

**POSTMODERNISM ȘI INTERTEXTUALITATE ÎN ROMANELE LUI
ION D. SÂRBU: DE CE PLÂNGE MAMA? ȘI DANSUL URSULUI**
*Postmodernism and Intertextuality in Ion D. Sarbu's Novels: De ce plange
mama? and Dansul ursului*

PhD Candidate Lucia Ruxandra SOPTERAN (Strete)
„Petru Maior” University of Târgu Mureș

Abstract

The present paper is an analysis of the literature written for children, which is necessary to be seen from the perspective of postmodernism as a canon that marks the works of many contemporary authors. Ion D. Sârbu is an author who dealt with it, too. By publishing his two novels he captures a literature that belongs to the eternal and universal child, that's why the subtitle given for his novels is novel for children and parents as well as novel for children and grandparents. Therefore, I shall examine the two novels that are eloquent and aim at redefining Ion D. Sârbu's writing approach. Apparently exploring the real, his work becomes both creation and interpretation of it. In a postmodern manner the real and the fictional are mixed in order to amplify the dimension of his writings, the narrative discourse is hyperbolized, creating interest and fascinating the reader.

Keywords: postmodernism ,novel, eternal child, writing approach

Intertextualitatea rezultă dintr-o metodă hermeneutică postmodernă și anume *comparativismul*, care constă în compararea dintre diferite producții artistice, culturale, studiate de diferite discipline, dintre tradiții moderne și populare, dintre construcții de gen definite feminine și masculine, dintre modele etnice și rasiale de semnificație; dintre articulările hermeneutice ale sensului și analizele materialiste ale modurilor sale de producere și de circulație și nu numai.

Direcția aceasta se manifestă și în cadrul literaturii pentru copii și vizează exact această privire holistică asupra sistemului în care a luat naștere această disciplină. „Central în studiul intertextualității în cadrul literaturii pentru copii sunt structurile de comunicare pe care este bazat procesul, interrelaționarea dintre componentele intertextualității *scriitor/text/cititor – text/cititor/context*.”¹

Intertextualitatea schimbă axele în instanțele comunicării narative, astfel accentul va cădea în postmodernism pe cititor și text: „...intertextualitatea înlocuiește mult discutata relație autor – text cu una dintre cititor și text, relație care situează comprehensiunea în interiorul istoriei discursului însuși. O operă literară nu mai poate fi considerată originală; dacă ar fi, nu ar face nici un sens pentru cititorii ei. Este doar o parte a discursurilor precedente din care orice text își trage înțelesul și semnificațiile.”²

¹ “Central to the study of intertextuality in children’s literature are the communication structures on which the process is based, the interrelationship between the components of intertextuality, ‘of writer/text/reader—text/reader/ context’”[t.n.] Emer O’Sullivan, *op.cit.*, p.28.

² “...intertextuality replaces the challenged author-text relationship with one between reader and text, one that situates the locus of textual meaning within the history of discourse itself. A literary work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its reader. It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance” [t.n.] Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism. History, theory and fiction*, Routledge, New York and London, 2004, p.126

Termenul *intertextualitate* se referă la metoda de citire care juxtapune textele ca să descopere punctele asemănătoare și diferite cât și la credința că toate textele și ideile sunt parte dintr-o țesătură relaționată istoric, social, ideologic și textual.

Cel ce introduce acest concept în literatura de specialitate este Gerard Genette, în *Introducere în arhitectură*. Genette pornește la drum prin definirea literaturii ca artă a limbajului, dar „folosirea cuvintelor și propozițiilor nu ajunge pentru a defini literatura, și încă și mai puțin literatura ca artă.”³. Ceea ce face dintr-un mesaj verbal o operă de artă este literaritatea (definită în prealabil de Roman Jakobson). Se merge pe principiul că „anumite texte sunt literare prin esență sau prin natură, și pentru veșnicie, altele nu.”⁴.

Un text trebuie să mulțumească atât forma, cât și conținutul: „...un text [...] satisface în același timp două criterii de literaritate: prin conținutul ficțional și prin forma poetică”⁵. Genette observă că textul de ficțiune nu conduce la nicio realitate extratextuală, fiecare împrumut de la realitate se transformă în element de ficțiune, adică acea „suspendare a incredibilității”⁶ la Coleridge, conștientizarea de către lector a faptului că se află pe teritoriul ficțional și nu pe cel real.

Genette poate fi relaționat cu Umberto Eco prin faptul că ambii teoreticienii abordează tema ficționalității centrată pe opera literară. În *Șase plimbări prin pădurea narativă*, capitolul patru, *Păduri posibile*, Eco definește acea „regulă fundamentală” pe care lectorul trebuie să o accepte în momentul abordării unui text narativ, și anume: „un pact ficțional cu autorul”, astfel cititorul trebuie să știe că autorul spune o minciună, autorul se preface că face o afirmație adevărată. Noi acceptăm pactul ficțional și ne prefacem că ceea ce povestește el s-a întâmplat ce adevărat, însă suspendarea realității nu poate fi totală (în postmodernism este necesară). Nu putem uita lucruri din realitatea imediată „citind povești de ficțiune, noi suspendăm incredibilitatea privitoare la anumite lucruri, dar nu și la altele”⁷.

Din acest motiv putem afirma că lumea reală sau cel puțin lucruri din lumea reală rămân bază pentru actul ficțional: „Asta înseamnă că lumile narrative sunt parazite ale lumii reale. Nu există a regulă care să prescrie numărul elementelor ficționale acceptabile, ci, dimpotrivă, există o mare flexibilitate în această privință [...]. Dar toate aceste lucruri pe care textul nu le numește și le descrie expres ca diferite de lumea reală, trebuie înțelese ca fiind raportate la legile și la situația din lumea reală”⁸.

Riscul coexistenței acestor două lumi este dorința lectorului la un moment dat de a renunța la realitatea *reală* din cauza cruzimii și haosului acesteia. Povestirea permite omului crearea unui univers cu o ordine precisă în care legile omului sunt scrise și încălcate de el însuși. „Tot așa, a citi înseamnă a face un foc cu ajutorul căruia învățăm să dăm sens imensității lucrurilor care s-au întâmplat și se întâmplă în lumea reală. Citind romane scăpăm de angoasa ce ne cuprinde atunci când încercăm să spunem ceva adevărat despre lumea reală. Atunci e funcția terapeutică a narativei și rațiunea pentru care oamenii de la începuturile umanității povestesc

³ *Ibidem*, p. 90.

⁴ G. Genette, *Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1994, p. 92.

⁵ *Ibidem*, p.101.

⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁸ *Ibidem*, p. 109.

