la frenezia fiziologică: „Judecată moral, Eva e vinovată și plăcerea ei trebuie dureros plătită. Ea e prada pornirilor insațiabile, oricâtă candoare ar ascunde nestăpânirea sa, căci și-a pierdut ființa în dezordinea naturii, care e goală de conținuturi morale, oferindu-se singură acestei robii. Supunerea ei nu poate fi acceptată în înțelesul deplin și înalt al cuvântului iubire. E o supunere egoistă, oarbă, și de aceea nedesăvârșită”[14]. Senzualitatea este pregnantă, neîndoios, însă a afirma că este singurul reper sau mobil înseamnă o oarecare exagerare. Considerând afirmația criticului întemeiată, Eva s-ar dărui necondiționat – eroina din romanul *Maria și marea* poate fi într-adevăr astfel percepută, experiențele ei erotice sunt nediferențiate – or dăruirea este aici condiționată; erotismul este cvasi-absent și el în absența bărbatului rătăcitor. Despre natura relației dintre Eva și Oswald, analizată din acest punct de vedere, indiciile sunt vagi și ne-concludente, iar singura scenă erotică prezentată se motivează ca un act de disperare din partea eroinei, o tentativă de „exorcizare” a demonului care își făcea din nou apariția. A motiva așteptarea Evei printr-o plăcere nesățioasă înseamnă a acuza personajul de sterilitate emoțională totală, pe când senzualitatea nu escamotează valențele metafizice ale erosului, dimpotrivă, cele două mobiluri se intercondiționează. În susținerea acestei idei poate fi citat Jose Ortega y Gasset, care diferențiază clar între iubire și dorință: „A dori ceva e, în definitiv, tendința de a poseda acest ceva, în orice caz posesia înseamnă, într-un fel sau altul, ca obiectul să intre în orbita noastră și să ajungă oarecum a face parte din noi. Din acest motiv, dorința moare automat odată cu dobândirea, dispare odată cu satisfacerea. Iubirea, în schimb, este veșnic nesatisfăcută”[15]. Scriitorul își completează ideea, menționând că „nu există iubire fără instinct sexual”[16]. Eva este, în cele din urmă, o victimă (cu statut acceptat și conștientizat) a unei iubiri pe cât de nepotrivite, pe atât de idealizate.

Eva nu are o traiectorie evolutivă, decât cel mult sentimental (deși variația sentimentelor denotă mai degrabă un parcurs șovăielnic decât o dezvoltare treptată). Limitele personajului sunt stabilite din primul capitol și sunt consolidate pe măsură ce acțiunea înaintează (fetița-tânăra-femeia îndrăgostită de fiul risipitor), iar tentativele de depășire a acestor limite sunt de fiecare dată bulversate de revenirile cel puțin insensibile ale bărbatului. Însă evoluția (sau involuția), atâta câtă este, devine substanța personajului și a romanului. Trecerea de la adorare la disperare, frenezie, curiozitate, ură, milă și din nou la iubire conturează profilul femeii universale și emană atâta feminitate încât, din acest punct de vedere, Eva se distanțează (cu preeminență) de celelalte avataruri ale sale.

---

[12] Mihai Iovănel în *Prefață* la Radu Tudoran, *Fiul risipitor*, ed. cit., p. 19.
[13] Radu Tudoran, *Fiul risipitor*, ed. cit., p. 196.
[14] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 331.
[15] Jose Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p.11.
[16] *Ibidem*, p. 43.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

