

MAGDALENA RĂDUȚĂ

KATA MOIRAN, LEVI TOF ȘI LIȚA SALOMIA. O NOUĂ LECTURĂ A FICTIONALIZĂRII SADOVENIENE

Unul din locurile comune ale exegezei sadoveniene postbelice, lesne observabil și argumentat în detaliu, ca orice loc comun, proclamă existența unui moment cronologic în care un nou Sadoveanu (intelectualizat, contemplator, livresc, „adânc”) apare. Fixarea generală a momentului este la jumătatea anilor 1920: odată cu *Hanu Ancuței* (1928), susține categoric N. Manolescu în 1973 (2002, p. 14), „cam cu *Țara de dincolo de negură* [...], prin 1926”, aproximează mai nuanțat Ov. S. Crohmăniceanu (1984, p. 10–11). Modificarea a fost justificată, până într-un punct, în logica binară a unui traseu biografic și de biografie a operei, logică în care se includ atât schimbări de paradigmă spirituală strict personală¹, dar și „mersul înainte” al literaturii (sămănătorismul și poporanismul din anii de început ai prozatorului ies, după război, din circuitul ideologic legitimant al vieții literare românești, traducerile de literatură occidentală contemporană – franceză și germană, mai ales – se îndesesc, povestirea de mici dimensiuni lasă locul romanului ca specie privilegiată a artei narative în proză etc.). Acreditată drept „de-romantizată” (Băileșteanu 1998, p. 185), replică la verdictul lovinescian pentru primul Sadoveanu (Lovinescu 1969, p. 3: „lume romantică și întârziată față de mersul societății de azi”), literatura dintre mijlocul deceniului trei și 1947 e citită aproape unanim drept umanistă și unitară, perpetuu atentă la geneze și substraturi mitice, configurând o spiritualitate unic-românească. Concomitent, de la *Utopia cărții* încoace, citirea acestor proze de maturitate se vede prinsă într-o foarte modernă imagine a expresivității procedurii literare, subsumat unui livresc având ca principal atribut „intemporalitatea pururi senină” (Manolescu 2002, p. 27).

Masca unui Sadoveanu livresc și reflexiv-atemporal se perpetuează și în lecturile critice recente. Istoricii literari ai ultimilor ani, despărțiți vizibil – și justificat – de imanentism și foarte atenți la mecanismele de contextualizare în spațiul literar interbelic, îl citesc pe maturul Sadoveanu prin lentila unei reprezentativități de categorie ideologic-literară (anti-modernist, adică) și îi reinterpretează adâncimea într-o cheie a estetizării prin apelul la livresc. Suprapunând istorii și povești pentru Cosmin Ciotloș (2011, p. 25–37) și „mitosof liric [...] de o modernitate profundă și neostentativă” pentru Paul Cernat (2011, p. 14, 70), prozatorul e redescoperit fie

¹ Cum s-a început prin studiul lui Al. Paleologu din 1978 și cum ar vrea să impună o carte recentă, precum cea al lui Radu Cernătescu (2010) – din care se pot afla, într-o încercare de revitalizare a mitocriticii românești, detalii inedite despre urmele ezoterismului în creația sadoveniană.

prin grile de lectură îndrăzneță, dincolo mult și bine de clișeu didactic (curtea domnească din *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă* e, la primul istoric literar citat, „jumătate abator, jumătate salon literar”, iar istoriile se întrețes cu scrisori pierdute), fie prin romane până acum nu foarte frecventate (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, la al doilea). Studiul lui Paul Cernat este, în această privință (dar și în altele), exemplar: lectura sa vede în acest al doilea Sadoveanu (de o „sensibilitate regresivă, conservatoare, profund antimodernă”, ceea ce e o sintetizare remarcabilă – și cu vocabular contemporan – a aproape trei sferturi de veac de exegeză, de la Călinescu încoace) „un metafictionar, un melancolic *magister ludi* al «realității iluzorii»” (*ibidem*, p. 179). Ridicarea în rang se justifică, surprinzător, printr-o mișcare de retragere înțeleptă din lume, după ce i-ai cercetat toate învelișurile și i-ai înțeles toate înțelesurile: „prin exercițiul distanței față de *realitatea* lumii vizibile [și prin] cufundarea în referințe livrești vechi și prestigioase” (*ibidem*). Se justifică astfel, pentru maturul Sadoveanu (devenit matur, pentru P. Cernat, de prin 1925, de când datează călătoria în Olanda), eticheta de „regresiv și conservator”: e un conservatorism dincolo de convingerea rațională, obținut la sfârșitul unui traseu, decantat după mai multe experimente. Când se întoarce din Olanda, scrie P. Cernat, prozatorul știe deja că „stilul *vechi* recondiționat coexistă cu cel *nou*” (*ibidem*, p. 175). Poate fi și aceasta.