întâmplări. Aceasta este funcția miturilor: să dea formă dezordinii experienței⁹. Confundarea realității cu ficțiunea duce în cele din urmă la confundarea oamenilor din realitate cu personajele din lumea ficțională: „... adesea nu ne decidem să intrăm într-o lume ficțională: ne găsim înlăuntrul ei, iar la un moment dat ne dăm seama că hotărâm că ceea ce ni se întâmplă e vis [...], cititorul nu mai știe exact unde se află [...]“ și tinde „a crede în existența reală a personajelor și a întâmplărilor fictive.“¹⁰

Personajele fictive își câștigă independența de text și pot circula libere în pădurea ficțională a intertextualității: „Atunci când personajele fictive pot emigra de la un text la altul asta înseamnă că au câștigat drept de cetățenie în lumea reală și s-au eliberat de povestirea care le-a creat“¹¹.

Plimbările interferențiale sunt „niște plimbări imagine în afară de pădure: cititorul pentru a putea prevedea desfășurarea acțiunii se raportează la experiența lui de viață sau la experiența lui din alte povestiri.“¹²

Înțelegerea unei opere este posibilă numai prin plasarea ei într-un cadru de percepere a altor opere, preexistente. „Raporturile noastre perceptivă funcționează deoarece acordăm încredere unei povestiri precedente“¹³. Ion D. Sârbu în romanele sale *De ce plânge mama?* și *Dansul ursului* face referire la Sadoveanu și la povestirile sale, desprinse parcă din aceleași locuri, cu personaje comune, precum bucătăreasa marelui scriitor, lelea Lucreția, cu locuri identice pe care le tranzitează eroii săi și anume casa lui Sadoveanu, Valea Frumoasei. Tot ceea ce preexistă s-a dezvoltat colectiv: „Nimeni nu trăiește în prezentul imediat. Toți legăm între ele lucruri și evenimente cu ajutorul unui liant al memoriei personale și colective, fie ea istorie sau mit. Trăim într-o povestire istorică pe baza a două memorii (cea individuală și cea colectivă). Această împletire de memorie individuală și colectivă ne lungește viața. Ne oferă posibilitatea de a exercita fără limite acea facultate pe care noi o folosim atât pentru a percepe lumea prezentă, cât și pentru a reconstitui trecutul“¹⁴.

Eco recunoaște cartea ca nod într-un text major. „Adesea cărțile vorbesc despre alte cărți. Adesea o carte nevătămătoare este ca o sămânță, care înflorește într-o carte vătămătoare, sau invers, este un fruct dulce al unei rădăcini amare.“¹⁵ La fel și Ion D. Sârbu scrie romanul *De ce plânge mama?* vorbind despre *Amintirile din copilărie* ale lui Ion Creangă, despre *Valea Frumoasei*, *Poveștile de la Bradu Strâmb* și *Raiul* lui Mihail Sadoveanu sau despre *O mie și una de nopți*.

Intertextul este tot ceea ce situează în mod explicit un text în relație cu alte texte: „Termen creat de Julia Kristeva desemnând interdependența textelor literare, pornind de la concepția că un text literar nu e un fenomen izolat, ci *absorbție și transformare* a altor texte. Intertextualitatea înseamnă transpunerea unuia sau mai multor sisteme de semne în alt

⁹ Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1997, p.163.

¹⁰ *Ibidem*, p.164.

¹¹ *Ibidem*, p.166.

¹² *Ibidem*, p. 68.

¹³ *Ibidem*, p. 170.

¹⁴ Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1997, p. 172.

¹⁵ Umberto Eco, *Numele trandafirului I*; trad. de Florin Chirișescu; Ed. a 2-a, revizuită. Polirom, Iași, 2004, p.286.

sistem.”¹⁶ Ulterior a fost definit drept încrucișare într-un text a unor enunțuri împrumutate altor texte sau transpunerea unui sistem de semne într-un altul.

Barthes spunea în 1968 că „intertextualitatea e ceea ce restituie teoriei textului volumul socialității: nu pe calea unei filiații reperabile, a unei imitații voluntare, ci pe cea a unei disimulări. Chiar asta e intertextul: imposibilitatea de a trăi în afara textului infinit [...]: cartea face sensul, sensul face viața.”¹⁷

Nicolae Manolescu consideră că postmoderniștii preferă întertextualitatea ca procedeu de producere și receptare textuală tocmai din cauza istoricității: „Ei nimeresc în felul acesta doi iepuri dintr-un foc: creează un text care-și are structurile literare proprii, alfabetul inconfundabil, și indică totodată alfabetul genetic al textului, tradiția lui. Altfel spus, referentul nu este doar suspendat, [...] ci substituit printr-un referent *sui-generis* care este literatura anterioară evocată prin citare.”¹⁸

Cristina Hăulică în cartea *Textul ca intertextualitate: pornind de la Borges* face aluzie la Alephul borgesian se făcea la început. *El Aleph* este o povestire metatextuală. Naratorul este un *alter ego* auctorial, care face și comentarii care evidențiază un cod lingvistic și literar: „Orice limbaj este un alfabet de simboluri a cărui întrebuițare presupune un trecut pe care interlocutorii să-l cunoască;”¹⁹ *Alephul* este prima literă din alfabetul iudaic, însemnând primordialitate, cel ce conține tot. În povestire, *alephul* este exact acel punct care conține toate celelalte puncte, expresia pură a sincroniei și a diacroniei sincronizate: „În momentul acesta extraordinar am văzut milioane de lucruri plăcute sau îngrozitoare; nimic nu m-a înfricoșat mai mult decât faptul că toate ocupau același punct, fără suprapunere și fără transparență.”²⁰

Orice operă e văzută ca bucată dintr-un mare TOT: „textul ca fragment, în permanentă confruntare și interacțiune cu mare TEXT [...] și tot în sensul acesta faimoasa *carte absolută – cartea cărților*, care să le includă pe toate celelalte și ale cărei virtuți să nu fie împuținate de trecerea anilor, de vreme ce se lasă perpetuu traversată (traversându-l la rândul ei) de nepuizabilul TEXT universal.”²¹

Ceea ce deschide intertextul spre poveste și basm este faptul că formula inițială „A fost odată ca niciodată...” este factorul declanșator din mintea lectorului. Acesta va relaționa basmul citit cu, poate, întreaga creație literară pentru copii: «O propoziție inițială ca „A fost odată ca niciodată un împărat care avea o fiică” este foarte bogată în presupozii literare și pragmatice. Relaționează povestea cu o serie de alte povești, identifică în ea convențiile genului, ne cere să luăm anumite poziții în ceea ce o privește (garantând, sau măcar sugerând puternic, că povestea are un sens, o morală care va governa organizarea detaliului și incidentului). Propoziția este un operator intertextual puternic.»²² Ion D. Sârbu folosește ca

¹⁶ Angheliescu, Ionescu, Lazăr, *Dicționar de termeni literari*, Editura Garamond, București, 1995p.129.

¹⁷ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1994, p.57.

