

Strategii literare subversive în lupta dintre o literatură marginalizată și canon: o lectură a romanului *Europolis*

Iulia Maria VÎRBAN

Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca

Corresponding author emails: iulia.maria.virban@gmail.com

Subversive Literary Strategies and the Battle Between Marginalized Literature and Canon: A Reading of *Europolis*

Abstract: Accused, on the one hand of the danger of scarcity, and, on the other, of the danger of marginalization, children's literature in the interwar period is often associated with clichéd labels, such as "minor literature", without the latter being understood in the direction proposed by Deleuze. On the contrary, the meaning of the term is strictly pejorative, and it marks the dissolution into mediocrity of the texts recovered from the above-mentioned category. So, the intention of the present paper is to propose a case study of the novel *Europolis* written by Jean Bart, aiming to identify some interpretative tools detected at the level of the text with the aim of reinstating the status of this literary genre on the canonical stage. The poporanist ideological direction assumed by the author in all his writings, the unusual linguistic images given by the nicknames attributed to the characters (Penelope, the American, etc.), their actions, enhanced and predictable like in a soap opera –all contribute to the generation of necessary aspects in the panorama of a motley community subjected to social criticism when read in a subversive key. The construction of the narrative context around the port of Sulina involves a metaphor of openness (to otherness, various cultural/social inflections, etc.), but is dismantled by the author by means of actors regulated by the preliminaries of a capitalist society, against which the writing is reactionary, given the final failure of the character (see the curiosity aroused by the return of the character called the American, suspected of possessing an enormous fortune, a situation debunked at the end of the novel). Thus, the novel *Europolis* written by Jean Bart creates a pre-text, through entertainment and an engaging tone, to highlight the shortcomings of a collective fascinated by all that the West can offer, but unable to solve its own social and cultural emergencies, because of an organic hypocrisy which is ultimately sufficient for the final decline of all the characters.

Keywords: *Europolis*, Jean Bart, children's literature, subversive dimension, reactionary writing, capitalism

Citation suggestion: Vîrban, Iulia Maria. "Strategii literare subversive în lupta dintre o literatură marginalizată și canon: o lectură a romanului *Europolis*." *Transilvania*, no. 2 (2024): 38-51. <https://doi.org/10.51391/trva.2024.02.05>.



Slaba teoretizare a literaturii pentru copii în spațiul românesc atât în contextul perioadei interbelice, cât și în prezent, fapt ce determină totodată și marginalizarea acestui gen pe raftul doi în raport cu textele subsumate canonului autohton, a reprezentat principala motivație a studiului de față. Intenția prezentului articol este de a demantela stereotipii de tipul *literatură mare/valoroasă vs. literatură mică/slabă*, pe de-o parte, iar, pe de alta, de a recâștiga statutul literaturii pentru copii din prima jumătate a secolului al XX-lea românesc pe scena canonică, făcând recurs la caracterul subversiv al unor atare scriituri, având drept studiu de caz romanul *Europolis* scris de Jean Bart. În acest sens, odată scoasă de sub tutela raftului doi, literatura pentru copii se rafinează și se resemantizează prin imersarea poveștii,



aparent inofensive, în culisele sociale și culturale ale perioadei, actanții devenind astfel personaje-idei nu doar cu rolul de a imprima din punct de vedere etic o imagine cu rol formator, ci și de a gramaticaliza și de a armoniza în subsidiar atmosfera ideologică și felul în care este ea decelată la nivel literar. Fundalul ideologic nu dialoghează exclusiv cu un cadru implicit, din punct de vedere politic și social, ci rezervă totodată și o discuție orientată vectorial spre un punct de vedere estetic referitor la opțiunea unui autor, în vederea susținerii mizelor sale.

Este adevărat că în spațiul internațional (cu precădere anglofon), începând cu anii 2000, literatura pentru copii nu mai ocupă o poziție periferică în raport cu alte genuri din punctul de vedere al interesului critic, iar în acest sens sunt simptomatice edituri precum Routledge sau Edinburgh UP, unde teoreticienii ca M. O. Grenby, Donnarae MacCann, Elizabeth Thiel, Kathryn James, Margery Hourihan etc. explorează cu interes acest gen literar, atât din punct de vedere ideologic, social, cât și din punctul de vedere al structurilor estetice date prin construcția personajelor sau a tramei narative. În ceea ce privește contextul românesc, lucrurile rămân într-o oarecare suspensie, care nu facilitează o poziționare clară față de subiectul în discuție. Perioada interbelică reclamă existența unui soi de disproportionalitate între receptarea critică și piața de carte pentru copii, de altfel prolifică, aspect rezultat în urma unei analize cantitative realizate de Andrei Terian et al., referitor la genurile romanului românesc cuprins între 1933-1947, unde textele circumscrise acestui subgen ocupă un loc fruntaș printre preferințele cititorilor: „Câteva diferențe față de epoca anterioară transpar chiar și la o privire superficială: scăderea în popularitate a unor subgenuri factual-senzaționale [...], precum și creșterea în popularitate a altora, de factură mai degrabă introspectivă: romanul psihologic, clusterul (auto)biografic și, aparent surprinzător, romanul „pentru copii și tineret”¹.

Motivațiile redefinirii dinamicii literaturii pentru copii referitor la receptarea optimistă din partea publicului sunt multiple, de la „maturizarea sistemului educațional” și „traducerea unor cărți pentru copii din literatura universală” până la „arondarea unor scriitori ai subgenului cercului sămănătorist”². De asemenea, o altă cauză a gonflării numărului textelor pentru copii este și interesul exclusiv acordat genului de către N. Bazară, precum și importul în România al formelor occidentale consacrate prin figuri precum Mark Twain, Jules Verne și Daniel Defoe³. Totuși, receptarea critică rămâne neanimată, aspect pe care îl observă și Adela Rogojinaru, subliniind lacunele din istoriile literare și din bibliografiile academice privitor la operele literare pentru copii, care „continuă să fie plasate între referințele marginale, locul central fiind revendicat de operele dedicate publicului specializat”⁴, singura contribuție recuperată de autoare fiind tratarea succintă realizată de Nicolae Balotă și circumscrisă poeziei pentru copii scrise de Tudor Arghezi.

În prezent, lucrurile se repercutează de o manieră similară, în ciuda faptului că, odată cu dizolvarea regimului comunist în statele din sud-estul Europei, este vizibilă o inovație în formă și conținut în ceea ce privește literatura pentru copii, idee subliniată de Milena Mileva Blažić⁵. Deși edituri precum Arthur creează o platformă de vizibilitate serioasă pentru literatura pentru copii scrisă de autori români și străini deopotrivă, receptarea critică e superficială, continuând să abordeze, dacă nu eronat, cel puțin reducător textele scrise pentru copii exclusiv dintr-un punct de vedere pedagogic, de „formare a școlarului”, de „pregătire a educatorului/învățătorului pentru cariera sa”, fără să considere și înscrierea lor într-un canon extins față de cel școlar. Nu abordarea constituie problema majoră, pentru că nu putem nega trăsăturile de natură formatoare imprimate de literatura pentru copii, ci impedimentul rezidă tocmai în faptul că, prin absența unor teoretizări temeinice, riscăm să izolăm cărțile din această categorie fără să le oferim posibilitatea unui public mai larg decât cel format exclusiv din destinatarii evidenți.

Un semnal de alarmă în acest sens este tras și de o serie de autori pentru copii și nu numai, care, în

1. Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 44.

2. Ibid, 45.

3. David Morariu et al., „Poli de producție ai romanului românesc (1933-1947): rețele editoriale și forme de canonizare”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 37.

4. Adela Rogojinaru, „Literatura pentru copii între aventură și rezistență”, *Dilema veche*, 31 decembrie 2011, <https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/literatura-pentru-copii-intre-aventura-si-604355.html>. Vezi și Mihai Iovănel, „Children’s Literature in Romania”, *Transylvanian Review*, xxxi, Supplement no. 1 (2022): 35-44.