Dar poate fi și altceva: înainte de a fi metafictional, e posibil să-l citim pe Sadoveanu din prozele de maturitate și ca pe un ficțional *și atât*, și încă din stirpea realiștilor. Îndepărtarea de realitatea lumii vizibile nu e obligatoriu urmată de plonjonul în metaficiune (asta vine mai târziu, și mai complicat cu altele), ci e procedeu natural al realismului modern, de la Flaubert încoace. Realitatea e iluzorie pentru orice creator de proză care știe ce înseamnă *faire vrai* și *faire du réel écrit*, sarcina verosimilității tocmai aceasta fiind, de a produce o realitate autonomă și de a sublinia caracterul iluzoriu al acestei realități². Fascinația lui Sadoveanu pentru poveste, pentru „glorioasa Halima”, cum îi spune N. Manolescu, poate să vină dintr-un foarte interesant interes pentru construcția ei, dar și dintr-un respect pentru desăvârșirea iluziei: „*faire vrai* consiste donc à donner l’illusion complète du vrai [...] J’en conclus que les Réalistes de talent devraient s’appeler plutôt des Illusionnistes” (Guy de Maupassant, prefață la romanul *Pierre et Jean* (1885) *apud* Villanueva 1997, p. 38).

Aici, în această atenție la mecanismele ficționalizării, la distanța parcursă de la mimesisul obligatoriu al „iluziei intensive despre realitatea vieții” (cum îi explica Maiorescu lui Duiliu Zamfirescu într-o scrisoare, *apud* Săndulescu *et alii* 1974, p. 22) la dimensiunea configurantă a punerii în intrigă, în termenii arhicunoscuți ai lui Paul Ricoeur (1983, p. 110), ar putea sta o nouă dimensiune a modernității lui Sadoveanu din operele de maturitate. El abandonează autoritatea fictivă care vrea

² Vezi definiția realismului formal (imanent) la Dario Villanueva (1997, p. 38–39).

cu tot dinadinsul, în povestirile anilor de început, să educe prin „studii de caz” cu teza ideologică inclusă (ca în *Ion Ursu* și tot ce i-a urmat pentru o vreme) și alege o formulă romanescă mai elaborată, apropiată de realismul (modern și care numai sentimental nu este, al) lui Flaubert, acel *faire du réel écrit* în care imitația naturii e lăsată în urmă, ca o condiție obligatorie devenită convenție, iar iluzia realității devine însăși structura „artistă” și autonomistă a prozei. Două sunt, credem, semnalele care ne îndreptățesc să avansăm ipoteza unui Sadoveanu modern în articulațiile și procedeele prozei sale realiste: (a) selectarea unor protagoniști care părăsesc statutul de erou al evenimentialului și sunt avansați la acela de personaje ale ficțiunii (Collobert 2004, p. 15–26)³, prin privilegierea intrigii în defavoarea liniarității și a poveștii-cu-întâmplări; această avansare la statutul de erou nu se poate realiza decât prin (b) o construcție a intrigii ce implică obligatoriu o punere în scenă, un *performance* în care condiția obligatorie e reprezentarea, și nu prezentarea faptului nud. Ceea ce încerc să demonstrez e că personajele din prozele de maturitate ale lui Sadoveanu sunt construite cu o vizibilă, pronunțată conștiință a traseului prin care o poveste se transformă în povestire, adică își poartă conștient cu sine semnalele ficționalizării. Observația nu e, cu siguranță, nouă, ba chiar destul de des întâlnită în exegeză – ceea ce ar putea funcționa ca insolit ar fi, în cazul acesta, doar o discuție asupra funcției pe care această conștientizare o capătă în proză: când și de ce intervine nevoia de a semnaliza că ne aflăm în povestire, ce efect are această semnalare asupra textului întreg și, nu în ultimul rând, dacă atragerea atenției asupra mecanismelor de ficționalizare (realizată în urma unor intervenții directe ale personajelor, nu prin efecte textuale deduse – ori adăugate – de către un lector avizat) funcționează în vreun fel în interiorul realismului sadovenian.