¹⁸ Nicolae Manolescu, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Editura Aula, Brașov, 2003, p.169.

¹⁹ Jorge Luis Borges, *Moartea și busola*, prefață, notă bibliografică și traducere de Darie Novăceanu, Editura Univers, București, 1972, p.335.

²⁰ *Ibidem*, p.336.

²¹ Cristina Hăulică, *Textul ca intertextualitate: pornind de la Borges*. Editura Eminescu, București, 1981.,p.24.

²² « An opening sentence such as "Once upon a time there lived a king who had a daughter" is extremely rich in literary and pragmatic presuppositions. It relates the story to a series of other stories, identifies it with the conventions of a genre, asks us to take certain attitudes towards it (guaranteeing, or at least strongly implying, that the story will have a point to it, a moral which will govern the organization of detail and incident). The

formulă de început în capitolul *Peste Oașa Mică* din romanul *De ce plânge mama?* următoarea formulă, preluată din *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă: „Au rămas în urmă malurile Prigoanei, cu apa ei veselă și cântătoare”²³. La fel și cuvântul are un statut privilegiat „(...) cuvântul omenesc (...) e o legătură de taină, bucurie și vrajă. (...) Totul e cuvânt, totul se poate traduce în alt cuvânt și altă poveste – la început a fost povestea, oamenii au venit după aceea, mult după aceea, au găsit mai totul gata: ei vor pleca într-o bună zi rea, se vor prosti sau vor pieri, poveștile însă vor continua să adie ca un vânt veșnic peste apele negre ale neființei...”²⁴

Literatura pentru copii e o altă ramură care îl preocupă pe Ion D. Sârbu, iar prin publicarea celor două romane ale sale surprinde o literatură care aparține copilului etern și universal, prin abordarea facilă la orice vârstă, de aceea își și intitulează cele două romane, *De ce plânge mama?* - roman pentru copii și părinți, respectiv *Dansul ursului* – roman pentru copii și bătrâni, cât și prin aria extinsă pe care o acoperă.

Vistian Goia se adresează literaturii pentru copii ca fiind cenușăreasa mării literaturi, prin frumusețea mascată de după praful cenușiu, dar și prin extirparea dreptului la avere: „literatura pentru copii cuprinde totalitatea operelor accesibile micilor cititori, indiferent dacă au fost scrise sau nu pentru ei. Ea constituie un domeniu al creației literare și poate fi apreciată în funcție de criteriile estetice ale acesteia.”²⁵

Așa cum nu există scriitori pentru copii, ci numai autori deschiși tuturor vârstelor, care au știut adresa și celor mici semnale luminoase a artei literaturii, în studiul meu am pornit de la vorbele lui Ion D. Sârbu din prefața romanului *De ce plânge mama?*:” Am iubit oamenii de omenie, i-am admirat și mi-a fost milă de ei (...). Dar cel mai mult i-am iubit pe copii. Ei sunt minunea lumii, ei rămân singura speranță a acestei lumi”²⁶, iar acest lucru se resimte din felul în care s-a dăruit literaturii celor mici, exploatând pretextul călătoriei inițiativ-aventuroase, mitologia muntelui, peisajul paradisiac, dar și micile viețuitoare.

Sufletul copiilor și universul infantil a fost explorat de scriitori precum Ion Creangă, Dickens, Cehov, De Amicis, Saint-Exupery, de Homer în Iliada și Odiseea și nu în ultimul rând de Ion D. Sârbu care s-a dedicat vârstei neuitării prin cele două romane prea puțin aflate în vizorul consumatorilor de literatură.

Paradoxul a făcut ca tocmai acest om fără copii să iubească, precum nimeni altul, copilăria și să ne dea două dintre capodoperele literaturii noastre pentru copii, din păcate prea puțin aflate în vizorul consumatorilor de literatură. Deși privat de bucuria paternității, Ion D. Sârbu este un mare îndrăgostit de copii. Prin cele două romane ale sale *Dansul ursului* și *De ce plânge mama?* scriitorul copilărește voit, se identifică cu personajele sale. Aici, copilăria nu este doar o simplă vârstă, ci este o stare permanentă. De aceea, Ion D. Sârbu își subintitulează *De ce plânge mama?* roman pentru copii și părinți, iar *Dansul ursului*, roman pentru copii și bunici.

sentence is a powerful intertextual operator.»[t.n] Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs - Presupposition and Intertextuality*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981, p.115. de pe <http://www.columbia.edu/itc/visualarts/r4100/inter.html>

²³ Ion D. Sârbu, *De ce plânge mama?*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1973, p.127

²⁴ *Ibidem*

²⁵ Vistian Goia, *Literatura pentru copii și tineret (pentru institutori, învățători și educatoare)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia Educațional, 2003, p.13

²⁶ Ion D. Sârbu, *op.cit.*, p.3.

Copiii devin personaje memorabile, ei exprimă lumea: „Această îmbinare între spunerea frumoasă și bogăția de idei și sentimente, între expresie și fond așadar, înseamnă literatură, uneori marea literatură, arta adică.”²⁷

Dansul ursului (dans al ideilor) reдеșteaptă interesul autorului pentru esopic și utopic, cu o narațiune ce trimite la bună dispoziție, la farsă, parodie, umor filosofic și puțin răutăcios după cum afirmă și Cornel Regman: „Punctul de rezistență al cărții îl vor constitui[...] cei doi băieți și copila din Sușeava rătăcită pe plaiuri oltene, în individualizarea cărora, autorul rezolvă cu succes delicate probleme de psihologia copilului. Acestei prime performanțe[...] i se adaugă alta. Ea constă în strânsa colaborare dintre naturalistul cu poezia ascuns în narator, în măsură să îmbogățească literatura de acest fel cu noi file din cartea naturii și moralistul și reflexivul Sîrbu al vocației primordiale satirice și umoristice.”²⁸

Dansul ursului începe cu un apel pe care scriitorul aflat în spatele personajului central, Lucian Rogoz îl face cititorilor: „Dragii mei copii, iubiți părinți, înainte de a începe depănarea acestor amintiri târzii, trebuie să vă mărturisesc, cu umilință și sinceritate, că nu sunt de meserie nici scriitor, nici istoric, nici măcar dascăl: înafară de câteva scrisori de dragoste, scrise Silviei în perioada studenției, și a câtorva memorii în apărarea pădurii și a animalelor ei, nu am “comis” nici un fel de altă literatură.”²⁹ Astfel, el își anunță publicul căruia i se adresează, adică cei mici și părinții lor, dar subliniază totodată poziția sa, de nevinovăție, în câmpul mării literaturi. „(...) cărțile, pădurea și animalele sunt, pentru copii, cea mai inteligentă și ultramodernă școală.”³⁰