5. „Innovation in form and content in children’s literature in the region of South-East Europe starting in the 1990s is connected to the processes of democratization following the collapse of Soviet-style and communist government and society”. Milena Mileva Blažić, „Children’s Literature in South-East Europe”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (2011): 2.

cadru unei anchete recente (2021) subsumate statutului actual al genului în discuție, emit o serie de opinii convergente în același punct: penuria receptării critice în ceea ce privește literatura pentru copii, în ciuda strategiilor editoriale optimiste. Dacă Victoria Pătrașcu pune situația acestor texte pe seama „obsesiei Premiului Nobel”⁶ a literaturii române, care nu mai are timp să se ocupe și de textele destinate celor mai mici, în timp ce Adina Popescu vorbește despre faptul că premiile USR nu au atins și literatura pentru copii în anul anchetei (2021) – o altă dovadă a marginalizării textelor respective, Dan Ungureanu atrăgând atenția asupra unui „gol în industrie”, pe care lipsa criticii îl riscă, Radu Vancu tranșează elocvent poziția literaturii pentru copii în termenii unei prejudecăți dificil de dizolvat, respectiv a imposibilității acestui subgen de a se ralia mării literaturi:

„Mă tem că nu, tot un gen minor va fi considerat, e o prejudecată prea solidă ca să poată fi demantelată în câțiva ani. Și e, bineînțeles, o problemă veche; cu excepția lui Călinescu (el a dedicat o carte întreagă basmului) și a lui Manolescu (cu al lui text splendid și deja clasic despre Andersen), nu-mi aduc aminte de un critic mare de-al nostru care să fi văzut în literatura pentru copii un gen în care marea literatură să fie posibilă”⁷.

O astfel de dinamică indică, de fapt, perpetuarea unor prejudecăți, în primul rând de natură sociologică, mai precis nuanțarea modului în care definim și înțelegem maturizarea și creșterea individului. C.S. Lewis atrage atenția asupra acestor capcane într-un studiu intitulat *Despre lumea aceasta și despre alte lumi*, subliniind că „perspectiva modernă implică o concepție greșită despre creștere”⁸, procesul de maturizare echivalând cu renunțarea la anumite gusturi deținute de o persoană în perioada copilăriei⁹, ca de exemplu preferința pentru anumite lecturi. Astfel, odată ajuns la o anumită vârstă, omul ar trebui să înlocuiască literatura pentru copii/adolescenți cu un alt tip de texte, care să-i onoreze maturitatea. Lewis continuă într-o notă ironică, întrebând retoric dacă nu cumva condiții ale maturizării ar fi și pierderea dinților și a părului sau senilitatea¹⁰, explicând totodată că textele la care suntem tentați să renunțăm, deoarece trec drept literatură pentru copii (basmelor de exemplu), nu vizau acest public într-o etapă preliminară. Dimpotrivă, schimbarea statutului lor s-a produs când nu au mai prezentat interes în rândurile adulților, fiind reciclate la o periferie intitulată „literatură pentru copii”, de unde și tradiția critică insuficientă pentru acest gen¹¹.

În continuare vom încerca să reedităm statutul literaturii pentru copii, prezentând un scurt inventar al dificultăților întâmpinate de ea în ceea ce privește încadrarea teoretică și finalizând cu un studiu de caz despre romanul lui Jean Bart citit în grilă subversivă. Să le luăm pe rând.

Repere teoretice

Luând pulsul conceptului de *literatură pentru copii* în traiectul său sinuos către o poziție pe scena canonică, putem observa că mai multe voci critice au reținut ideea potrivit căreia deasupra acestui gen planează primejdia marginalului, respectiv eticheta de literatură minoră, dar nu în sensul instrumentat de Gilles Deleuze și Félix Guattari. Cei doi teoreticieni, când se referă la etichetarea literaturii din acest punct de vedere, definesc conceptul dintr-o perspectivă tridimensională. Astfel, literatura minoră presupune „deteritorializarea limbii, branșarea individualului la imediat-politic și asamblajul colectiv de enunțare”¹², în niciun caz izul peiorativ, pe care tindem să-l aducem literaturii pentru copii,

6. Victoria Pătrașcu et al., „Starea literaturii pentru copii (V)”, *Vatra*, 19 octombrie 2021, <https://revistavatra.org/2021/10/19/starea-literaturii-pentru-copii-v/>.

7. Ibid.

8. C.S. Lewis, *Despre lumea aceasta și despre alte lumi*, trad. din engleză și note de Bianca Rizzoli, prefață de Walter Hooper (București: Humanitas, 2020), 67.

9. „Suntem acuzați că ne-am oprit din dezvoltare, pentru că nu ne-am pierdut un gust pe îl aveam în copilărie” (*Ibidem*).

10. „De ce n-ar fi și *senil* un termen prin care să ne exprimăm aprobarea? De ce să nu fim felicitați când ne pierdem dinții sau părul?”. *Ibid.*, 68.

11. „Toată asocierea între basm sau poveste fantastică este locală și întâmplătoare. Sper că toată lumea a citit eseul lui Tolkien despre Basme, care reprezintă probabil cea mai importantă contribuție de până acum în acest domeniu. Dacă l-ați citit, atunci știți deja că, în cele mai multe locuri și perioade, basmul nu a fost creat special pentru copii și nici nu a fost gustat numai de ei. A gravitat către camera copiilor atunci când nu a mai fost la modă în cercurile literare, întocmai așa cum mobila demodată a gravitat către camerele copiilor în casele victoriene”. *Ibid.*

12. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: Pentru o literatură minoră*, traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu (București: ART, 2007), 31.



catalogând-o astfel. Paradoxal, dacă am vrea totuși „să salvăm” utilizarea sintagmei în ceea ce privește genul în discuție, mult mai eficient ar fi să asumăm tocmai sensul propus de Deleuze și Guattari, unde discutabilă ar rămâne caracteristica de ordin lingvistic, deoarece literatura pentru copii, cel puțin cea din spațiul românesc, nu reprezintă în mod specific literatura pe care „o minoritate o face într-o limbă majoră”¹³, aceasta fiind direcția imprimată de cei doi autori francezi când discută aspectul limbii.

Revenind la marginalitatea acestui tip de scriitură, Emer O’Sullivan explică faptul că deficiența nu mai stă într-o distincție ținând de diacronia conceptului situat la întretăierea dintre studiile comparative tradiționale și cele recente, deoarece percepțiile se suprapun, plasând literatura pentru copii pe raftul mai puțin luat în serios¹⁴. De asemenea, Florica Bodiștean transcrie dificultățile întâmpinate în acest demers, evocând două paliere aflate în deplină concordanță: 1. Slaba teoretizare a conceptului¹⁵ – teoreticienii care se apleacă asupra acestui tip de scriitură reclamă un soi de abordare sentimentalistă, potențând și mai mult titulatura de simulacru a acesteia și jalonând-o sub stigmatul unui mit al mediocrității, ce plutește asumat deasupra sa; 2. A doua direcție este dată, mai degrabă, de o capcană lingvistică, orchestrând, astfel, sub semnul inevitabilului, destinul alunecării în derizoriu a literaturii pentru copii. Este vorba de „ambiguitatea prepoziției «pentru»”¹⁶ din interiorul sintagmei „literatură pentru copii”, restrângând posibilitatea variației prin condiționarea impusă în câmpul publicului receptor, fapt ce antrenează diminuarea coeficientului de autenticitate al acesteia: „Ori e literatură, și atunci e literatură în toată legea, literatură pentru toată lumea, ori nu e literatură în anumite condiții, adică, în cazul de față, raportată la exigențele mai puțin pretențioase ale publicului tânăr. *Cum ar veni, sublitteratură* [s.m.]”¹⁷. De pe o poziție moderată din punct de vedere teoretic, aceeași idee este anticipată de Hristu Cândroveanu într-o grilă liricizantă: „De aceea, voi spune că ceea ce numim literatură pentru copii este, în fapt, literatură pur și simplu, literatură pentru toată lumea, literatură frumoasă”¹⁸. El încearcă să activeze în detractorii scriiturii ludice nu atât simțul critic, cât o efuziune sentimentalistă, patetică, menită să revitalizeze potențialul infantil al individului aflat în fața unor texte, care pot, pe de-o parte, să-și impună rolul instructiv-educativ asupra lui, iar, pe de altă parte, să recupereze acea intimitate și puritate specifică paradisiului pierdut al copilăriei capabilă să surpe patul procustian al normelor actuale, care îl încorsetează¹⁹.