Că literatura lui Sadoveanu e ceremonios-teatrală, că personajele sale trăiesc mai ales prin limbaj și, cu deosebire, prin dialog, se știe, practic, dintotdeauna. Și că dialogul acesta are un larg scop didactic, cu rădăcini maieutice și cu o ceremonie interacțională în sine s-a demonstrat – cel mai convingător, de către Monica Spiridon (1982), care așază cuplul maestru-discipol în centrul înțelegerii literaturii sadoveniene. Mai rar s-a observat că, uneori, personajele „cheamă” legile povestirii, le resimt ca necesare și le invocă drept obligatorii. Pe scurt, ele sunt construite cu o *știință* a spunerii-de-poveste, iar spunerea aceasta e un alt cuvânt pentru ficționalizare, nu doar o fascinație pentru modelul oriental (sunt proze de dinainte de etapa strict orientală al lui Sadoveanu în care se observă aceasta, precum vom vedea imediat) ori pentru vreun tipar folcloric difuz.

Sunt două povestiri în *Hanu Ancuței* (1928) care ies din schema consacrată a narațiunii lineare (cu o singură voce narativă, cum se spune la școală): *Negustor lipscan*, văzută de la început ca un interludiu cu rol de marcarea a diferențelor temporale (Manolescu 2002, p. 109), și *Istorisirea Zahariei fântânarul*, ultima poveste

³ Acestui articol, foarte instructiv, îi datorez, printre multe altele (vezi *infra*), și secvența „grecească” din titlul prezentei contribuții.

tire a volumului. Par la prima vedere înrudite; construite în secvențe dialogate, ca o succesiune de întrebări și răspunsuri, ele se diferențiază însă prin mult mai mult, și în primul rând prin scop: Dămian Cristișor e acolo ca să informeze despre prezentul în schimbare și despre cum e lumea din altă parte; fântânarul, ca să spună o istorisire de demult, din vremea lui Duca-vodă. Cam cu jumătate de gură o spune, și împins de la spate de mătușa Salomia – o rezistență ce poate fi citită și drept prim semnal al diferenței: nici un povestitor, nici măcar sălbaticul cioban de pe Rarău, nu șovăie prea mult când e invitat să povestească ceva și nici nu are nevoie de „dublaj” al vocii, toți se descurcă singuri până la capăt. Zaharia, nu – *istorisirea* lui e de fapt spusă de lița Salomia, iar maniera prin care Sadoveanu pune în text această trecere de la istorie la istorisire e una dintre cele mai limpezi din proza lui și din foarte multe proze interbelice. Și mai este o trecere marcată aici, una inclusă obligatoriu în mecanismele de ficționalizare: trecerea de la erou la personaj, pe care Catherine Collobert o identifică drept actul de naștere a ficțiunii.

Într-o demonstrație de o uluitoare simplitate și convingere, Catherine Collobert analizează (2004, p. 18–19) episodul din *Odiseea* în care, ajuns la curtea regelui Alcinou, Ulise e invitat la ospățul la care e chemat să cânte aedul orb Demodokos (cânturile VII–IX). Ulise îi cere cântărețului o poveste anume: episodul calului troian și mai are o dorință pentru acest *special request*: să-l cânte *kata moiran*, „cum se cade, cum e potrivit”⁴. Vrea, așadar, să audă o poveste pe care o cunoaște și de adevărul căreia e singurul care poate să dea seama – el e cel care a participat direct la asediul Troiei, nu îndepărtații feaci –, el a fost eroul, cunoaște cum s-au petrecut faptele, el știe, pe scurt, adevărul. Dar, odată sfârșit războiul, Ulise nu mai are ce face cu acest adevăr – el nu mai e decât un erou, și ceea ce își dorește e să fie personaj. Pentru Catherine Collobert, diferența între aceste două categorii e una de poziționare față de adevăr: lui Ulise îi e nefolositor să știe despre calul troian (știe numai el, e un adevăr inutil), e mult mai important să audă (adică, de fapt, să afle) *povestea* despre calul troian, așa cum a fost ea prefăcută în legendă –adică nici adevărată, nici falsă (tot el, și nu altcineva, putând să-și dea seama de falsitatea din spusele lui Demodokos). *Kata moiran* e semnul acestei modificări: gloria, măreția, excelența lui Ulise nu se nasc din faptele lui, ci din faptele spuse, povestite „cum se cuvine”.