Capitolul II începe cu definiția copiilor și a copilăriei: „Toți copiii din lume seamănă între ei. Mai mult: savanții care studiază viața oamenilor din epoca neolitică, a peșterilor dinainte de apariția agriculturii (când vânatul, perscuitul și culesul erau singurele surse de hrană, afirmă că și pe atunci copiii erau copii, pruncii învățau să zică <tata> și <mama>, zîmbeau sau plîngeau, iar cei mai mari se jucau aproape la fel cu cei de astăzi: fetițele aveau păpuși (din lemn cioplit, învelite în petece de blănuri), leagăne, săreau un fel de șotron, schimbau între ele scoici, pietricele colorate, coji de alune sau nuci, iar băieții, ca băieții, umblau cu praștia și arcul, aveau cuțite din lemn și în jocurile lor încercau să-i imite pe cei mari. Asta chiar cu câteva sute de mii de ani înainte.”³¹ După ce face portretul copilului universal, Ion D. Sîrbu definește copilăria: „Copilăria nu e o vîrstă oarecare: spre deosebire de maturitate (vîrsta celor ce muncesc, vîrsta părinților noștri) și bătrînețe (vîrsta bunicilor, a pensionarilor de tot felul), copilăria – o spun toți cei foarte învățați savanți, arheologi, sociologi, filosofi sau călători de rare adevăruri vechi – copilăria este o vîrstă de aur. Ea nici nu e vîrstă, ci un fel de veșnicie și nemurire. (Veșnicie în rezumat, nemurire cu termen redus.) Avînd legile ei universale (adică aceleași pe toată suprafața pămîntului) și eterne (adică la fel ca acum multe mii și zeci de mii de ani), copilăria ar fi minunea ce se apropie cel mai mult de cea mult visată sinteză între știință, religie și artă. Nimeni nu-și poate uita copilăria, amintirile acesteia revin în vise, în tristețile de mai târziu, în clipa morții.”³²

²⁷ Hristu Cândroveanu, *Literatura pentru copii*, Editura Albatros, București, p.33

²⁸ Cornel Regman, *Dansul ursului într-o nouă interpretare*, „Viața românească”, nr.2, febr. 1989, pp.89-90

²⁹ Ion D. Sîrbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, p.5

³⁰ *Ibidem*, p.15

³¹ *Ibidem*, p. 44

³² Ion D. Sîrbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, pp.44-45

Scriitorul a reușit să surprindă două tipuri de personaje, aparținând celor două lumi zugrăvite aici, personajele schematice și umane, respectiv personaje rotunde aparținând lumii animalelor, dacă oamenii sunt măști lipsite de viață, când Gary sau Buru devin personaje care acaparează toată atenția. I.D. Sârbu și-a propus să ofere micilor cititori o lume a animalelor asemănătoare cu cea omenească, această asemănare îl amuză și constituie atracția pe care o simte pentru povestirile în care animalele dețin rolurile principale.

Dansul ursului devine astfel un roman „captivant, alert, cu intrigă polițistă, dar și cu secvențe de un lirism tulburător, psihologic și moralist”³³, un tratat sentimental de ecologie, așa cum îl consideră Constantin M. Popa, în care axul central e natura, singura care nu are vârstă: „fiecare vârstă își are poveștile ei, dar există o vârstă care nu are vârstă, care nici nu îmbătrânește, nici nu moare: e vârsta pădurii, a apelor, a norilor.”³⁴ Ursul Buru și măgarul Gary reflectă condiția lui I.D. Sârbu, care după ce s-a exilat în Craiova nu mai suportă aerul din Occident, așa cum Buru alege captivitatea după ce s-a obișnuit cu ea. Povestea detenției ursului e de fapt aceea a poporului român în perioada fascismului.

În *Dansul ursului*, dar și în *Lupul și catedrala* fraza se adâncește în turnuri simbolice, pornind chiar de la cuvintele cu răsrângerii mitice aflate în titlu. Lupul, a cărui imagine persistă ca o dominantă mitică, cu valențe ancestrale, e văzut în mitologie ca o “creație a Nefărtatului ”³⁵, dușman permanent al omului. Ursul, în schimb, e considerat un animal sfânt, cu sensuri cosmogonice, un animal totemic. Inginerul Rogoz, la o masă de bun venit, oferită de ocolul silvic local, alături de directorul Pachoud și pădurarul Regis Brunet dezbat simbolistica ursului în diferite culturi. Inginerul Rogoz începe prin a spune că „Femeile trebuie să se ferească de privirea ursului, de îmbrățișarea lui. Întregul nord al Terrei noastre e plin de regi, eroi și zei născuți dintr-un urs ce a reușit să ia în căsătorie o fată frumoasă, o prințesă chiar... Pentru noi, românii, care am fost cândva un popor de robi și iobași, Ursu e un nume de alint. Și de vindecare. Femeile tinere, întrebate cum le e bărbatul cu care s-au măritat, spun cu mândrie, roșind un pic: <e un urs!> Dacă un copil se îmbolnăvește grav, maică-sa îl botează a doua oară și-i dă numele Ursu. Puterea magică a acestui nume trece prin trupul bolnavului și îl vindecă.”³⁶ Apoi intervine domnul Pachoud spunând: „În dicționarele de simboluri și legende, ursul ocupă un loc egal cu șerpii și peștii. În limba celtică urs se cheamă „arth” și de la „Arth” vine numele legendarului rege Arthur. Adică „fiul ursului”. Scandinavii spun „byorn” și acesta era un nume preferat de strămoșii lor. Cel mai mare scriitor clasic norvegian a fost Bjornstjerne Bjornson, care dacă nu mă înșel, ar însemna „fiul ursului”. Japonezii Ainu consideră și ei ursul ca fiind un strămoș, iar în Siberia și Mongolia nu ai voie să-i spui pe nume, ci numai Moșule, Bunicule, Unchiule-Mare... Indienii din Cordilieri îl consideră mare vrăjitor, îi poartă ghearele și colții la gât, ca amulete: ei cred că ursul aude tot, înțelege tot, poate tot și nu uită nimic și pe nimeni. Cum aude? Prin pământ. Ar fi, după credința lor, singurul animal care nu a uitat limba inițială a țărânei.”³⁷ La acestea completează inginerul Rogoz „Din epoca glaciară, după câte știm, în partea asta de Nord a Terrei, ursul (polar, alaskan, carpatin sau siberian) a fost totdeauna

³³ Constantin M. Popa, *Buru, Gary și pelicanul roz*, Revista „Ramuri”, nr. X, 1995, p.4

³⁴ *Ibidem*, p.5

³⁵ Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1987, p. 186

³⁶ Ion D. Sârbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, p.23

³⁷ *Ibidem*

animalul cel mai puternic. Nu s-a temut niciodată de nici un alt animal. Din cauza asta oamenii, de pe vremea când se temeau de el, admirându-l, avându-l ca model de forță și curaj i-au acordat un loc larg și variat în memoria legendelor, a credinței, ba și în magia sau în religia lor. Dar, revenind la datele științifice ale problemei, ursul posedă câteva caracteristici ciudate.(...) urșii se joacă, tot așa cum au și o formă de plictis, chiar și un fel de melancolie. Deși sunt animale telurice, au fost văzuți urși privind ore întregi luna plină sau cerul înstelat. Există povestesc pădurarii mei urși lunatici,,sommambuli. ”³⁸

Cele două simboluri pun în lumină și o altă constantă a prozei lui Ion D. Sârbu, care părăsește sfera politică, se eliberează de stenahorie și redimensionează umanul, rezonând cu frumosul, cu lumea necuvântătoarelor și cu sufletul copiilor.