Urmând aceeași traiectorie, dar schimbând puțin direcția, Mihaela Cernăuți-Gorodețchi relativizează ideea potrivit căreia dificultățile literaturii pentru copii antrenează restrângerea publicului receptor. Ea subliniază, apelând la statistici și la diacronia gestului de a categorisi literatura, faptul că, inevitabil, un text cu un succes mare de receptare, transcrie concomitent o diminuare a valorii sale estetice, fiind așezat sub zodia *literaturii de masă*, aspect certificat și în cazul celei pentru copii: „Dacă idealistii [...] le văd ca fiind «îndrumare» de libertate spirituală, călăuzez întru explorare, de mare ajutor unei personalități în formare, *cărțile pentru copii sunt*, în viziunea celor mai mulți, doar forme degradate (simpliste, limitate, chiar teziste) ale literaturii serioase – altfel spus, fără menajamente, *mostre de*

13. Ibid., 27.

14. „For those working in traditional comparative literature, children’s literature was not a subject to be taken seriously. But even in more recent comparative studies, some of which deal with the extensions of the field mentioned above and focus on literatures usually banished to the periphery of cultural discussion, children’s literature is hardly ever mentioned. From the viewpoint of children’s literature studies, the lack of a comparative dimension has occasionally – but repeatedly – been seen as a deficiency”. Emer O’Sullivan, *Comparative Children’s Literature*, translation by Anthea Bell (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005), 5.

15. Florica Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”* (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007), 7.

16. Ibid., 11.

17. Ibid.

18. Hristu Cândroveanu, *Literatura română pentru copii. Scriitori contemporani* (București: Albatros, 1988), 8.

19. „O literatură formativă așadar, care construiește în plan moral și estetic. Dar, care literatură nu se adresează mai puțin adulților! Ba, dimpotrivă – adresându-se mai cu seamă acestora, ce îi pot pătrunde frumusețile, finețea, profunzimea în cele mai multe cazuri. Ea fiind, de altfel, suma, «întruparea» nostalgiei vârstei noastre dintâi, a vârstelor noastre dintâi pe care le purtăm cu noi, cu noi, fiindcă în definitiv rămânem toată viața niște copii mari, tânjind perpetuu după o arcadică, neuitată și mereu necesară «recreație mare»... Și ar fi fost o tristețe și nefericire – să nu putem rămâne așa.” (ibid., 9).

subliteratură/paraliteratură [s.m.]²⁰. Sub titulatura de paraliteratură²¹, textele pentru copii asumă faptul că, din orice punct de vedere am privi destinul lor, pare să fie la fel de descurajant printr-o propensiune către: a) abandonarea acestora pe rafturile marginale ale bibliotecii, rămânând perpetuu în ipostaza de „Cenușăreasă-blocată-în-condiția umilă”²² și b) mitizarea imaginii de subliteratură/paraliteratură țesute în jurul acestora.

Particularizând, dificultățile literaturii pentru copii în spațiul românesc sunt observate de Nicolae Manolescu²³, criticul încercând să motiveze această situație pe baza unui argument ce aparține sferei literarului, dar survenit pe baza distincției de mentalități religioase dintre Occident și spațiul autohton infuzat, mai degrabă, de tradiția orientală. E adevărat faptul că literatura pentru copii la noi suferă anumite deficiențe din cauza absenței unui Bildungsroman și a literaturii pedagogice, dar aceste lacune sunt speculate pe baza relației de opoziție dintre protestantism și ortodoxism. Protestantismul alimentează ideea de individualitate și de formare a subiectului uman distinct, în timp ce ortodoxismul pledează în continuare pentru ideea de comuniune, pentru o perspectivă colectivistă, care permite dezvoltarea omului doar sub aspect comunitar – „Poate ar trebui să legăm acest dezinteres de absența, de pildă, a Bildungsromanului [...]. E drept că genul abundă doar în Germania, unde, de la Goethe la Siegfried Lenz, romanul este unul al formării individului, și care are, probabil, la origine protestantismul. *Ortodoxia n-a părut atrasă de pedagogic, care presupune individualism* [s.m.]”²⁴.

Caracterul subversiv al literaturii pentru copii în context european

Virgil Nemoianu în *O teorie a secundarului* vorbește despre situația umanului în termenii unei crize perpetue, alimentată de progresul istoric și întreținută de „un nod de conflicte, o grupare de antagonisme nesoluționate”²⁵, echilibrarea producându-se cu ajutorul unei relații hegemonice, unde un termen este înlocuit/anihilat de concurentul său²⁶. În acest sens, opera literară devine un garant în procesul de dizolvare a incongruențelor istorice, ideologice și sociale, deoarece un astfel de răspuns, fie el și ficțional, „este sincer solidar cu neliniștile și nesiguranțele oamenilor”²⁷, redându-le subiacent, de unde și potențialul subversiv al literaturii, a cărei intensitate se propagă diferențiat de la o epocă la alta. Esențializând, în cele ce urmează vom vedea cum sunt girate articulările subversive ale literaturii pentru copii, aflată la întretăierea dintre un pol negativ, care consonează cu o literatură înregimentată ideologic, propagandistică, și un pol pozitiv, menit să submineze o linie ideologică impusă într-un anumit context de puterea politică, factorul literar relevându-și în acest sens o funcție emancipatoare.

La polul negativ, literatura pentru copii poate fi folosită ca instrument pe scena ideologică, având rolul de a decide destinul generației tinere pregătite pentru cronicizarea unui exercițiu perpetuu de manipulare/monopolizare în registrul maniacal al unei obsesii pentru putere. Exemplele în acest sens sunt relevante, iar Mihaela Cernăuți-Gorodețchi nu ezită să le treacă în revistă: „Naziștii se folosesc de basme (populare sau literare) pentru a înrădăcina doctrina național – socialistă în tinerele vlăstare ariene. [...] Cărțile pentru copii și presa specializată desfășoară în comunism un program concertat de formare a unor viitori «cetățeni de nădejde ai patriei». Copiii și tinerii sunt efectiv bombardați cu exemple *lămuritoare*, pe care sunt îndemnați să le urmeze fără preget”²⁸. În acest context, afirmațiile pe care le decelează Paul Hazard evidențiază faptul că orizontul de așteptare, pe care copilul și-l formează în fața literaturii gata să fie accesată, e contaminat și orientat de rațiunea mortificatoare,

20. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, *Literatura pentru copii. Sinteza critică* (Iași: Universitas XXI, 2008), 10.

21. Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj-Napoca: Dacia, 1987), 171: „În sens larg, *paraliteratura* include literatura populară și de masă. În sens îngust, riguros (conform și sistemului nostru de lectură al ideii de literatură), *paraliteratura* semnifică totalitatea producțiilor marginale”.

22. Cernăuți-Gorodețchi, *Literatura pentru copii. Sinteza critică*, 13.

23. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (Pitești: Paralela 45, 2008), 1393: „Lucru curios, neexplicat până acum, este puținătatea și precaritatea literaturii române pentru copii și tineret. Cea adresată copiilor scapă, în definitiv, competenței criticii literare, cu excepția basmelor”.

24. Ibid.

25. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului* (București: UNIVERS, 1997), 16.

26. Ibid.

27. Ibid., 17.

28. Cernăuți-Gorodețchi, *Literatura pentru copii. Sinteza critică*, 33-34.



care se pretinde înțelepciune, aparținând adultului²⁹, ce ghidează lectura, aspect pe care îl împărtășește și Zohar Shavit³⁰. În ipostaza educatorului/civilizatorului, el crede că gândirea sa falsificată de mentorul ideologic posedă adevăruri universale și, mai important, absolute. Astfel, literatura pentru copii, de această parte a baricadei, demonstrează nevoia unei funcții subversive, antrenând un instrumentar eficient în arsenalul politic și ideologic al unei societăți.