Ce caută lița Salomia lângă Ulise? Cam același lucru: o spunere „cum trebuie”, în legile comune ale povestirii. Nici ea, nici toată lumea strânsă la han n-are ce face

⁴ Traducerea literală oferită de C. Collobert e *comme il convient, comment cela doit être*. Traducerile românești consultate oferă variante parafrastice: „De poți și-aici să cânti *pe placul meu* / Voi da atunci întregii lumi de veste, / C-a fost în tine-un Dumnezeu și este!” (cartea VIII, 92: în traducerea lui George Coșbuc, vezi Homer 1966, p. 178); „De-i povesti *așa frumos* și asta / Mărturisi-voi tuturor în lume / Că-n adevăr dumnezeiesc ți-i darul” (cântul VIII, 675–680: în traducerea lui George Murnu, vezi Homer 2009, p. 224); „De-ai fi în stare acestea s-arăți tu, *cu har și dreptate*, / Oamenilor, către toți, voi grăi de-ndată și-oi spune / Că harul tău vreun zeu ți l-a dat, și cântarea-ți slăvită!” (cântul VIII, 495: în traducerea lui Dan Slușanschi, vezi Homer 2012). Sublinierile îmi aparțin.

cu adevărul; când Zaharia fântânarul îl enunță (la timpul prezent), nu-l întâmpină decât o exclamație de stupeoare:

„– Care întâmplare? întrebă iar, alene, fântânarul.

– Întâmplarea aceea când te-a chemat boierul de la Păstrăveni la curte și ți-a poruncit să-i cauți apă în acea poiană.

– Așa-i, încuviință Zaharia. Mă cheamă și-mi poruncește: să-mi găsești apă și să-mi sapi o fântână în poiana lui Vlădica Sas. Acolo are să facă popas, în toamna asta, mare vânatoare domnească – și trebuie apă.

Zaharia fântânarul se opri.

– Ei? îl îndemnă comisul.

– Atâta-i.

– Cum atâta? scutură din cap lița Salomia. *Vină-ți, bădiță, în simțire*, și spune toate: cum ai mers cu dânsul la fața locului și-ai bătut cu piciorul în pământ ici, ai bătut cu piciorul în pământ colo [...]. Spune, omule!” (Sadoveanu 1957, p. 570–571 – subl. mea, M.R.).

Îndemnul de a-și veni „în simțire” e esențial pentru ce încerc să demonstrez aici: când toți se așteaptă la *arété*, la glorie (pe care au primit-o din plin până acum – povestirile celorlalți au avut și fabulos, și rememorare duioasă, și sângeroase răzbunări), întoarcerea la factual e o rătăcire condamnată, care rupe convenția ficționalizării și o sărăcește. De aceea intervine (cu indicații scenice, efecte sonore, „interpretare pe voci”) lița Salomia: ea știe „simțirea”, cunoaște ingredientele obligatorii ale dramatizării, stăpânește perfect modelul lui „cum se cuvine”. Așa se cuvine: cu joc de scenă, epitete ornante și figuranți („te poftesc aici c-un pahar de cleștar, să-ți dau să bei din el lacrima pământului”, *ibidem*, p. 571–572; „și-și lepădau robii sudoarea cu palma de pe frunte și întrebau [...]”, *ibidem*, p. 573), cu Zaharia personaj și nu erou („cărăușii aduceau și clădeau piatra pe pajiște, și bădița Zaharia sta pe-o coastă, într-un pădul de frunzar, și se uita la dânsii și tot gusta dintr-un urcior”, *ibidem*, p. 572) și, mai ales, cu refuzul net al simplului (adică inutilului în ordinea ficțiunii) adevăr:

„– Ei, și pe urmă? Întrebă comisul.