Dintre toate personajele feminine ale lui Tudoran, Maria este probabil cel mai prozaic; este probabil și personajul cel mai atipic. Protagonista nu mai este copila plină de candoare și de feminitate în același timp, ci o femeie deja inițiată. Ceea ce o caracterizează pe protagonistă, mai mult decât orice și mai mult decât pe oricare dintre celelalte personaje ale lui Tudoran este erotismul, senzualitatea. După cum observă și Eugenia Tudor Anton, „o senzualitate suficientă sieși, atât de suficientă încât exclude aproape nevoia unei problematici sufletești”[17]; un personaj plat ale cărui tribulații erotice nu reușesc să contureze o dilemă de ordin psihologic și eșuează în simple experiențe de alcov. Intenția autorului a fost probabil de a urmări evoluția Mariei de la scepticism la îndrăgostire, dar această evoluție nu este susținută sau punctată în momente definitorii, deoarece acestea se deconstruiesc pe măsură ce se creează. În cele din urmă, evoluția este inexistentă: după o serie de controverse erotice, Maria nu apare transfigurată de experiențele sale. Experiențe care, în definitiv, sunt lipsite și ele de dramatism și nediferențiate. Eroina este mai degrabă un personaj de dramoletă, lacunar conturat și plin de contradicții – iubește cu pasiune un bărbat care pleacă, nu mai este capabilă să aștepte, se îndrăgostește de un altul, uită cu desăvârșire de primul, pe care totuși, îl iubește, ca soț îl dorește însă pe al doilea. Aceasta ar fi, într-o frază, ideea romanului. Scenariu melodramatic, la fel ca personajul.

Maria nu întruchipează iubirea dăruire, precum alte personaje tudoraniene, acel abandon care conturează femeia sau iubita universală din imaginarul scriitorului, ea este mai degrabă o îndrăgostită de ideea de dragoste: fie că ne referim la natura ei corporală, sau la dragoste ca ideal intangibil, Maria nu reușește să depășească niciunul din aceste două praguri.

Personajul, dincolo de concupiscența definitorie, comportă și o amprentă cromatică. Nu o dată se face referire la nenumăratele eșarfe violet ale fetei, la banda de păr, rochia sau chiar atmosfera violet. Interpretat ca simbol pur carnal sau ca „trecerea autumnală de la viață la moarte, involuția”[18], violetul poate fi un indiciu în plus pentru „descifrarea” Mariei: femeie carnală, limitată de superficialitate și platitudine sufletească, incapabilă să evolueze, să își depășească propriile limite și propria condiție.

Raportările la reperele masculine determină, în primul rând, un comportament senzual și un elan erotic ce se estompează pe măsură ce evoluează. Astfel se întâmplă în cazul lui Alber, la fel se va întâmpla cu Mecarian. Stimulent erotic este pentru Maria ambiția: de primul o apropie tocmai dorința de a nu-i ceda, pe al doilea îl dorește din ambiția de a se căsători. Iubirea (și căsătoria) este aici înainte de toate o modalitate de a se salva de propria natură, însă tocmai datorită acestei naturi Maria va eșua în plan erotic: „Avea în ea avalanșe de lacrimi. Trebuia să se mărite, altfel își prăpădea viața”[19]. Totul pare forțat, artificial. De altfel, disperarea personajului este sufocată, printr-o deviație stilistică nereușită, de un episod despre mâncarea câinilor - un amestec de mămăligă, calcan, ciolan afumat, șuncă, ouă, gem etc (detalii de prisos, precum întreaga scenă) – care cauzează Mariei reflecții pe marginea „preparatului”, concluzionate cu problematizări despre natura umană: „Toți compușii erau acceptabili, luați în parte. Ei puteau să constituie oricând o masă ispititoare. Numai amestecul devenea repugnant. Din prejudecată! Oamenii își fac legi peste legi, reguli peste reguli, și câte din ele pot fi motivate? Se urmărește rafinarea senzațiilor și astfel se alterează natura, cu simplitatea ei, în care nimeni n-ar putea să se rătăcească”[20].

Există în Maria o dorință de a se reinventa în permanență prin poveste, de fapt, prin minciună. Într-o oarecare măsură folosită și ca armă de seducție, minciuna este o modalitate de auto-apărare și poate chiar de auto-conservare. Și asta pentru că Maria niciodată nu se

[17] Eugenia Tudor Anton, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 168.
[18] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București, 1995.
[19] Radu Tudoran, *Maria și marea*, Editura Albatros, București, 1973, p. 463.
[20] *Ibidem*, pp. 463-464.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

dăruiește, nu se descoperă în totalitate. Rămâne impresia la final că Maria este o necunoscută. Este greu de spus, dintre numeroasele variante pe care le expune, cine este cu adevărat Maria: femeia mândră și independentă pe care Alber o întâlnește pe plajă, femeia îndrăgostită, femeia singuratică, înconjurată de câini, artista, femeia domestică, etc.