De cealaltă parte, raportul este invers proporțional, deoarece literatura pentru copii este folosită cu scopul de a devoala jocurile de culise, reformatând subiectul uman în fața sterilității politice și a inadvertențelor care cantonează traiectul existențial al acestuia. În vederea exemplificării, reținem în context european basmul lui Frank Baum, *Vrăjitorul din Oz* (1900) – o transcriere a reacției de anxietate rezultate în urma conștientizării alterării individului uman aflat în fața unui proiect alert de reificare și de înregimentare a acestuia în ritmurile obiectuale odată cu nașterea industrializării – „alergie a pericolului pe care industrializarea excesivă îl reprezintă pentru societatea americană pe cale de a uita vechile valori naturale”³¹. În acest sens, observația lui Virgil Nemoianu despre dimensiunea reacționară a literaturii (pentru copii) se legitimează prin „dezordinea istorică și mișcările sociale”³² produse de un astfel de text.

Personajele capătă valențe simbolice percutante, facilitând grila de interpretare subversivă față de zorii industrializării, care începeau să anime din ce în ce mai mult spațiul american: la nivel ideologic, se susține o lectură a cărții în acord cu realitatea Statelor Unite – „țara se poate baza pe omul de rând, pe fermieri și pe industriași, pe oameni simpli, năpăstuiți ai sorții, dar nu pe puterea conducătorilor, a celor crezuți capabili, dar care-și ascund chipul când trebuie să-și asume faptele”³³. La nivel etic, Sperie Ciori transcrie o ironie fină a modului în care industrializarea acerbă îi anihilează individului potențialul intelectual, deoarece alege să-și transfere capacitatea de a raționa gândirii artificiale, astfel încât sperietoarea de ciori devine un simbol pentru „umanitatea nouă fără minte”³⁴. Omul de tinichea traduce o imagine a dezumanizării nu bruște, dar treptate a subiectului uman („a fost odată om, dar și-a pierdut această calitate ajungând o variantă artizanală care mai păstrează frumoase amintiri de atunci”³⁵), care se individualizează, reducându-se doar la sine și făcând abstracție de ideea comuniunii cu celălalt, deoarece nu-și permite să iasă din ritmul alert al societății. Leul („animalitatea retrogradă [...] nu știe ce e aceea stăpânirea de sine”³⁶) conchide seria metaforelor, inoculând o privire asupra autonomiei pierdute și a incapacității de a (te) conduce pe cont propriu pe traseul existențial personal.

De asemenea, în *Colț Alb* (1906), Jack London fabrică în imaginea câinelui-lup, ce închide în sine o natură duală, pe de-o parte, domestică, pe de altă parte, sălbatică, trăind într-un „du-te vino între domesticire și re-sălbăticire”³⁷, o articulare a apetențelor filosofice și culturale îmbrățișate de autor. Jack London pledează pentru „o concepție filosofică hibridă, atras de idei socialiste, de darwinism, primitivism, vegetarianism, de viziunea nietzscheană a supraomului”³⁸, asumând ideea adaptabilității subiectului uman la mediul social în care trăiește – garantul identității/identificării sale. În contextul acestui inventar conceptual, ideea de subversivitate funcționează, chiar dacă nu ne referim la un text poziționat sub stigmatul regimurilor totalitare coagulate în secolul XX, deoarece orientarea ideologică a unei scriituri se poate realiza inclusiv în momentul în care câmpurile de intensitate politică nu ating aceeași magnitudine, dar sunt urmărite paliere etice, estetice (dacă discuția se poartă exclusiv intratextual), sociale etc., menite „să restituie și să reintegreze acolo unde istoria și-a urmărit scopurile ei unilaterale”³⁹.

29. Paul Hazard, *Les livres, les enfants et les hommes* (Paris: Ernest Flammarion, 1932), 12: „Nos enfants savent lire et se font grandelets, disent les hommes ; les voici qui nous demandent des livres, à présent ; profitons de leur curiosité et de leur appétit. Faisons semblant d'édifier les châteaux qui sont leur joie, mais à notre façon, puisqu'il est entendu que nous possédons toute sagesse”.

30. Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature* (Athens and London: The University of Georgia Press, 1986), 93: „One of the most powerful constraints is the special and often ambiguous status of the addressee in a children's book, since it must appeal to the child reader and the adult, who is regarded in culture both as superior to the child and as responsible for deciding what is appropriate reading material for the child”.

31. Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, 16.

32. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, 16-17.

33. Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, 129.

34. Ibid., 127.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ibid., 290.

38. Ibid., 289.

39. Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, 16.

Astfel, putem face trecerea spre spațiul românesc, centrând atenția asupra perioadei interbelice, unde un roman precum *Europolis* (1933) scris de Jean Bart particularizează narativ viziunea poporanistă a autorului prin preferința pentru marginalii portului Sulina și prin respingerea Vestului. El reușește să deceleze versanții necesari în vederea panoramării unei comunități pestrițe supuse criticii sociale, aceasta din urmă putând fi citită în grilă subversivă anticapitalistă, anti-progres galopant, unele dintre cele mai relevante imagini în acest sens fiind ipostazierea recurentă a Evantiei într-un produs permanent evaluat de comunitatea masculină, treptat personajul feminin ajungând să se devalorizeze, tocmai prin supralicitare (referitor la slujba ei de animatoare), dar și încercările eșuate ale tatălui său de a se îmbogăți peste noapte, făcând contrabandă. Dar, înainte de a cartografia potențialul ideologic al acestui roman este necesară o contextualizare și o justificare și a subsumării lui ideologiei poporaniste, precum și a recuperării în genul literaturii pentru copii și adolescenți.

În ceea ce privește discuția despre poporanism, trebuie subliniat faptul că în perioada interbelică, mobilul obsesiei pentru îmbogățire cu orice preț se prospecta pe baza insuccesului unor proiecte de modernizare economică inaugurate de autorități, activând, pe de-o parte, o puternică deconstrucție a agriculturii, iar, pe de alta, o rampă de lansare pentru bazele industriale, care eșuează odată cu criza economică menită să dezavantajeze financiar toții locuitorii țării⁴⁰. Predilecția scriitorilor de a sublinia o nostalgie perpetuă pentru clasa țărănească sau pentru cultivarea unei atitudini reacționare, poporaniste în sens ideologic nu traduce o melancolie apolitică după resorturile originare ale umanității, ci conservă un semnal de alarmă asupra condiției economice românești. Astfel de scriituri devoalează latura ei perdantă în raport cu pariul progresului și, implicit, al industrializării, scopul fiind evitarea emergenței capitalismului, aspect subliniat și de Zigu Ornea: „Era o critică romantică a capitalismului, adesea violentă și nu în puține cazuri dreaptă, crescută din convingerea unor intelectuali de proveniență rurală, care socoteau că, prin elanuri criticiste, pot suspenda drumul firesc al legilor sociologice, determinând ocolirea stadiului capitalist”⁴¹. De aceea, Jean Bart, în *Europolis*, se înscrie în siajul acestei viziuni tocmai prin construirea unei trame narative, unde o comunitate, care nu reușește să-ți soluționeze problemele de natură economică prin propriile mijloace locale, caută în figura cosmopolită a Americanului un resort, care se va dovedi nefuncțional, din cauza caracterului său utopic. Autorul sintetizează în acest sens ideologia poporanistă interesată de progres nu prin abordarea structurilor vestice, ci prin promovarea „micii agriculturi”⁴² autohtone, orașul/mediul urban fiind mai degrabă văzut drept „tentacular, înstrăinat și izvor al tuturor spoliilor”⁴³. De fapt, ceea ce poporanismul dorea nu era o revitalizare a ruralului *per se*, deoarece ar fi fost o formă de retrogradare socială, economică și chiar politică, ci gândirea în termeni de progres viza o comunicare eficientă între afacerile mici, locale, circumscrise în speță agriculturii, și industrie⁴⁴.

