

**ABOUT A FAILED EROTIC INITIATION. THE ILLNESS AND THE MORBID LOVE –
IN THE FOREST GIRL, BY IOAN SLAVICI**

Liliana Floria, PhD Candidate, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

Abstract: As the title of this study suggested, we performed a comparative and phenomenological analysis of the illness and the morbid love – the love-sickness – starting from Ioan Slavici's short story, The forest girl, to undertake, at the same time, a mythanalysis of this text. The illness is an agreed theme in the universal literature as from the Antiquity to the Postmodern Ages: during the Renaissance, love was considered a contagious and deadly disease as the plague and the holera, but in the Modern Ages, the illness itself and the morbid love became the most favorite themes for writers who caught the decadence and the decay of the contemporary society. We analyzed how these themes were caught by writers as Boccaccio, Daniel Defoe, Goethe, Gabriel Garcia Márquez and, naturally, by Ioan Slavici, the Roumanian writer. The mythanalysis of The forest girl's story, argued the presence of a ritualistic scenario, after which Iorgovan missed this absolutely obligatory erotic initiation to promote among the mature men. The failure of his erotic initiation had tragic consequences, because Iorgovan burned in the water and the fire of a huge cosmic mill.

Keywords: eroticism, initiation, illness, love-sickness, myth.

Ioan Slavici, un scriitor european

Despre Ioan Slavici s-a scris mult, începând cu Mihai Eminescu și Titu Maiorescu, contemporani ai scriitorului, continuând cu Nicolae Iorga, Tudor Vianu, George Călinescu, până la generația de critici literari a sfârșitului de secol XX, Ion Dodu Bălan, Alexandru Piru, Pompiliu Marcea, Magdalena Popescu, Dumitru Vatamaniuc, Nicolae Manolescu, pentru a completa peisajul criticii literare românești cu generația secolului XXI, reprezentată de Cornel Ungureanu, Steliana Brădescu, Adela Drăucean, Elisabeta Lăsoni. În mod surprinzător, sau nu, Ioan Petru Culianu supune nuvela *Moara cu noroc* unei interpretări mitanalitice îndrăznețe, reușind să suprapună scenariul mitic gnostic celui literar. În aceeași nuvelă celebră deja, Marian Popa identifică elemente de western, George Munteanu psihanalizează comportamentul personajelor, pentru a găsi în Ana o Emma Bovary cu un temperament erotic descătușat de apariția maleficului Lică, iar în *Mara* surprinde prezența complexului oedipian¹. Într-un studiu cu caracter polemic, Mircea Iorgulescu apreciază originalitatea analizei critice întreprinse de către George Munteanu asupra romanului menționat, dar se opune ideii de autonomie a personajului în propria devenire susținută de predecesorul său, hotărând că „*Mara* este un roman al predestinării”².

Din punctul de vedere al încadrării într-o direcție literară sau alta, puțini scriitori sunt mai controversați decât Ioan Slavici, care aparține celebrului quartet de „mari clasici” români, scrie o proză psihologică de factură realistă și „a refăcut, în românește, lumea de factură

¹ Vezi Ioan Slavici interpretat de..., Antologie, prefată, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, București, Editura Eminescu, 1977, p. 201-247

² Mircea Iorgulescu, *Mara – un roman al predestinării*, în Ioan Slavici interpretat de..., Antologie, prefată, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, București, Editura Eminescu, 1977, p. 211.

Biedermayer originară din centrul Europei”³. O personalitate complexă devine automat una controversată și Ioan Slavici, prin simpatia politică manifestată pentru monarhia austro-ungară, prin spiritul tolerant față de celelalte naționalități și deschiderea față de Occident a devenit o „persona non grata”. Cu realism și înțelepciune, se autodefinia drept un „cosmopolit”, fiind „român cu nume de sârb, vorbind ungurește în oraș nemțesc”⁴. Din cauza ignoranței, a relei-voințe și a unui patriotism prost înțeles manifestate de către contemporanii săi, un mare prozator român a trăit spre sfârșitul vieții, bătrân și bolnav fiind, clipe cumplite în temniță ca orice infractor de rând. Cu toate acestea, Slavici a reprezentat pentru proza românească ceea ce Eminescu a fost pentru poezie și Titu Maiorescu în critica literară, adică un „spiritus rector” sau cum l-a numit Cornel Ungureanu - inspirat după părerea mea, exagerând, în opinia celor de la „România literară” - „Homo aedificator în timpul clasicilor”⁵. El va deschide scriitorilor secolului XX „drum larg spre proza modernă, obiectivă și analitică”⁶. Mai mult, înainte de Eugen Lovinescu care va conștientiza și va promova necesitatea racordării literaturii române la literatura occidentală prin teoria sincronismului, prin opera sa, Ioan Slavici devine contemporanul unei întregi generații de scriitori din vestul Europei prin abordarea unor teme literare agreate, prin realismul de factură psihologică. Din acest moment, în literatura română, „autobiografia lirică, proza poetică ori romanul de tip balzacian încep să dateze; cu el, proza românească se europenizează, devenind contemporană cu ceea ce se scria în restul continentului”⁷.