– Pe urmă gata. Atâta-i. Am făcut fântână și pace bună!

– Stai, bădică Zaharie, că nu-i așa, urmă răzând lița Salomia, căci eu am spus acestor oameni ce-ai văzut și ce știi dumneata, și te-am lăudat. Așa că după aceea, sfârșindu-se treaba fântânii, a venit și de la Domnie un călăreț [...]” (*ibidem*, p. 573).

„Stai... că nu-i așa” e perechea lui „vină-ți în simțire” de mai sus – nu așa se face, nu e *kata moiran*, normă în lumea „simulată”⁵, construită în jurul spunerii ficționalizante. Pe lângă nenumăratele personaje care văd și știu înțelesuri ascunse ale lumii (din seria lui Leonte Zoderul, a pădurarului Peceneaga și a tuturor celorlalți), iată că proza sadoveniană mai are și altfel de știutori: cei care sunt conștienți de legile și imbricările povestirii.

⁵ Pentru *le monde simulé*, unde evoluează personajele, vezi tot Catherine Collobert (2004, p. 19 și urm.).

Ce se întâmplă însă când într-o situație în care nici factualul nu e cunoscut, în care adevărul simplu și răspicat (*unde, când, cum, de ce*) lipsește? Am identificat o astfel de situație în incipitul romanului *Paștile blajinilor* (1935), care poartă și el semnele traseului de ficționalizare, de „venire în simțire” pe care, în această scurtă analiză, am ales-o drept coordonată esențială pentru *Hanu Ancuței*. Dominantă aici e tot punerea în intrigă, chiar dacă nu atât de vizibilă și de asumată – și în nici un caz cu aceleași scopuri – cum era în cercul din jurul focului de la han. Într-un roman purtând, la prima vedere, toate semnele unei proze autohtoniste, ba încă și datate – moștenitoarea unei moșii moldovenești se întoarce de la Viena și încearcă să își scoată proprietatea din ghearele unui vechil hapsân și complice cu toată mica administrație sătească –, încercarea de a demonstra că suntem în fața unui realism de alt soi decât cel neopac, de „imitație a naturii”, poate părea de prisos. Cele unsprezece capitole sunt însă, credem, și un prilej de a vedea cum, pentru Sadoveanu, atenția la cum-se-naște-ficțiunea nu îmbracă haina reflexivizării și nici măcar pe cea a transparentizării procedeelelor: în *Paștile blajinilor*, recursul la ficționalizare (la care participă, la un moment dat, toate personajele) nu e estetizant, este utilitarist – el ajută la aflarea adevărului care lipsește, la blocarea răului și la pedepsire.

Personajul investit limpede cu atributele de *faire vrai* e memorabilul Levi Tof, misit de grâne și raționalist deductiv, ale cărui „filosofii” detectivistice fac din roman o foarte inventivă demonstrație de *staging*, de punere în scenă, pentru ca prin verosimil să se ajungă la adevăr. Experiențele de strategie discursivă ale lui Levi Tof (deducțiile din tren privind identitatea și scopul duduii Constanța, variantele alternate, adevărate scenarii, pe care le expune cu privire la intențiile arendașului Gherasim Tulbure, planul de pedepsire a inamicilor etc.) sunt tot atâtea exemple de cum episoadele ficționalizate (micronarațiunile pe care le spune Levi Tof, care nu sunt povești, ci reconstituiri și deducții detectivistice) sunt folosite pentru a ajunge la deznodământ, adică la rezolvarea problemei: la final, Constanța Coliban își recapătă moșia, vechilul pleacă, locul unde s-a petrecut o moarte va primi o biserică etc. Levi Tof nu e un *raisonneur*, e un strateg al reconstituirii liniei de evenimente, acoperind golurile de adevăr prin operațiuni de alegere a variantei celei mai adecvate scopului. Până și convenția balzaciană a introducerii în narațiune a unui anume personaj, cu biografie și antecedente, se transformă în primul capitol al romanului într-un exercițiu de *trial and error*, în care duduia Constanța e un caz enigmatic, un rebus pe care Levi Tof îl are de dezlegat. În ordinea realului, el trebuie să aleagă în funcție de coerența întregului – el trebuie să afle nu doar cine (e domnișoara din tren), ci și unde (merge) și de ce (se comportă așa). Până la sfârșitul procesului, duduia Constanța capătă o biografie, un motiv și un aliat. Iată cum monologhează (de fapt, dialoghează cu umbrela – care nu-i umbrelă, precizează cu scrupul filologic fostul absolvent al Liceului Național de la Iași, ci „cortel” –) detectivul:

„Prin urmare, [...] care poate fi caimacamul? Cine-i, adică, acel care are de împărțit și de descurcat cu o nobilă domnișoară sosită din străinătate? Numai după felul cum rostește dumneaei pe r, când se înfurie, se cunoaște că-i sosită proaspăt. Dacă ar fi sosită

mai de demult, negreșit că Levi Tof ar fi avut știință cel dintâi. Cât poate să se ascundă cineva cunoștinții lui Levi Tof? O zi? Trei zile? O săptămână? Domnișoara e sosită din străinătate de o săptămână. E vorba de o moșie și de un inventar? [...] *Bagă de samă, Levi Tof, să nu greșim*. La Movileni nu este nici arendaș, nici proprietar. La Movileni este vechilul lui cuconu Dionis Corban. *Aicea ne oprim și am înțeles*” (Sadoveanu 1958, p. 14 – subl. mea, M.R.).

Nimic „hermeneutic” în acest fragment, nimic ascuns, cu „glas și nume” de dincolo de înțelegerea directă – totul deductiv, în lanț logic, cu selecții limpezi din seria lui „se potrivește/nu se potrivește”. Levi Tof e inteligent, nu înțelept.

Interesant este că, odată intrat în rol, protagonistul împinge deducția, raționament prin excelență al prezentului, într-un viitor neprecizat, construind o scenă anticipatorie:

„Când veți lua în mână afacerile proprietății dumneavoastră și veți surăde cătră prima dumneavoastră recoltă, Levi Tof se va prezenta cu pălăria într-o mână și cu cortelul în alta, aplecându-se cu respect. Dumneavoastră nu veți înceta de a zâmbi și vă veți uita la el fără supărare. Aveți să întrebați: ce poștești, domnule Levi Tof? Eu am să răspund: Nu poftesc nimic, duduie Tanță. Însă dumneavoastră, până atunci, aveți să aflați că domnul Levi Tof, care priveghează un ținut întreg, nu trăiește cu aer. Că un bancher este ce este și Levi Tof se află cât mai departe de situația unui bancher. Că trebuie, totuși, să poarte o haină decentă și să răspundă nu numai cu maxime la pretențiile nevestei” (*ibidem*, p. 33).

De ce scena aceasta „pe voci”? Pentru că, detectivistic, Levi Tof nu poate funcționa decât dacă are toate secvențele la locul lor, inclusiv deznodământul (chiar dacă virtual, finalul tot fericit e). Povestea despre plata pe care o așteaptă pentru serviciile sale se află tot în logica liniară a cauzei și a efectului, el tot în utilitarism funcționează.

Prin acest personaj, romanul din 1935 se află cel mai aproape de convenția realismului „iluzoriu” de care vorbea Maupassant în prefața la *Pierre et Jean*. Ordinea logică a faptelor îi folosește lui Levi Tof să își definitiveze strategia și, până la urmă, să izbândească: lovitura de maestru e înlocuirea unui fals jaf (pus la cale de vechilul dornic să-și acopere urmele fraudelor) cu un jaf adevărat, comandat pentru a fi executat în aceeași seară, cu aceeași destinație și pe care îl „scenarizează” la secundă. Adevărul se obține prin falsificarea falsului, logic.

Un singur personaj din tot romanul conștientizează plasarea strategiilor lui Levi Tof în sfera virtualităților de spectacol (restul, de la cuconu Gheorghită la țărani de pe moșie, îl privesc pe misit ca pe un vorbăreț simpatic și, ei bine, util): duduia Constanța Corban. Ea dezvăluie construcțiile deductive ale lui Levi Tof ca fiind alcătuite după modelul convențional al iluziei care dă impresia de adevăr: „teatru și cinematograf e ceea ce s-a petrecut dimineață și ce facem noi acum” (*ibidem*, p. 122). Doar pentru ea (dar este, credem, un semnal suficient) e vizibil acel *faire vrai* de sorginte scenică (Sadoveanu are grijă să ne informeze că fata urmase câțiva ani de conservator vienez), iluzie completă care mimează, dar din care se și naște, adevărul. Adevăr cu care, firește, fiecare personaj face ce știe – și ce vrea.