O „Europă în miniatură” (și) pentru copii/adolescenți

Revenind la încadrarea romanului scris de Jean Bart în literatura pentru copii/adolescenți, trebuie subliniat că, neavând o dezbatere suficient de nuanțată în ceea ce privește statutul romanului *Europolis*, este necesar să stabilim de la început în ce direcție urmează să orientăm discuția. Deși în *Dicționarul romanului românesc cronologic de la origini până la 1989* este recuperat drept „primul roman portuar al literaturii române”⁴⁵, Nicolae Manolescu în capitolul din *Istoria... sa* intitulat „Literatura pentru copii și tineret. Fantasticul. S.F.-ul” vorbește despre primejdia penuriei și a marginalității acestui gen în perioada interbelică și precizează dezavantajul publicului-țintă, amintind într-o enumerație mai lungă și volumul lui Jean Bart drept roman de aventuri pentru adolescenți: „Nici adolescenții n-au fost mai norocoși. Cărțile de aventuri de oarecare valoare se opresc la *Europolis* de Jean Bart, la *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran, la *Cireșarii* lui Constantin Chiriță și la *Seri albastre* de Costache Anton”⁴⁶. Astfel, nuanțarea făcută de Manolescu, alături de reaparițiile romanului la edituri precum Ion Creangă, colecția

40. Marcela Sălăgean, *Introducere în istoria contemporană a României* (Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2013), 59.

41. Zigu Ornea, *Poporanismul* (București: Minerva, 1972), 179.

42. *Ibid.*, 242.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, 249.

45. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* (DCRR) (București: Editura Academiei Române, 2004), 280.

46. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, 1393.



„Biblioteca Școlarului” (1982) sau Corint în colecția „Bibliografie Școlară, *Hai să citim!*” (2019), devine esențială în stabilirea modului de recuperare a romanului, deoarece eticheta „textului de aventură” îi legitimează publicul și printre copiii/adolescenți.

Acest aspect poate fi potențat, de asemenea, și de „taxonomia” pe care încearcă să o facă Florica Bodiștean referitor la genul literaturii pentru copii, identificând trei categorii de texte notate cu A, B și C, unde romanul lui Jean Bart s-ar potrivi categoriei B conform descrierilor recuperate după cum urmează: în **categoria textelor A** s-ar încadra o „literatură instrumentală [...] tezigă, instructivă, didactică”⁴⁷, implicând atenția copilului ghidată de lectura adultului; **categoriei textelor B** îi este circumscrisă „o literatură fără adresă, potrivită și copiilor”⁴⁸, unde miza e formarea unui rețetar de valori umane, morale – criterii esențiale în devenirea adultului de mai târziu, în acest context fiind încapsulate „autentice cărți de aventuri”⁴⁹ și în fine **categoria C**, unde protagonistul este fie copil, fie adolescent, „lectorul fiind imprescriptibil”⁵⁰. Motivul receptării romanului care explorează tema aventurii drept o lectură specifică publicului pentru adolescenți e devoalat de necesitatea lui metodologică, deoarece face trecerea de la basm spre roman⁵¹ și de caracterul său (re)formativ dublat de o intenție perpetuă de descoperire a lumii și, implicit, a sinelui. Ideea din urmă este creionată de Florica Bodiștean prin valorificare metaforei drumului⁵², importante în acest sens fiind răsturnările de situație, imagine funcțională în *Europolis*, dar refractar într-o oarecare măsură, deoarece instructajul tânărului lector nu este prescris printr-un *happy end* tipic, ci printr-o tragedie, alunecând adeseori în comic, a personajelor.

Americanul, personajul în jurul căruia se construiește toată trama narativă, este un grec acuzat de crimă în călătoriile sale pe mare, și care decide în pragul bătrâneții să se întoarcă în colonia elenă din portul Sulina, unde copilărise, alături de fiica sa – o femeie de culoare născută în urma relației cu o indigenă. Este suspectat nu doar de rude, ci de întreaga comunitate că ar deține o avere substanțială, dată fiind întoarcerea sa de pe pământul american, lucru care se dovedește fals în deznodământ. Astfel, într-adevăr înregistrăm metafora drumului și traseul intenționat al anti-eroului, dar spațiul rezervat acțiunii nu este unul exotic nici din punct de vedere geografic, nici din punct de vedere social, ci Nicola împreună cu fiica sa sunt exotizați de membrii acestei comunități, fie pe baza speculațiilor financiare, fie pe baza rădăcinilor genealogice ale Evantiei. De asemenea, finalul rezervă devoalarea adevărului referitor la situația materială a Americanului, dar maturizarea se produce tragic prin moartea lui și a fetei, răul nefiind înlăturat, deoarece banii pe care locuitorii Sulinei mizau pentru asigurarea unui *mai bine* comercial nu există, orașul-port fiind închis odată cu toate poveștile lui. În plus, afacerile ilegale cu grâu, în care se implică Nicola în finalul romanului alături de vărul său Ahile, amintesc, autohtonizând cadrele narațiunii evident, de „romanul cu pirăți și corsari”⁵³, asigurând și sfârșitul Americanului, din cauza unor răni dobândite în urma împușcăturilor.

Trama narativă răsturnată față de o poveste obișnuită de aventuri poate fi citită ca un discurs dublu subversiv. Primul nivel de subversiune este la adresa evoluției stereotipe a romanului de aventuri: o carte de aventuri pentru copii trasează, de obicei, un filon narativ clar, în care un personaj provenit din clasele de jos ajunge dintr-odată în mijlocul evenimentelor și devine printr-o serie de acțiuni și obstacole

47. Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, 14.

48. Ibid., 15.

49. Ibid.

50. Ibid.

51. „De fapt, romanul de aventuri poate fi considerat, prin dimensiunea sa idealistă, o formă de mediere lectorală între basmul copilăriei și literatura realistă a maturității.” (ibid., 263).

52. „aventura își fixează un cadru exterior – mai mult sau mai puțin precizat, tematizat sau simplu pretext, dar deschis ofensivei și afirmării omului –, iar fabulația, abundentă, conduce la revelarea unor valori. Apoi, comună le este o paradigmă narativă bazată pe simbolul drumului – orice ieșire din orizontul cunoscut favorizează aventura –, deci un traseu intenționat sau fortuit al eroului, un *homo viator* care, plasat într-un spațiu de un exotism geografic sau social, se vede antrenat într-un serial de întâmplări neobișnuite ce duc în final la descoperirea unui adevăr/unei convingeri, la acumularea de experiență/maturizarea sa sau la înlăturarea unui rău.” (ibid., 256).

53. Ibid., 257.

depășite un etalon pentru comunitatea din care face parte⁵⁴; or, în *Europolis*, Americanul este cel care stă pe buzele tuturor celorlalte personaje, iar la final își pierde în totalitate această influență, ajungând în „postura de Cenușăreasă”.

În al doilea rând, propensiunea autorului pentru eliminarea finalului exclusiv fericit reclamă expunerea lectorului la o realitate frustră, necosmetizată, esențială pentru formarea unui adolescent. Acesta depășește etapa anacronică a lui „a fost odată ca niciodată” și treptat conștientizează reperele culturale, sociale și politice ale unei lumi ficționale, dar recognoscibilă în realitatea ei imediată, vulnerabilă la niște neajunsuri similare, precum dinamica instabilă a nișei comerciale, prejudecățile sociale, diferențele de clasă, disjuncțiile etnice, dramoletele erotice adiacente acțiunii și fascinația inter-națională⁵⁵. Sunt democratizate astfel, la nivel estetic, spații marginal(e)izate), precum mahalaua, romanul de aventuri pentru copii/adolescenți ajungând să includă clase și spații sociale, care nu fuseseră considerate literare înainte de perioada interbelică. Mai mult decât atât, toate aceste condiționări cartografiate de Jean Bart confirmă trei caracteristici esențiale ale prozei sale identificate de Ion Bogdan Lefter, respectiv trăsătura tematică dată de „aducerea în literatură a mării, precedentele fiind slabe, dacă nu chiar inexistente la noi”⁵⁶, dimensiunea ideologică prin direcția asumat poporanistă a scriitorului⁵⁷ redată prin eșecul progresului comunitar, la care spera întreaga societate a portului Sulina, și, implicit, caracterul realist și social al prozei sale⁵⁸, pregătind astfel fundalul pentru natura parabolică a romanului.