Dacă unii cercetători au identificat elemente de proză Biedermayer în opera scriitorului ardelean, alții au afirmat că „Slavici este un realist mai modern, apropiindu-se de naturalism prin reacția fiziologică și comportamentul personajelor”⁸, în timp ce cheia psihanalitică de interpretare a textului literar a dezvăluit în locul tarelor ereditare adevărate scindări între eul social și cel interior, între posibilitate și realitate, între „a putea” și „a nu putea să poată”, între „a vrea” și „a nu voi să voiască”, sursă a dramatismului și a tragismului. Pe baza datelor bio-bibliografice oferite de Slavici însuși, se pot identifica unele direcții imprimate operei sale de lecturile filosofice realizate sub îndrumarea lui Mihai Eminescu: Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel, Confucius. De la Hegel preia opoziția stăpân-supus, valorificată în nuvelele în care erosul este direct influențat de acest tip de relație mai ales în societățile tradiționaliste românești, unde căsătoriile aveau loc doar pentru a spori avuția celor deja bogați; Schopenhauer furnizează ideea conform căreia în raporturile dintre Eu și lume, Celălalt nu este altceva decât o suprafață aparentă, antropologică, prin intermediul căreia se manifestă în fapt tiranica „voință de a trăi”, completată de voința de putere sau de aparență, elemente din filosofia lui Nietzsche: „Omul literaturii lui Slavici se manifestă pe marile direcții indicate de Schopenhauer ca fiind ale voinței de a trăi: satisfacerea necesităților biologice și materiale (instinctul de achiziție și posesie, patima lui a avea, obsesia banului), necesitatea perpetării speciei, sexualitatea (dorința și iubirea ca patimă a iraționalului din om), in justiția (expansiunea voinței prin încălcarea voinței altora – voința de putere, orgoliul). Pe toate aceste drumuri, omul lui Slavici îl întâlnește pe celălalt, dar nu ca pur obiect (al dorinței, al posesiei, al subordonării) și nici ca pur agent (opunându-se, colaborând, subordonându-se). Celălalt există mai ales ca o conștiință care privește și califică”⁹. Confucius cu filosofia sa completează concepția profund „moralistică” despre lume și viață insuflată de mama

³ Mihai Zamfir, *Prozatorul Biedermayer: Slavici în „România literară”*, nr. 30, 2009 http://www.romlit.ro/prozatorul_biedermayer_slavici (data accesării 15.02.2014).

⁴ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția facsimil, București, Editura Semne, 2003, p. 126.

⁵ Cornel Ungureanu, *Slavici-monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2002, p. 8.

⁶ Ion Dodu Bălan, *Ioan Slavici sau roata de la carul mare*, București, Editura Albatros, 1985, p. 12.

⁷ Mihai Zamfir, *art. cit.*

⁸ Alexandru Săndulescu, *Proza românească la sfârșitul secolului al XIX-lea – forme ale realismului*, în *Istoria literaturii române*. Studii, coord. științ. Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Academiei R.S.R., 1979.

⁹ Magdalena Popescu, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 148.

autorului, care-l legitimizează drept un „iluminist înăscut”¹⁰: lumea trebuie să fie un spațiu al echilibrării permanente a unei balanțe axiologice, în care binele și răul, frumosul și urâtul, calmul și violența se regăsesc într-un melanj permanent. De aici, teama Persidei că o prea multă fericire este indecentă și periculoasă, dar și încrederea neștrămutată că nefericirea nu este permanentă. Aceeași concepție se desprinde din „pedepsirea” exemplară a lui Hubăr și a lui Busuioc, ipostaze ale ratării condiției paterne, prin non-asumare și pasivitate. Acest confucianism filosofic se suprapune în plan etic, moral și estetic celui *Kalokagatia* specific atât Greciei antice cât și neumanismului german, la Schiller și Goethe¹¹.

Tudor Vianu a sesizat discrepanța stilului slavician, care se dovedește abstract și rafinat în analiza psihologică a personajului și, de cele mai multe ori, sărac și lipsit de imaginație lingvistică în cadrul descrierii „spectacolului lumii externe”¹². Descrierile peisajului natural, a unui apus de soare, a secerișului sunt lipsite de viață, dacă nu sunt animate de prezența omului. Din perspectiva naratologiei slaviciene, omul animă Kosmosul prin trăirile, suferințele și dramele sale, care altfel nu este decât „non-spațiu”, o geografie fizică, lipsită de esența meta-fizicului: „Gândit și experimentat în sens concret, cu bogate atribute calitative, spațiul acesta dispune de o mare infuzie spirituală. Pentru mentalitatea țăranului român, între lumea sensibilă a naturii materiale și aceea suprasensibilă a transcendenței, se stabilește un contact intens, un adevărat comerț. Spațiul este și el afectat de acest raport, participare ce poate duce până la o coexistență a lor. Spațiul țăranului român nu există în sine, detașat de lucruri, forme sau acte ce se petrec în preajma lui sau în lume. Spațiul este în primul rând loc, loc concret, precis determinat, cu o natură specifică, deci un spațiu calitativ”¹³.