Prozatorul le acordă atenție, se disimulează într-o multitudine de voci, le focalizează din unghiuri diferite. „În întreaga operă a lui Ion D. Sârbu, un adevărat dans al ideilor copleșește, adeseori, cititorul, în dauna elementului pur narativ.”³⁹ Iar pentru că personajele sale sunt de fapt vocile scriitorului, de aceea întâlnim în paginile cărții un număr mare de profesori care oferă neconținut explicații, de unde deducem boala explicației de care suferea scriitorul, la care se adaugă aforismele, vorbele de duh, harul de povestitor.

Ion D. Sârbu vede copilăria ca pe o stare paradisiacă, așa că o aduce în spațiul dedicat literaturii pentru copii, tratând-o cu multă seriozitate și profesionalism, fără a o considera un gen minor. Romanul *De ce plânge mama?* tratează două aspecte, neînțelegerile dintre părinți (tatăl lor căzând în mrejele lui Bachus, de fapt ”și-a pierdut lampa”) și repercursiunile asupra celor mici, dar și inițierea noastră, a cititorilor în tainele naturi și mitologia muntelui, introduși în spațiul mitico-legendar al Vaii Sebeșului.

Ion D. Sârbu a preluat de la mentorul său, Lucian Blaga, concepția panteistică cum că prezența lui Dumnezeu se reflectă în natură „*Deus sive Natura*”. Totodată a fost inspirat de scrierile sadoveniene: *Valea Frumoasei* și *Poveștile de la Bradu Strâmb*, care surprind aceeași zonă a Sebeșului, cei doi eroi, Ligia și Radu poposind la casa scriitorului de pe Valea Frumoasei. Așadar, cele două romane dedicate celor mici sunt scrise în registru blagian și sadovenian, ele explorează psihologia oamenilor simpli de la munte, dar aduce în prim-plan mituri și legende, precum povestea Șurianului sau a Sălanelor, preluând tehnica povestirii în ramă, de la Sadoveanu, dar prezintă și în antologia de povești *O mie și una de nopți*. „Copilăria nu are, de fapt o vârstă. Nu are granițe, n-are frontiere. Copilăria rămâne în noi până la sfârșitul vieții. Copilăria este o stare de grație, «o stare paradisiacă», prin care se traduce nostalgia după paradisul pierdut al inocenței, de dinaintea păcatului originar.”⁴⁰

De ce plânge mama? începe în felul următor: „În cameră e întuneric (...) Afară plouă (...) iar salcâmul din fața geamului, se clatină, geme ca un om bătrân și bolnav.”⁴¹ Întunericul devine apăsător, copiilor în general le este frică de întuneric, ei percep întunericul diferit decât adulții, odată ce închid ochii, se face întuneric, fie își imaginează fie visează că se întâlnesc cu tot felul de spirite mai degrabă rele. Oamenii mari în schimb, nu se tem de întuneric, dar odată ce sunt învăluți de el, caută să-l descifreze, dar nu pot singuri doar cu

³⁸ *Ibidem*, pp.23-24

³⁹ Daniel Cristea-Enache, *Urșiada*, *Caiete critice*, nr.10-12, 1995, p.190

⁴⁰ Ovidiu Ghidirmic, *Ion D. Sârbu și copilăria ca stare paradisiacă* în prefață la *De ce plânge mama?* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1994, p.8

⁴¹ Ion D. Sârbu, *De ce plânge mama?* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1994, p.9

ajutorul unei lămpi, care le arată drumul cel bun, cu toate că unii pierd sau vând lampa și atunci ajung din ce în ce mai rău. Așa s-a întâmplat și cu tatăl Ligiei și a lui Radu, care pierzându-și lampa trece printr-o perioadă dificilă o criză morală și sufletească, cu implicații bahice. De la baci-Todor află ei o poveste, povestea cu lampa minerului și aici începe povestea în poveste, tehnica povestirii în ramă preluată de la Sadoveanu.

De ce plânge mama? este un roman dedicat mamei sale, căreia vroia să îi așeze numele pe o carte, pentru că ea exprima figura întregii istorii a Văii Jiului, scriitorul amintindu-și cum mergeau împreună la film și cum ea îl ținea de mână, iar el îi citea la ureche textul, simțind-o la fel de prezentă mereu, iar seara după ce îi adormea mama lui nu mergea în vizită, ci așa cum îi place să zică scriitorului, ”în povești”, de unde venea obosită, dar fericită și plină de lumină. Mama prin grafierea ei cu majusculă exprimă nu numai respectul ci și rolul important pe care îl joacă în viața și opera sa. Întrebat dacă crede în Dumnezeu, la o vârstă fragedă scriitorul răspunde: „Cred. Mi-a spus Mama și Mama niciodată nu a mințit.”⁴²

Același cult al mamei îl întâlnim și în cartea autorului american James Finn Garner, *Povești corect politic de adormit copiii*, în care morala este că trebuie să îți ascuți mama, carte adresată tuturor vârstelor, dar în care se regăsește ideea lectorului ideal, copilul, în formare, incapabil să facă rău sau să marginalizeze pe cineva, departe de intoleranța socială și de cenușa realității.