Avantajele unei grile subversive în romanul *Europolis*

Direcția ideologică asumată de autor în toate scrierile sale, imaginile lingvistice insolite date de poreclele atribuite personajelor (Penelopa, Americanul, Ahile etc.), acțiunile lor potențate de un previzibil cel puțin telenovelistic, toate contribuie la atmosferizarea romanului, implicând totodată o metaforă a deschiderii (*către* alteritate, diverse inflexiuni culturale/sociale), dar demantelată de autor prin intermediul unor actanți normați de fundamentele unei societăți capitaliste, care supraviețuiește doar prin ipocrizie și prin cutumele exersate până la dizolvare identitară.

Un exemplu relevant în acest sens este momentul când, după zvonirea întoarcerii fratelui îmbogățit al lui Stamati, toată comunitatea Sulinei se adună la cafeneaua acestuia, unde, în mod normal, este prezentată o ierarhie a claselor sociale, în funcție de cum clienții erau dispuși la masă („masa șefilor”⁵⁹, „masa diplomatică”⁶⁰, „mesele căpitanilor de vapoare, de remorhere, de șlepurii”⁶¹, „masa agenților comerciali; hamalii și barcagii nu intrau aici în cafeneaua elitei”⁶²): „În cafeneaua lui Stamati exista o ierarhie bine stabilită, după ocupații, caste și clase sociale”⁶³.

Odată insinuată venirea lui Nicola Marulis (eveniment înțeles ca pătrundere a capitalului în port, în niciun caz ca o reuniune de familie, de unde și discordia dintre Stamati și sora lui, care încearcă să câștige „custodia” fratelui apărut misterios după atâția ani), toate aceste disjuncții de poziționare în

54. „The children’s adventure story typically takes for its protagonists figures who are unimportant in their normal lives. They are usually on the margins of the community, neglected and often victimised – like Cinderella [...]. Essentially, the adventure story is a fantasy of empowerment. It makes the marginal and insignificant character central and crucial. [...] Subordinate and dependent in their real lives, children reading these books are invited to imagine themselves as influential and important”. Matthew Grenby, *Children’s Literature* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), 173-174.

55. „Nota aceasta tragică, strecurată în destinele eroilor lui Jean Bart, este izvorâtă din drama pe care-o trăiește orașul în acele zile: înăbușit de concurența marilor companii comerciale și navale, amenințat cu înămolirea treptată, portul de la gurile Dunării face ultima încercare să se salveze, dar nu reușește și cartea se sfârșește cu peisajul dezolant al portului în pragul amorțirii totale. Se așterne liniștea peste locurile în care timp de secole a pulsat o viață intensă, în care oamenii au dus un necurmat război cu marea și fluviul”. Mircea Tomuș, „Jean Bart, *Europolis*”, *Steaua* VII, 9 septembrie, 1956, 101-102 *Apud* Jean Bart, *Europolis*, (București: ERC PRESS, Colecția Cartea de acasă, 2009), 9.

56. Ion Bogdan Lefter, „Jean Bart ieri și azi” în prefața volumului Jean Bart, *Europolis* (București: Editura Militară, 1985), 10.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*, 11.

59. Jean Bart, *Europolis* (București: ERC PRESS, Colecția Cartea de acasă, 2009), 16.

60. *Ibid.*, 17.

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*



comunitate sunt dizolvate. Noua conformație socială epurată de diferențieri sau de puritatea claselor se menține, de asemenea, în cadrul Balului Crucii Roșii, unde doctorul vasului *Mircea* este uimit și contrariat de omogenizarea cetățenilor Sulinei, eterogeni din punctul de vedere al locului ocupat în comunitatea diversificată a portului, dar capabili să pactizeze în țelul comun al parvenirii cu orice preț⁶⁴: „Oamenii oficiali și gravi, cu masca zâmbetului falș pe buze, dau mâna cu aventurierii și escrocii, barcagii de ieri, milionarii de azi. [...] Oraș de vânzare!... Nu-ți lipsește decât un cumpărător”⁶⁵. Jean Bart inoculează în acest sens ideea că banul uniformizează individul, deoarece indiferent de formația culturală sau profesională, toate personajele se aliniază sub același comandament, și anume întoarcerea Americanului și legitimarea dreptului fiecăruia la averea lui, fie din considerente de rudenie, fie pe baza unor planuri menite să amelioreze situația monetară a orașului:

„Toate mesele, în cafenea și în grădină, erau ocupate. Mulțimea discuta cu frenezie cazul Americanului. Numele lui Nicola Marulis trecea din gură în gură. Ce avere putea să aibă după patruzeci de ani petrecuți în America? Ce va întreprinde el cu dolarii americani aduși aci la Dunăre? Se făceau calcule financiare, se croiau planuri, vaste combinații de comerț fluvial și maritim, societăți pe acțiuni pentru vapoare, elvatoare, remorhere, șleपुरi; campanii de navigație cu rețele de agenții împânzind tot globul, dominând căile mondiale ale comerțului pe apă”⁶⁶.

Venirea fratelui lui Stamatî capătă proporții mesianice pentru membrii coloniei elene, după cum subliniază și Ion Bogdan Lefter („demența cuprinde fără greș orașul întreg, imaginea Americanului ce va să vină semănând cu un Mesia al pragmaticilor, așteptat cu emoție.”⁶⁷), ironie girată inclusiv de numele vaporului cu care personajul intră în port, respectiv *Tabor*, făcând trimitere la momentul biblic al *schimbării la față*, adică exact ce așteaptă și locuitorii Sulinei, o metamorfoză a traiului lor personal și colectiv deopotrivă. Mai mult de-atât, frenezia unitară a maselor e dislocată de conștientizarea bruscă a patriotismului unor cetățeni români, precum conul Tudorachi, acesta mimându-și nemulțumirea față de îmbogățirea peste noapte a grecilor, precum și de locul unde urmează să investească averea – fost pământ românesc. Evident, poziția lui are resorturi profund naționaliste, dar contaminate de microbul imperialist, de unde și încercările lui ipocrite de a boicota originile elenilor, informații pe care nu le deține, dar le filtrează convenabil din dialogurile avute cu alte personaje: „- A! sări conul Tudorachi triumfător, va să zică pirăți, tâlhari de mare, ce vă spuneam eu? Bravo! m-am luminat. Mă rog asta am vrut să știu. Este sau nu grecul cea mai oăță națiune din lume?”⁶⁸; finalul descurajant al lui Nicola și al Evantiei pare să îi probeze observația cu iz anticipator, deoarece „decăderea lor socială, economică, având consecințe, în ultimă instanță, morale, este pedeapsa ce li se dă pentru vina de a nu le fi confirmat, tuturor, visele și așteptările compensatorii”⁶⁹.

Pârghiile subversive, însumate de insuficiențele unei comunități desfigurate de magnetismul „dolarilor americani”, dar incapabilă să-și rezolve propriile urgențe sociale și culturale, sunt accentuate prin articularele poporaniste ale figurii Evantiei, în ipostaza unui soi de *outsider*, inadaptată locurilor portuare pline de corupție, de contrabandă și de degradare umană, visând în deznodământ să strângă suficienți bani pentru a se întoarce în locurile natale. În primă instanță, fata fascinează prin frumusețea și exotismul ei, aparent dând impresia unei integrări imediate și nemediate în noul spațiu, aspect plusat și de relația ei cu ofițerul Neagu. Totuși, inserarea mai profundă în viața orașului, declanșată de dansul acesteia cu *Don Juan*-ul portului, ofițerul Deliu, o condiționează social, alterându-i puritatea originară, anacronică, moștenită din insulele nealterate de civilizație ale nașterii ei, din nou un contrapunct în cheie poporanistă, insinuat în narațiune cu intenția de a reda o idee de frână a progresului. Jean Bart preferă chiar o parodiare a mitului adamic, unde Eva(ntia) este înșelată de vorbele șarpelui, simbolizat de bărbatul seducător al portului, cunoscut pentru escapadele sale cu Penelopa și nu numai. Astfel,

64. Lefter, „Jean Bart ieri și azi”, 19: „Și ceea ce urmează e o grandioasă parodie a căldurii familiale și prietenești, a obiceiului buneii găzduiri, a modului de a lansa afaceri ori zvonuri, a vieții sociale din oraș, a funcționării instituțiilor și, în cercuri, din ce în ce mai largi, a existenței în general.” (Ion Bogdan-Lefter, *op. cit.*, p. 19).