Înclinația de a se re-crea, atât pe sine, cât și pe ceilalți, se traduce printr-o perpetuă căutare a celei neadaptate. Maria suferă de un oarecare bovarism, exteriorizat prin această dorință continuă de a fi altcineva, nu doar în raport cu lumea – care oricum se dorește schimbată – ci și în raport cu propriul *eu*: „Nu pot să trăiesc pe pământ, dacă nu-l transform cum îmi place. Nu pot suporta oamenii, dacă nu-i compun după cum am nevoie. (…) Îmi caut forma adevărată. Peste tot în lume sunt revoluții. Sunt și în mine. Nu mai pot să mă suport în atâtea tipare născocite, în atâtea identități false. Încerc să-mi fac una definitivă."[21]

De același bovarism aparține și fascinația personajului pentru diapozitivele cuplului naufragiat. Helga, tânăra necunoscută, parțial inventată și ea prin numire, devine un alter-ego al eroinei, într-o realitate paralelă, imaginată sau sugerată de instantanee. Povestea speculată a Helgăi este de fapt povestea Mariei: tânăra îndrăgostită de logodnicul ei (Alber), distrasă de apariția unui alt bărbat (Mecarian), posesorul unui autoturism impresionant (mașina mov a lui Mec). O subtilă punere în abis, pentru a sugera o frivolitate universală.

Din cauza concesiilor făcute de Radu Tudoran literaturii oficiale, Ana Odeta, protagonista romanului *Dunărea revărsată*, deși păstrează specificul personajelor lui Tudoran, se supune unor criterii diferite. Ea devine un exponent al femeii în comunism: stimulul dinamizator este, la fel ca în cazul celorlalte personaje, erosul, însă aici subordonat elanului comunist, destinul erotic al Anei Odeta este declanșat și subjugat de muncă. Punctul de interes în evoluția personajului feminin (pentru că se urmărește în definitiv o oarecare evoluție) este surprinderea transformării dintr-o femeie burgheză într-o adeptă a noii ordini.

„Blestemată" cu o frumusețe care se dovedește mai mult decât periculoasă, Ana Odeta atrage foarte prematur atenția lui Miltiade, care o „vânează" obsedant până când aceasta îi cedează. Ana Odeta are totuși o zvâcnire de rebeliune când, forțată de circumstanțe și de familie să îl accepte pe Miltiade, ca o ultimă formă de revoltă, își impune propriile condiții: înainte de a ceda, i se oferă tânărului Paul – dar putea să fie oricare altul – într-o tentativă disperată și amăgitoare de a se simți iubită. Ca premiu de consolare rămâne iluzia de a fi putut alege.

Ana Odeta este supusă unei maturizări premature prin inițierea erotică. A spune însă că prin relația cu Miltiade se prostituează[22] este poate prea mult. Este în orice caz o degradare, însă ceea ce răzbate este spiritul ingenuu care supraviețuiește. Degradare în plan social, Miltiade înseamnă la nivel psihologic strivirea spiritului și reducerea ființei la o simplă marionetă, o păpușă apreciată la valoarea a un sfert din pietrele prețioase ale capitalistului. Dacă această depreciere valorică face o subtilă aluzie la burghezia care valorifică totul material în detrimentul omului care devine o unealtă pentru îmbogățire este discutabil, însă cert este că biografia Anei Odeta devine un stigmat în lumea nouă: etichetarea ca femeie întreținută și asocierea cu dușmanul poporului.

Departe de Miltiade, inițial munca îi apare Anei Odeta ca o soluție de moment, dar mersul la șantier devine un automatism care se vrea datorat unei transformări interioare, sugerându-se în consecință efectul benefic și purificator al mediului muncitoresc. De altfel, re-integrarea în societate și recâștigarea demnității sunt posibile doar în aceste condiții.

În paralel cu efortul protagonistei de a-și găsi locul în societatea nouă este prezentat zbuciumul sufletesc al fetei îndrăgostite de un marinar din trecutul idilic petrecut pe Dunăre – Meit, același Matei care este acum directorul șantierului naval. Tăinuirea iubirii pentru Matei

[21] Radu Tudoran, *Maria și marea*, ed. cit., p. 47.
[22] Ion Lungu, *Itinerar critic*, Editura Pentru literatură, București, 1965, p. 239.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

și așteptarea sunt o penitență auto-impusă, un catharsis care împreună cu efectuarea unor „ritualuri" acvatice (episod superfluu de altfel) au ca scop ispășirea păcatelor din trecut.