În romanul *De ce plânge mama?* există un drum inițiativ pe care îl parcurg cei doi copii Radu și Ligia, la un capăt și la celălalt se situează două figuri centrale, Mama și Tata, iar ca trinitatea să fie completă apar pe parcursul lecturii și bunicii. În acest lanț trofic, părinții au un rol activ și deloc de neglijat, ei sunt purtători ai lămpii moștenite de a bunici și pe care vor trebui să o lase mai departe descendenților. Aceasta deoarece fiecare om, care caută adevărul și dreptatea, are o lampă care îi luminează viața, cei doi protagoniști Radu și Ligia sunt ei înșiși o lampă care luminează și repară greșelile celor mari, menținând echilibrul în sânul familiei. Cei doi copii pornesc în căutarea mamei lor, plecată de acasă în urma comportamentului nefast al tatălui lor. Ei parcurg prin munte nu numai un drum fizic până la bunicul lor, ci și unul moral. Cadrul natural transmite statornicie, e vorba de zona montană unde aerul e curat, tare, revigorant insuflând hotărâre și acțiune. Prima parte a cărții e o țesătură de motive, apoi I.D Sârbu ne introduce în legendar. Romanul e presărat cu povestiri, învățături, de aceea are un rol educativ-instructiv. „Povestirile pe care le află ei sunt situate în pseudo-istorie, în zona de interferență a alegoriei cu datele existente.(...) Fabulația de sorginte orală (povestea Iezerului, povestea Sălanelor), întâmplările cu animale trezesc în cele două personaje sentimente puternice, nealterate, specifice vârstei.”⁴³ Romanul îmbină armonios epicul cu dramaticul, dialogul viu, spectaculosul empatizează cu peisajul montan: „Din această simbioză se naște ritmul general al romanului abil compus din suspens-uri și pasaje de respiro, totul într-o gradare ascendentă ce urmărește finalul.”⁴⁴ Peisajele zugrăvite sunt de o frumusețe ireală, specifică poveștilor adresate celor mici și menite a le capta interesul și atenția prin bogăția figurilor de stil, precum comparații, metafore și personificări: „(...) Valea Frumoasei defila în fugă. Șoseaua curgea pe lângă apă. O apă largă, Sebeșul, iute ca argintul viu și atât de colorată de parcă ar fi topit în undele ei toate minunile spectrului solar. Brazi

⁴² Sârbu, Ion D., Barbu, Ion, *Frumosul din Petrila adormită*, Editura Curtea Veche, București, 2006, p. 76

⁴³ V. Dan, *Tentația romanului*, în „Ramuri”, an X, nr 6, iunie 1983, p.7

⁴⁴ *Ibidem*, p. 8

peste tot: în zare munți tăiați proaspăt. De departe, copiilor li se părea, că cineva a vărsat acolo cuitia de chibrituri: așa de mici păreau trunchiurile tăiate și curățite de coajă.”⁴⁵

În proza dedicată celor mici, Ion D. Sârbu a recurs la o modificare a mijloacelor literare, de la concentrare și dialog, la povestire și roman. În ceea ce privește strategiile narative folosite de prozator în *De ce plânge mama?*, proza este un *mélange* între procedeele specifice dramaticului și cele ale epicului de întindere, presărat cu dialog viu, concis, antrenant, monologul, notațiile de mișcare, cum remarcă Vasile Dan: „Din această simbioză se naște ritmul general al romanului abil compus din suspens-uri și pasaje de respiro, totul într-o gradare ascendentă ce urmărește finalul.”⁴⁶ Originalitatea prozei sale stă în poveștile inserate în text și motivele împrumutate din mitologia populară. E foarte interesantă construcția acestui roman, primul impact îl avem cu titlul de factură pesimistă, care ne previne că există un răspuns care se așteaptă de la cititorii, mici sau mari și anume din ce cauză provine suferința mamei, și paradoxal, ultimele două rânduri din roman potențează oarecum misterul, după ce inițial el pare elucidat prin spusele lui Radu care ne anunță :„L-am văzut pe tata plângând. Și dacă l-am văzut... înseamnă că...înseamnă că...”⁴⁷

Prozatorul introduce în substanța narațiunilor misteriosul și miraculosul, povestea ocupă un loc important în ascensiunea copilului, Ion D. Sârbu exemplifică acest fapt e diferite continente:„Indienii din nordul Americii, de pildă, aveau următorul obicei: când un băiat împlinea vârsta de cincisprezece ierni, era trimis singur în pădure, cât mai departe. Fără hrană, fără arme. El trebuia – înainte de a deveni un candidat la vânătoare – să înceapă prin a vâna...o poveste. Vânătoarea aceasta nu era ușoară, nu era nici o joacă: nimeni nu te învăța cum să procedezi, cum să pîndești sau să întinzi o cursă poveștilor sălbatice din bătrîna pădure. Trebuia ca tu, singur, să ascuți vînul, căderea apelor, foșnetul codrului, cîntecele păsărilor și chiar răgetele sau mormăitul animalelor sălbatice. O zi, o noapte – băiatul stătea la pîndă să prindă în lanț povestea pe care i-o trimitea – credeau indienii – Marele Spirit, stăpînul ceresc al sufletului lor nemuritor. Odată vînată povestea, ea nu era dezvăluită, întregului trib, seara, la foc. Nu. Băiatul șoptea povestea în urechea de mărgean a unei fetițe dintr-un cort vecin. Aceasta o șoptea unui copil mai mic, dar și celui mai bătrîn dintre indienii din așezare: dacă acel copil mic nu adormea sau nu începea să plîngă, dacă acel bătrîn o asculta fără ca să i se stingă pipa, asta însemna că povestea vînată și adusă e bună și vrednică. (...) În triburile din regiunea Uganda sau Kilimandjaro, din Africa Centrală, poveștile sunt cîntate și dansate, durează mai multe zile, fiecare vînător sau păstor are ascuns undeva, în tolba cu săgeți, un ghem cu fire colorate. Acestea sunt poveștile neamului său, averea sa cea mai de preț. Dacă pleacă la război sau la drum lung, are grijă să-și îngroape ghemul într-un loc secret, numai de el știut. Când se întoarce își dezgroapă ghemul, cîntîndu-i, mulțumindu-i; dacă nu se întoarce, atunci în locul acela va crește un copac vorbitor, în care frații și copiii celui plecat vor auzi toate poveștile celui dispărut...”⁴⁸ L noi în schimb, prin părțile Șiriei sau ale Hălmagiului, o fată bogată se poate mărita fără să scoată vreun cuvânt, dor arătând lada sa de zestre, pe când o fată săracă trebuie să dea acea probă de povestitoare, fiind trimisă cu un urcior de lut după apă la râu, odată întoarsă trebuie să povestească ce a văzut, să nu mintă, iar în cazul în care nu

⁴⁵ Ion D. Sârbu, *De ce plânge mama?* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1994, pp. 137-138

⁴⁶ V. Dan, *op.cit.*, p.15

⁴⁷ Ion D. Sârbu, *op.cit.*, p. 157

⁴⁸ Ion D. Sârbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, p.46

a văzut nimic să să-și închipuie, cu cât fata povestește mai frumos cu atât i se cere o zestre mai mică.

Lumea e așa cum este, noi încercăm să fim altfel. Totul e contradicție și paradox: „copiii sunt mai deștepți decât oamenii mari, animalele sunt mai cinstate decât oamenii, iar poveștile sunt mult mai pline de adevăr decât ziarele... Dacă a filosofa, gândea Gary, înseamnă a răspunde cu mijloace supermature la întrebări pe care și le pun copiii (cine suntem? de unde venim? ce rost avem?) – atunci a povesti înseamnă a rosti în modul cel mai simplu copilărește răspunsul la întrebările puse de bătrâni...⁴⁹

Poveștile au un anumit loc unde se simt la ele acasă „Mai nou, cuvintele și poveștile frumoase ocoleau orașurile și târgurile: numai în pădure, sus pe munte sau pe malul liniștit al apelor singurate, se mai simțeau acasă. Așa cum dimineața roua se așternea pe frunze și flori, așa cum seara se ridica un fel de ceață albăstruie peste coama tăcută a copacilor, așa și poveștile emanau din țărână, frunze și cărări.