65. Bart, *Europolis*, 101.

66. *Ibid.*, 17.

67. Lefter, „Jean Bart ieri și azi”, 19.

68. Bart, *Europolis*, 24.

69. Silvia Tomuş, „Europolis”, în Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007), 287.

refuzarea experienței sexuale cu Neagu, din grija tipic tradiționalistă a acestuia de a nu compromite onoarea fetei, este *reglată* de intervenția lui Deliu în drumul întoarcerii Evantiei spre casă, episod descris la granița dintre viol, seducție și dorință reciprocă: „Își amintea clar fiecare mișcare, fiecare gest făcut. Simțea încă vie, ascuțită, o senzație amețitoare, respirația caldă, apăsarea buzelor fierbinți și mustățile acelea parfumate pe gura ei”⁷⁰.

Întâmplarea dintre Deliu și Evantia este simptomatică în trama narativă, deoarece devine *pre-textul* mai multor mize urmărite de Jean Bart, insinuate subiacent în structura acțiunii. Pe de-o parte, supliciu psihologic generat de propria degradare determină în Evantia debușul rușinii, al dizolvării identitare și, totodată, conștientizarea faptului că aprecierile unilaterale venite din partea bărbaților, interpellate naiv de ea, devoalau, de fapt, ipostazierea ei drept marfă vandabilă. Miza scriitorului este de a arăta că, pentru locuitorii dezumanizați ai Sulinei, dar în același timp exasperați de situația financiară precară a orașului, tot ce trece în/prin port, obiect sau persoană, devine automat și implacabil produs, i se atribuie o valență monetară și un potențial material. Această propensiune va fi pusă la lucru în cazul fetei Americanului prin rolul de animatoare obținut într-un bar la finalul romanului și prin faptul că va fi din nou victima lui Deliu, crezând că așa își poate salva tatăl de la acuzațiile privind contrabanda.

Pe de altă parte, imprudența Evantiei va determina gestul radical al Penelopei de a se sinucide, deoarece se simte respinsă și înșelată de Deliu, acesta fiind un nou prilej de a concentra atenția narativă asupra unui personaj feminin destul de controversat din punct de vedere etic și mentalitar. Pe de-o parte, Penelopa transcrie parodia unei *regine de mahala*, dat fiind trecutul ei promițător, deturnat de căsătoria cu Stamati. Totuși, ea încearcă să-și conserve o aură emancipată, deoarece escapadele ei cu Deliu din tinerețe, subiectul conversației întregii colectivități, sunt perfect asumate de Penelopa și deloc chestionate din punctul de vedere al măștilor sociale, precum și gestul considerat vindicativ din final. Personalitatea impulsivă și retorica discursului său fac din ea o (*proto*)*activistă* și revizuiesc imaginea femeii, evacuând din ecuație autoritatea masculină: „Cu ce drept se amestecă lumea în traiul ei? Ea nu cerea de la nimeni nimic. De ce nu o lăsa lumea în pace? De ce vrea să-i fure fericirea? Nu era stăpână pe corpul ei? Nu era liberă să-și trăiască viața ei?!!!”⁷¹. Portretul ei este completat de discursul îndrăzneț al uneia dintre femeile angajate la același local precum Evantia:

„- Nu ți-e rușine să faci pe grozavul? izbucni agresivă Tereza, scoțându-și înainte pieptul ei bogat și cinic... Vă cunoaștem noi... domni nobili, mondeni, manierați, cari vă târâți prin saloane, faceți sluj ca niște căței în fața domnișoarelor sus-puse... și după ce vă îmbătați de parfumul lor și vă încălziți acolo pe gratis, veniți să vă răcoriți aici, ca porcii în baltă... la noi, la femeile pierdute... și mai faceți mutre că localul e infect... Ce căutați aici?”⁷²

Femeia amendează comportamentul ipocrit al bărbaților, deoarece, adoptă o atitudine preventivă în cercurile frecventate, pentru a-și conserva integritatea convențională, dar, în culisele unei vieți regizate, aceștia optează pentru manifestări hedoniste și evacuate de orice discernământ social. Tereza își atacă inclusiv concurențele, respectiv femeile care dispun de o poziție în societate, având posibilitatea să opteze pentru conformitatea normelor și exigențelor legate de cum ar trebui ipostaziată feminitatea contrar portretelor „femeilor pierdute” nevoite să își pună la dispoziția bărbaților serviciile erotice, pentru a putea să se întrețină. Astfel, personajele feminine din romanul lui Jean Bart își depășesc condiția de simple „simboluri” în traiectul anti-eroului, devenind ele însele ecourile propriilor identități, fapt ce plusează caracterul subversiv al discursului, deoarece, în majoritatea romanelor pentru copii, femeia are un rol simbolic la un moment dat, care, odată îndeplinit, o scoate din scenă, nelăsându-i loc să umbrească figura eroului⁷³.

Pierre Bourdieu, în *Dominația masculină*, vorbește despre căsătorie din perspectiva unui schimb simbolic, „care le atribuie femeilor statutul social de obiecte de schimb definite în funcție de interesele

70. Bart, *Europolis*, 142.

71. Ibid., 38.

72. Ibid., 250.

73. Margery Hourihan, *Deconstructing the hero. Literary theory and children's literature* (London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005), 157: „Firstly it is necessary to realize that the women are, essentially, not 'characters' at all but symbols of events in the hero's psyche. Because the story is always narrated from the hero's point of view women appear only insofar as they are involved in his adventures, and the effect of this is to suggest that women are of no significance except when they make an impact upon men. Women haunt the margins of these stories”.



masculine, menite a contribui, astfel, la reproducerea capitalului simbolic al bărbaților⁷⁴, fapt ce antrenează imaginea subalternă a femeilor în raport cu partenerii lor. În contextul romanului *Europolis*, acest contract social e deconstruit în cazul Penelopei, deoarece ea câștigă lupta cu dominația masculină: în primul rând, casa aflată pe numele ei și trecută testamentar în posesia statului, îl aduce pe Stamatii în pragul nebuniei, alimentate și de durerea pierderii ei, iar Deliu contabilizează puternice remușcări, mai ales pentru că este chemat să facă autopsia cadavrului femeii descris graphic de către narator, tocmai pentru a antrena tonul patetic al episoadelor de acest tip: „Un hârșcâit ascuțit de fereastră îi zgâria dureros nervii. Își întoarse ochii și văzu vâlul de păr negru, lipit în șuvițe de nămolul cleios, dat peste cap, acoperind fața și țeasta scalpată. Deliu se împletici. Era la capătul puterilor⁷⁵. De asemenea, analizând acest episod din roman, putem observa că Jean Bart se arată cu mult înaintea vremii lui, abordând teme precum moartea și boala instrumentate în astfel de tablouri, resorturi exploatate de literatura occidentală pentru copii începând cu anii 1970, deoarece erau considerate nepotrivite pentru a fi expuse într-o manieră frustră copiilor/adolescenților, fie pentru că erau prea dure, fie pentru că ar fi putut încuraja un comportament violent⁷⁶.

Nu în ultimul rând, suferința lui Neagu identificată de doctorul și de secundul vasului *Mircea* după escapada Evantiei, declanșează dialogul dintre cei doi bărbați, prezentând o viziune disjunctă asupra femeii. Din nou, textul, puternic ideologizat de orientarea poporanistă a autorului, se redimensionează în povestirea secundului Mincu, ce condamnă apetența oamenilor pentru societatea modernă, deoarece dizolvă fundamentele etice ale unor instituții, fie ele și simbolice, cum e căsătoria, fapt ce l-a despărțit de soția lui: „Femeia modernă are drept la aceeași viață senzuală ca și bărbatul, era cuvântul de ordine al bandei⁷⁷. Totuși, personajul nu se simte determinat să ultragieze imaginea femeii în general, spre deosebire de doctor. Acesta din urmă încearcă să aducă argumente științifice despre inferioritatea femeii, mizând pe predispoziția ei sentimentală: „- Da, însă trebuie să știi că în mecanismul masculului piesele sunt articulate, pe când la femeie gândirea și simțirea nu sunt încă despărțite. Femeia trăiește în inconștient⁷⁸.