Substanța epică a romanului se împarte între problematica intimă și activitatea șantierului naval. S. Damian, analizând romanul prin optica literaturii de partid, îi reproșează scriitorului tocmai acest exces de sentimentalism în detrimentul dezbaterilor despre construcție, de pildă: „Astfel se resimt ecourile manierei de creație folosită în cărțile sale dinainte de Eliberare, văduvite de o interpretare substanțială, filozofică asupra destinelor umane și animate de romantica sentimentalistă, de mirajul chemărilor difuze, nostalgice, fascinante"[23]. Însă tocmai acest melanj între specificul lui Tudoran și implementarea unor principii ale literaturii proletcultiste dă naștere unor particularități interesante în construcția personajului feminin. Nu ne vom referi aici la valoarea estetică a romanului, ci strict la ramificațiile personajului Ana Odeta de la personajul „matrice".

Desigur, toate elementele specifice eternului feminin tudoranian se regăsesc și în *Dunărea revărsată*. Iar din acest punct de vedere, Ana Odeta este un personaj cu atât mai convențional cu cât unele marote ale acestuia apar exacerbate. Încă de la prima pagină suntem avertizați de „frumusețea izbitoare" a fetei de 23 de ani, pentru ca pe parcursul romanului superlativele referitoare la frumusețea Anei Odeta să se mențină. Deși deja o obișnuință pentru feminitatea în viziunea lui Tudoran, acest exces de hiperbole devine redundant. Rămâne impresia că scriitorul nu pierde nicio ocazie pentru un nou compliment, chiar dacă acesta nu își găsește nicio justificare. Ni se relatează de exemplu că întreținută de Miltiade, obișnuită doar cu mâncare aleasă, silueta Anei Odeta nu se deformase, „nu fu niciodată în pericol să se îngreuneze, să se îngrașe, anatomia ei fiind pusă parcă în tipare din care nu era cu putință să iasă"[24]. Sau că trupul dezvelit al fetei îi provoacă mătușii Didona exclamații aproape dureroase. Detalii care, intenționate să sublinieze un aspect deja evident, sunt de prisos.

Superlativă este și afecțiunea Anei Odeta pentru Dunăre. Motivată de moștenirea naturală, sălbatică a fetei, legătura cu mediul danubian devine acaparatoare: Dunărea este casă, refugiu, confident, complice, judecător. Cadrul natural îi potențează frumusețea Anei Odeta și îi sporesc farmecul, astfel încât nicăieri ea nu pare mai autentică decât în acest decor. Apele fluviului se transformă într-un spațiu erotizat care favorizează destăinuirile, fie și monosilabice: „- De ce-ai venit cu mine? Îl privi din nou, cu o spaimă mai lungă, apoi își feri ochii și răspunse, cum s-ar fi dăruit: - Știi."[25]. Jubilația erotică este posibilă doar în același mediu, pe un fundal care în intenția autorului probabil sugera freamătul la unison al omului, naturii și chiar al … vapoarelor, însă care în cele din urmă dovedește doar un sentimentalism anost: „Remorcherul fluieră, în față; sunetul lui răgușit, aspru, părea un acord de orgă vestind ceasul dragostei care, în sfârșit, venise. Șlepul alb, cum altul nu se mai văzuse, lucea feeric în lumina lunii, făcut parcă din paiete festive – și întreg convoiul părea un magnific cortegiu de nuntă"[26].