- A povesti, spunea tușa Verona, nu înseamnă a înșira la nesfârșit basme cu Făt – Frumos, Dănilă Prepeleac sau Iovan Iorgovan; a povesti înseamnă să știi ce vârstă ai, de care lume ții și spre care te cațări: fiecare vârstă își are poveștile ei, dar există o vârstă care nu are vârstă, care nici nu îmbătrânește și nici nu moare: e vârsta pădurii, a apelor, a norilor. Cea a vietăților ce ne înconjoară – și cea a viselor ce ne dau târcoale...⁵⁰

Turcul Cadîr le povesti celor trei copiii poveste împăratului mogul, mîndru și încrezut care le porunca supușilor din cetatea pe care o conducea să se scoale cu noaptea în cap și să asiste la un fel de ceremonie demonstrativă a nesfârșitei sale puteri, iar împărăția sa trebuia să se prefacă stupefiată și să strige «bravo» prefăcându-se că ei cred că soarele răsare doar din ordinul Luminăției sale, până când într-o bună zi un slujitor nebun, cumsecade și cinstit avu curajul să îi spună: „Împărate luminate, culcă-te liniștit. Ai să vezi că soarele poate răsări și fără ordinul tău.”⁵¹ Dar când copiii au întrebat ce s-a întâmplat pe urmă, slujitorul, care se hrănea doar cu grâu încolțit, cu miez de nucă și urdă de vaci le răspunse că nu spune pentru că nu știe. „Ce le mai adevărate povești sunt cele care nu se termină. Al căror sfîrșit nu-l știm, fiindcă ele continuă să se întîmple, mereu și mereu, semnul lor de întrebare și îndoială rămînînd fără răspuns.”⁵²

Baci Simion le explică sub formă de poveste și legenda aceea stupidă despre smecheria cucilor, care-și depun ouăle în cuiburi străine. „Oamenii judecă după propriul lor caracter: dacă ei sunt hoți și escroci, de ce nu am găsi și în natură exemple care să ne justifice mișelia. Cucul are un os sternal, osul pieptului foarte dezvoltat. Dacă s-ar apuca să-și clocească singur ouăle, le-ar sparge. Astfel, din mare nevoie, cuca își caută un cuib străin, își depune acolo un ou, și un alt cuib, tot străin, pentru cel de-al doilea ou al său. Apoi, toată primăvara și vara, și cucul și cuca se ațin aproape de cele două cuiburi gazde. Și cu o dăruire extraordinară, își hrănesc puii, pentru care și cîntă așa cum îi auziți. Mai mult, ceea ce nu se știe, cucii hrănesc în mod egal și puii păsării care i-a clocit: adică pe frații de creșă... Așa încît un ou de cuc într-un cuib, să zicem, de mierlă, sticlete sau scatiu înseamnă un adevărat noroc

⁴⁹ Ion D. Sârbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, p.72

⁵⁰ *Ibidem*, p. 93

⁵¹ *Ibidem*, p.96

⁵² *Ibidem*

pentru gazde: au scăpat de obligația hrănirii puilor lor, au grijă cuca și cucul, care sunt plini de atenție și de dragoste pentru soarta odraslelor lor... ”⁵³

La fel se întâmplă și cu povestea pelicanului roz, unul din puținele animale care știu ce e moartea, alături de măgari și elefanți. Baci Simion le vorbește copiilor despre pelicanii roz: „Aceștia, se spune, când își presimt sfârșitul, pleacă. Dispar. Se duc spre cimitirul lor, spre moartea lor, în totală și tainică singurătate (...) Da. Fiindcă e singura pasăre care, cu câteva luni înainte de a muri, își vede penele colorate în roz.(...) Atunci pasărea știe că trebuie să-și părăsească stolul și Delta. Fără să fie izgonită, pleacă singură. Nu se știe unde. Pleacă – pentru ea culoarea roz a penelor este un semn și un ordin. De dispariție, de ultim zbor...”⁵⁴

Un alt capitol, o altă poveste capitolul VII intitulat sugestiv „Totul în lume poate fi poveste” începe cu povestea tușii Verona, cum că noi, oamenii ne tragem din urși, pentru că la început lumea a fost în stăpânirea unor urși puternici și foarte răi, care nu cunoșteau frica de nimic și de nimeni, ca atare oamenii s-au aliat cu ei pentru a-i scăpa de uriași, după ce au reușit să îi nimicească, urșii s-au întors acasă din război, dar între timp oamenii le-au ocupat locul, profitând de lipsa lor, ajungând să fie cei mai învățați și puternici, astfel, urșii dezamăgiți și scârbiți s-au retras în munți, povestea fiind fără sfârșit, așa cum însuși tușa Verona remarcă: „totul în lumea asta este poveste, poate fi poveste, e bine că e numai poveste”, mongolii credeau că cerul se sprijin pe trupul unui urs, indienii din Alaska se închină Marelui Urs care e Zeul lor. Gary – măgarul, personajul filosof meditează, întărind spusele tușii Verona, cum că totul în lume este poveste și vis :„eu însumi dacă mă analizez sunt pe trei sferturi istorie și memorie” .

Numele ursului captiv este Buru, fusese dat de copii, dintr-o listă de cincisprezece nume străine și românești, cel la care a reacționat a fost Buru. Toată lumea fusese de acord cu el, inclusiv baci Simion spusese: „E românesc, e de la munte, e vechi.”, iar domnișoara Mathilde adăugă: „(...) îmi place sonoritatea lui. Conține o vocală crîncenă « u». Această vocală ca sunet și semnificație, sugerează întuneric, sălbăticie, peșteră, codru afund, iarnă grea, spaimă și mare singurătate. Buru, Buru...Dar, paralel, poate să evoce și un murmur de izvoare ascuns, mormăit pașnic, somn sănătos și viață fără griji.”⁵⁵

Respectul cvasireligios pentru urs îl face pe Baci Simion să îi rostească numele cu majusculă, spre deosebire de alte animale din pădure, precum vulpea, râsul. El însuși spune: „ (...)m-am întâlnit cu El, Ursul. E singurul animal care cere articol hotărît și majusculă.”⁵⁶

Se face referire și la originea a două cuvinte, *ursită și ursuz*, care ar putea proveni de la firea ursului, care e singuratic și egoist, dar nu din fire, ci de la natură. Nu-i place viața conjugală, e un holtei tipic, își face datoria față de ursoaică în timpul lunii de miere, apoi o uită și hoinărește, cu toate că uneori, pe ascuns, se duce să-și vadă puii.