Autorul nu se dezice de viziunea poporanistă, subliniind că personalitatea mondenă a fostei soții a lui Mincu i-a tranșat alternativa singurătății, spre deosebire de personajul masculin: „Prima iubire a lui Mincu – femeia adorată, centrul universului – trăia singură, izolată, într-o mansardă, la București, predând lecții de pictură pe mătase⁷⁹. Pe de altă parte, nu este grațiat nici misoginismul doctorului; el se căsătorește cu *miss Sybil* – o englezoaică aristocrată, cu studii superioare, divorțată și independentă, alături de care va crește fetița ilegală a Evantiei, inaugurând tabloul unei familii cosmopolite prin asumarea alterității etnice, sociale și prin dizolvarea ierarhiei între sexe, gramaticalizând o relativizare a dimensiunii ideologice poporaniste asumate de Jean Bart.

Romanul scris de Jean Bart urmărește, în acest sens, identificarea unor pârgii interpretative decelate la nivelul textului cu menirea de a recâștiga statutul acestui gen literar pe *scena canonică*, simptomatică în acest sens fiind critica socială făcută, prin intermediul divertismentului, dar și al tonului tragic. Acesta din urmă subliniază neajunsurile unei colectivități dezbinată, aflate împreună doar sub semnul *cursului valutar*, agent al declinului final al tuturor personajelor, deoarece devine cuantumul de referință principal stând la baza tuturor formelor de interacțiune din roman. Pe de-o parte, sunt ultragiate personaje precum Americanul și Evantia, al căror deznodământ descurajant le amendează impresia falsă, pe care o au asupra colectivității, iar, pe de altă parte, Jean Bart tranșează un discurs etic despre o comunitate care, aflând că nu poate beneficia de bunurile bănești ale celor doi, refuză să își facă datoria de cetățeni și să le ofere un mijloc de trai, excluzându-i atât din comunitatea elenă, cât și

74. Pierre Bourdieu, *Dominația masculină*, traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, ediția a II-a revizuită, (București: Art, 2017), 73-74.

75. Bart, *Europolis*, 173.

76. Kathryn James, *Death, gender and sexuality in contemporary adolescent literature* (New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2008), 2: „The frequency of death's appearance in books published for children has increased markedly in the period post-1970, yet academic analyses of the subject remain limited. Perhaps the very act of bringing "death" and "children" together is unsettling. Some critics argue, for instance, that death is not a suitable topic for either children or the novels that are produced for them: it is too morbid, too painful, or too likely to induce psychological harm, they claim. Others believe that exposing young people to graphic or violent depictions of death merely generates more violence”.

77. Bart, *Europolis*, 155.

78. Ibid., 154.

79. Ibid., 268.

din cea românească, protagoniștii sfârșind fie în delict, fie în degradare morală.

Nu în ultimul rând, figurile feminine puternice, precum Penelopa și animatoarele de la barul unde lucrează Evantia, marchează preliminariile unui activism primitiv, dar eficient în a chestiona viziunea exclusiv poporanistă a autorului, care, totuși, predomină până la finalul romanului. Toate acestea sunt aspecte relevabile doar asumând perspectiva unei lecturi în grilă subversivă: textul lui Jean Bart rămâne unul reacționar, deoarece e vascularizată o discuție despre disfuncționalitatea zorilor lumii moderne, capabilă să dizolve, în siajul ideologiei poporaniste, toate valorile etice și morale ale unei societăți deposedate de gratuitatea unei vieți simple, inaugurând era progresului. Astfel, dimensiunea subversivă a romanului e conturată de un palier ideologic, prin intermediul criticii aduse sistemului economic dominant al perioadei, dar și societății patriarhale. Referitor la palierul estetic, Jean Bart propune *un alt fel* de roman pentru copii/adolescenți, cu un alt tip de deznodământ, altă miză și altă structură narativă, inovând astfel în jurul genului literaturi pentru copii.

Bibliography

- Bart, Jean. *Europolis*. Bucharest: ERC PRESS, 2009.
- Blažic, Milena Mileva. "Children's Literature in South-East Europe." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13 (2011). <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1714&context=clcweb>.
- Bourdieu, Pierre. *Dominația masculină* [Masculine Domination]. Translated by Bogdan Ghiu. Bucharest: Art, 2017.
- Bodiștean, Florica. *Literatura pentru copii și tineret, dincolo de „story”* [Children and Youths Literature, Beyond 'Story']. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- Cândroveanu, Hristu. *Literatura română pentru copii* [Romanian Children's Literature]. Bucharest: Albatros, 1988.
- Cernăuți-Gorodețchi, Mihaela. *Literatura pentru copii (Sinteza critică)* [Children's Literature (Critical Synthesis)]. Iași: Universitas XXI, 2008.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Kafka: Pentru o literatură minoră* [Kafka: Toward a Minor Literature]. Translated by Bogdan Ghiu. Bucharest: ART, 2007.
- Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* (DCRR) [The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from Its Origins to 1989]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2004.
- Pop, Ion, ed. *Dicționar analitic de opere literare românești* [Analytical Dictionary of Romanian Literary Works], vol. I. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- Grenby, Matthew. *Children's Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Hazard, Paul. *Les livres, les enfants et les hommes*. Paris: Ernest Flammarion, 1932.
- Hourihan, Margery. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- Iovănel, Mihai. "Children's Literature in Romania." *Transylvanian Review* xxxi, Supplement no. 1 (2022): 35-44.
- James, Kathryn. *Death, Gender, and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2008.
- Lefter, Bogdan Ion. "Jean Bart ieri și azi" [Jean Bart Yesterday and Today]. In Jean Bart. *Europolis*. Bucharest: Editura Militară, 1985.
- Lewis, C.S., *Despre lumea aceasta și despre alte lumi* [Of This and Other Worlds]. Translated by Bianca Rizzoli. Bucharest: Humanitas, 2020.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* [The Critical History of Romanian Literature: 5 Centuries of Literature]. Pitești: Paralela 45, 2008.
- Marino, Adrian. *Hermeneutica ideii de literatură* [The Hermeneutics of the Idea of Literature]. Cluj-Napoca: Dacia, 1987.
- Morariu, David, Ana-Maria Stoica, Teona Farmatu, Radu Vancu, and Dragoș Varga. "Poli de producție ai romanului românesc (1933-1947): rețele editoriale și forme de canonizare" [Production Centers of the Romanian Novel (1933-1947): Editorial Networks and Canonization Process]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 35-42.
- Nemoianu, Virgil. *O teorie a secundarului* [A theory of the Secondary]. Bucharest: Univers, 1997.
- Ornea, Zigu. *Poporismul* [The Populism]. Bucharest: Minerva, 1972.
- O'Sullivan, Emer. *Comparative Children's Literature*. Translated by Anthea Bell. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.



- Pătrașcu, Victoria, Adina Popescu, Alina Purcaru, Nona Rapotan, Bogdan Rațiu, Adina Rosetti, Cătălin Sturza, Maria Tănăsescu, Carmen Tiderle, Radu Țuculescu, Dan Ungureanu, Radu Vancu, Anamaria Veres, and Elena Vlădăreanu. "Starea literaturii pentru copii (V)" [The state of children's literature (V)]. *Vatra*, October 19, 2021. <https://revistavatra.org/2021/10/19/starea-literaturii-pentru-copii-v/>.
- Rogojinaru, Adela. "Literatura pentru copii între aventură și rezistență" [Children's literature between adventure and resistance]. *Dilema veche*, December 31, 2011. <https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/literatura-pentru-copii-intre-aventura-si-604355.html>.
- Sălăgean, Marcela. *Introducere în istoria contemporană a României* [Introduction the Contemporary History of Romania]. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2013.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1986.
- Terian, Andrei, Teona Farmatu, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Alex Văsieș, and David Morariu. "Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel (1933-1947): A Quantitative Analysis]. *Revista Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54.
- Tomuș, Mircea. "Jean Bart, *Europolis*." *Steaua* VII, September 9, 1956, 101-102.
- Tomuș, Silvia. "Europolis." In *Dicționar analitic de opere literare românești* [Analytical Dictionary of Romanian Literary Works], vol. I, edited by Ion Pop. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2007.