Impulsul erotic este subordonat muncii, care devine un motor existențial, în timp ce iubirea, prin comparație, este atinsă de o urmă de frivolitate. Dăruirea Anei Odeta este „fără patimă", toată pasiunea fiind îndreptată în schimb către scopul comunist. Întâlnirile îndrăgostiților devin prilej pentru rememorarea unei întâlniri fructuoase cu muncitorii. Înainte, sau mai presus de iubire, pe Ana Odeta și pe Matei îi unește preocuparea pentru binele șantierului. Protagonista devine o femeie superioară în ochii bărbatului cu atât mai mult cu cât este o muncitoare entuziastă: „Femeia care mi se cuvenea e aici, și apropierea ei mă face

[23] S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura Pentru literatură, București, 1963, p. 208.
[24] Radu Tudoran, *Dunărea revărsată*, Editura Pentru literatură, București, 1961, p. 150.
[25] *Ibidem*, p. 378.
[26] *Ibidem*, p. 382.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

fericit, mult mai fericit decât îl poate face orice femeie pe un om, fiindcă luptă alături de noi; muncește. Donos, ai văzut, toți sunt mulțumiți de ea, și făptura ei, care mi-e dragă, se împletește cu strădania noastră"[27]. Ana Odeta nu mai este femeia îndrăgostită în fața bărbatului ei, ea este o tovarășă în fața unui alt tovarăș. Se deconstruiește astfel intimitatea tradițională a cuplului, care se dez-erotizează parțial. Dăruirea pentru *celălalt* (iubitul) devine aici dăruirea sau sacrificiul pentru *ceilalți* (muncitorii), sub egida moralei proletare care promovează munca pentru binele colectivității. Într-un articol despre imaginea femeii în comunism, Iulia Alexa problematizează mutațiile suferite de cuplul amoros: „Aspectul posesiv al iubirii tradiţionale nu putea fi decât indezirabil, ca rezultat al relaţiilor socio-economice capitaliste bazate pe proprietate privată şi pe psihologia individualistă generată de ideologia burgheză"[28]. Atitudinea eroinei este grăitoare în acest sens: ea renunță la Matei pentru binele șantierului.

Evoluția personajului feminin presupune trecerea de la femeie la tovarășă. Se poate ușor observa că nicio calitate a Anei Odeta (și se pot enumera multe) nu o face mai apreciată decât statutul de muncitoare. O numim evoluție deoarece, din punctul de vedere al comunistului, condiția de femeie este net inferioară celei de „colaboratoare". În Ana Odeta, în strădania ei pentru acceptarea de către muncitorii șantierului este întruchipat principiul comunist care susține necesitatea includerii femeilor în activitatea muncitorească. La o analiză mai atentă, compromisurile făcute de Tudoran în favoarea literaturii oficiale devin tot mai evidente. Supraviețuiește Ana Odeta ca personaj literar plin de grație feminină. Animată ca „tovarășă" de avântul care a cuprins clasa muncitoare, resorturile ei intime sunt totuși galvanizate de aceleași dominante ale universului feminin tudoranian: iubire, pasiune, dăruire.

Bibliografie:

1. Tudoran, Radu, *Acea fată frumoasă*, Editura Cartea Românească, București, 1975.
2. *Idem*, *Dunărea revărsată*, Editura Pentru literatură, București, 1961.
3. *Idem*, *Fiul risipitor*, Editura Jurnalul Național, București, 2010.
4. *Idem*, *Flăcările*, Editura Eminescu, București, 1987.
5. *Idem*, *Un port la răsărit*, Editura Lucman, București.

Referințe critice:

1. Alexa, Iulia, *Femei, comunism, psihanaliză* în „România literară", nr. 45, 2002, http://www.romlit.ro/femei_comunism_psihanaliz, accesat la 24.07.2014
2. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București, 1995.
3. Damian, S., *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura Pentru literatură, București, 1963.
4. Lungu, Ion, *Itinerar critic*, Editura Pentru literatură, București, 1965.
5. Negoițescu, I., *Scriitori moderni*, Editura Pentru Literatură, București, 1966.
6. Ortega y Gasset, Jose, *Studii despre iubire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
7. Perpessicius, *Opere*, vol. XII, Editura Minerva, București, 1983.
8. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009.

[27] Radu Tudoran, *Dunărea revărsată*, ed. cit., p. 513.
[28] Iulia Alexa, *Femei, comunism, psihanaliză* în „România literară", nr. 45, 2002, http://www.romlit.ro/femei_comunism_psihanaliz

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)

9. Tudor Anton,Eugenia, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

BDD-A21802 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:52:33 UTC)