ABREVIERI BIBLIOGRAFICE

CORPUS DE TEXTE:

- Homer 1966, 2009, 2012 = Homer, *Odiseea*. Traducere de G. Coșbuc. Ediție îngrijită de I. Sfetea și Șt. Cazimir. Prefață de Șt. Cazimir, București, Editura pentru Literatură, 1966; Homer, *Odiseea*. Traducere din greaca veche de George Murnu. Studiu introductiv și note de Adrian Pârvulescu, București, Editura Art, 2009; Homer, *Odiseea*. Traducere în hexametri, cu o postfață, bibliografie și indici de Dan Slușanschi și ilustrată de Alexandru Rădvan, București, Editura Humanitas, 2012.
- Sadoveanu 1957 = Mihail Sadoveanu, *Opere 8. Venea o moară pe Siret. Țara de dincolo de negură. Hanu Ancuței*, București, ESPLA, 1957.
- Sadoveanu 1958 = Mihail Sadoveanu, *Opere 14. Paștile blajinilor. Cazul Eugeniței Costea. Istorisirii de vânătoare. Valea Frumoasei*. București, ESPLA, 1958.

REFERINȚE CRITICE:

- Băileșteanu 1998 = Fănuș Băileșteanu, *Mihail Sadoveanu. Contribuții de istorie literară*, București, Editura Junimea, 1998.
- Cernat 2011 = Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, București, Editura Art, 2009.
- Cernătescu 2010 = Radu Cernătescu, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2010.
- Ciotloș 2011 = Cosmin Ciotloș, *Scrisori pierdute*. Prefață la M. Sadoveanu, *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă*, București, Editura Jurnalul Național, 2011.
- Collobert 2004 = Catherine Collobert, *L'Odysée ou la naissance de la fiction*, în „Revue philosophique de la France et de l'étranger”, tome 129, 2004, nr. 1, p. 15–26.
- Crohmălniceanu 1984 = Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, București, Cartea Românească, 1984.
- Lovinescu 1969 = Eugen Lovinescu, *Scrieri*, vol. I. *Critice*. Ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Manolescu 2002 = N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*. Ediția a III-a. Cu un Argument al autorului. Postfață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.
- Ricoeur 1983 = Paul Ricoeur, *Temps et récit*, I. *L'intrigue et le récit*, Paris, Seuil, 1983.
- Săndulescu et alii 1974 = *Conceptul de realism în literatura română. Idei și atitudini literare*. Studiu și antologie de Al. Săndulescu, Marcel Duță și Adriana Mitescu, București, Editura Eminescu, 1974.
- Spiridon 1982 = Monica Spiridon, *Sadoveanu: divanul înțeleptului cu lumea*, București, Editura Albatros, 1982.
- Villanueva 1997 = Dario Villanueva, *Theories of Literary Realism* (1992), New York, State University of New York Press, 1997.

KATA MOIRAN, LEVI TOF AND AUNTIE SALOMIA.

A NEW READING OF FICTIONALITY IN M. SADOVEANU'S PROSE

(Abstract)

The article aims to analyse the ways in which the ‘reality effect’, mandatory condition for a realist novel, works in M. Sadoveanu’s fiction from the 1920–1930s. By choosing two examples (*Ancoutza’s Inn*, one of his most famous titles from the interwar period, and *Easter of Blajini*, a novel less known nowadays) I try to investigate a few textual marks in the passage from *histoire* to *récit*, in P. Ricoeur’s

terms: shifts of one's status from hero to character, uses of alternative plots, narratorial highlights of some fictional scenes etc.

Cuvinte-cheie: *ficționalizare, mimesis, realism imanent, M. Sadoveanu, istoria literaturii române interbelice.*

Keywords: *fictionality, mimesis, immanent realism, M. Sadoveanu, Romanian literature in 1920–1930s.*

*Universitatea din București
Facultatea de Litere
București, str. Edgar Quinet, 5–7
magdalena.raduta@litere.ro*