Profesoara de *naturale* a celor trei copii, domnișoara Mathilde, își continuă expunerea despre urși, ajutată de domnul Lupaș un mare cunoscător de mituri, legende, povești și snoave. Silvia era mereu dornică să afle povești noi, cu toate că fusese atenționată de domnul Lupaș: „ Adevărul e că marile povești ale lumii sunt toate neterminate. Și pun probleme care se continuă și după ce povestea s-a stins de mult. Orice poveste poate fi cântată,

⁵³ Ion D. Sârbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, p. 100

⁵⁴ *Ibidem*, p. 104

⁵⁵ Ion D. Sârbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, p.160

⁵⁶ *Ibidem*, p.141

orice cântare poate fi povestită, dar nu e nevoie. Tot ce e vechi e și nou, tot ce s-a întâmplat se mai poate întâmpla, ceea ce trăim acum a mai fost trăit și va mai fi trăit. Între realitate și vis – nici chiar în științele cele mai exacte – nu există un hotar clar și ferm. Legenda se leagă de om și istorie, fabula se leagă de animale, mitul se leagă de închipuiri...Și de sfârșit”⁵⁷

Roland cere detalii despre semnificația cuvântului *mit* și află de la domnul Lupaș că mitul e miez și aromă veche în fruct nou, e o realitate ireală, foarte simplă și plină de miez, o poveste străveche ce seamănă cu nuca unui pom necunoscut, o poveste ce ascunde un tâlc tainic, greu de explicat, sensurile mitului sunt multiple, unele mai clare, altele mai încâlcite, dar: „, fiecare dintre noi, cu ajutorul presimțului din ființa noastră (și nu din trupul nostru), prin sângele memoriei străbunilor, putem să descoperim acel adevăr ce se ascunde în mitul pe care-l vînăm sau care ne vînează...”⁵⁸

Urșii dansează și nu întâmplător, „ci doar în perioada lor de nuntire, și numai în fața rivalilor și a femeii rîvnite. Masculii urși nu se bat între ei pentru cîștigarea femeii, ca cerbii, de pildă. Ei dansează, fac tumbe, încearcă să cîștige premiul întîi într-un fel de artă sau amuzament compus din dans, joacă, tumbe, huța agățați de crengi.”⁵⁹

Originalitatea prozei lui Ion D. Sârbu stă în poveștile cu rol educativ inserate în text, fabulația de sorginte orală, alegoria și motivele împrumutate din mitologia populară.

Prozatorul introduce în substanța narațiunilor misteriosul și miraculosul, învăluind evenimentele într-o alură parabolică și alegorizantă.

BIBLIOGRAFIE

I. Bibliografia operei

1. Sârbu, Ion D., *De ce plînge mama?*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1973
2. Sârbu, Ion D., *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988

II. Bibliografia critică

A. În volume:

- Adam, Jean Michel, Revas Françoise, *Analiza povestirii*, traducere de Sorin Pârvu, Editura Institutul European, Iași, 1999
- Anghelescu, Ionescu, Lazăr, *Dicționar de termeni literari*, Editura Garamond, București, 1995p.129.
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1994, p.57.
- Bernheimer, C., (ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London.
- Borges, Jorge Luis, *Moartea și busola*, prefață, notă bibliografică și traducere de Darie Novăceanu, Editura Univers, București, 1972, p.335.
- Eco, Umberto, *Numele trandafirului I*; trad. de Florin Chirițescu; Ed. a 2-a, revizuită. Polirom, Iași, 2004, p.286.
- Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1997, p. 15.

⁵⁷ *Ibidem*, p.168

⁵⁸ *Ibidem*, p. 169

⁵⁹ Ion D. Sârbu, *Dansul ursului*, Editura Cartea Românească, Craiova, 1988, p. 214

- Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, Tavistock, London, 1974, p.23.
- Genette, Gerald, *Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1994, p.101.
- Groșan, Ioan, *Povestiri alese*. Ediție definitivă, Editura Alfa, București, 1999, p.16.
- Hăulică, Cristina, *Textul ca intertextualitate: pornind de la Borges*. Editura Eminescu, București, 1981, p.24.
- Hutcheon, Linda, *The Poetics of Postmodernism. History, theory and fiction*, Routledge, New York and London, 2004, p.126
- Kristeva, Julia, *Problemele structurii textului, Pentru o teorie a textului*. Antologie Tel-Quel 1960-1971 (ed. Adriana Babeți), Editura Univers, București, p.266.
- Manolescu, Nicolae, *Lectura pe înțelesul tuturor*, Editura Aula, Brașov, 2003, p.169
- Montandon, Alain, *Despre basmul cult sau Tărâmul copilăriei*, traducere și prefață de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, 2004, p.176.
- Sârbu, Ion D., Barbu, Ion, *Frumosul din Petrila adormită*, Editura Curtea
- Taylor, Victor E., Winqvist, Charles E. (edited by), *Encyclopedia of Postmodernism*, Routledge, London, 2001, p.190.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologia română*, Ed. Academiei R.S.R, București, 1987

În periodice:

- Dan, V., *Tentația romanului*, în „Ramuri”, an X, nr 6, iunie 1983
- Enache, Daniel-Cristea, *Ursiada*, „Caiete critice”, nr.10-12, 1995
- Ghidirmic, Ovidiu, *Ion D. Sârbu și copilăria ca stare paradisiacă* în prefață la *De ce plânge mama?* Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1994
- Guțan, Ilie, *Ion D. Sârbu- De ce plânge mama?*, în „Transilvania”, an 1973, nr 5. Popa, Constantin M., *Buru, Gary și pelicanul roz*, Revista „Ramuri”, nr. X, 1995, p.4
- Regman, Cornel, *Dansul ursului într-o nouă interpretare*, „Viața românească”, nr.2, febr. 1989
- Tuchilă, Constantin, *Dans și parabolă- Dansul ursului de Ion D. Sârbu*, în „România Literară”, an 1989, nr.22
- Ungheanu, M., *Ion D. Sârbu, Dansul ursului*, în „Luceafărul”, an 1988, nr. 37

Sitografie

- Morar, Olga, *Un deliciu literar. Cartea și revista pentru copii*, de pe <http://luceafarul.romanesc.com/atitudini/actualitate-si-atitudine-intelectuala/olga-morar-%E2%80%9Eun-deliciu-literar-carta-si-revista-pentru-copii%E2%80%9C/>, 12. 01. 2010.
- Jonathan, Culler, *The Pursuit of Signs - Presupposition and Intertextuality*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981, p.115. de pe <http://www.columbia.edu/itc/visualarts/r4100/inter.html>, 5.05. 2011.