***Pădureanca* – scena unei inițieri erotice ratate**

Incipitul nuvelei oferă în primele cinci alineate tot atâtea chei de interpretare a filosofiei de viață a autorului, care alimentează principalele conflicte narrative. Adresarea directă din primul rând, cu îndemnul de raportare la o forță superioară omului, este urmată de explicarea cauzalității acestui gest, care trimite la teoria aristotelică cu privire la raportul dintre Ființă/Neființă, legitate/întâmplare – tradus, în planul concepției creștine, prin raportul dintre predestinare și liberul arbitru: „(...) lumea din întâmplări se alcătuiește, iar întâmplarea e noroc ori nenorocire, și nimeni nu știe dacă e rău ori bun ceasul în care a pornit, nici dacă va face ori nu ceea ce-și pune de gând”¹⁴. Pentru Aristotel, „accidentul e ceva aproape de neființă”¹⁵, căci „presupune o asociere fortuită sau spontană, care nu poate fi înțeleasă rațional ca determinată prin cauze necesare și nici nu poate fi subordonată unor legi fixe și statistice. El se sustrage astfel multora dintre determinările ființei, ceea ce-l face să fie într-adevăr o neființă (un non-subject) pentru știință”¹⁶, iar cauza accidentului este pentru Aristotel „materia, neființa ca posibilitate”¹⁷.

În al doilea paragraf, apare Busuioc, „bogătoiul”, drept exponent al ființei raționale „care știe ce voiește”, care și-a consolidat puterea „pe vrute, pe muncite pe chibzuite”¹⁸, plasat, prin intermediul conjuncției adversative „însă”, într-un raport de opoziție cu absurdul existenței, de refuz și inacceptare a accidentului. Iată un adevărat personaj tragic, în înțelesul dat de către antici, cel care nu acceptă imperativul sorții, ci crede că o poate supune voinței

¹⁰ Munteanu, George, *Istoria literaturii române (Epoca marilor clasici)*, vol. 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p. 305.

¹¹ Pompiliu Marcea, *Slavici*, ediția a III-a, Timișoara, Editura Facla, 1978, p. 185.

¹² Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 116.

¹³ Ernst Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2005, p. 162.

¹⁴ Ioan Slavici, *Mara. Moara cu noroc. Pădureanca*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 360.

¹⁵ Andrei Cornea, *O istorie a neființei în filosofia greacă. De la Heraclit la Damascios*, București, Editura Humanitas, 2010, p. 190.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 192.

¹⁸ Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 360.

sale! În același timp, prin supremația rațiunii și a voinței, Busuioc este un iluminist al spațiului tradiționalist românesc eminent fatalist. În acest personaj coexistă două contrarii, care-l vor scinda până la paralizarea oricărei acțiuni, de unde înlănțuirea tuturor întâmplărilor dramatice care vor pecetlui destinul fiilor săi și al său.

Boala este o prezență, discretă, dar puternică, în întreg universul nuvelei *Pădureanca*, ca și cum autorul ar subscrie involuntar unei concepții filosofice postmoderne, conform căreia „orice epocă își are bolile ei directe”¹⁹. Menționată inițial ca un simplu fapt divers, apariția holerei în cadrele spațio-temporale, contaminează atât geografia profană, cât și sacralitatea implicită a acesteia prin amenințarea ei directă, dar complet ignorată: „Se ivise holera-n țară, iar Busuioc nu voia să știe de ea”²⁰. Această frază scurtă esențializează raportul dintre accident – surprins magistral prin verbul impersonal - și ființă, subiect actant aflat într-un raport de cauzalitate implicită, Busuioc, cel care refuză, neagă accidentul supunându-l voinței („nu voia”) și conștiinței („să știe”).

Urmează introducerea în scenă a pădurenilor, o adevărată forță care acționează compact, care „migreză” în fiecare vară dinspre munte spre șes, într-o mișcare descendentă esențială, ritualică, ce funcționează asemeni unei atracții magice: „setea de viață îi ia și-i duce pe toți la sărbătoarea cea mare ce se ține în fieștecăre an o dată pentru împărțirea pâinei de toate zilele”²¹. Pădurea și câmpia corespund unor perechi de elemente simbolice antitetice – întunericul și lumina, frigul, umezeala și căldura, dionisiacul și apolinicul. Nu trebuie ignorat nici faptul că faunii, spirite ale pădurii, coboară în câmpia solară pentru a participa la serbările orgiastice, care celebrau renașterea naturii. Viața și moartea, sărbătoarea și secerișul, secerișul și holera – se constituie în serii antonimice doar la prima vedere, căci simbolismul acestor noțiuni le poartă înspre semnificații implicite. Secera este simbol al vieții, asociat de civilizațiile agrare cornului lunii²², dar și al „sămânței hărăzite morții, ca hrană sau ca germene”²³, întrucât secerișul este o acțiune de retezare a tulpinii, „care leagă ca un cordon ombilical sămânța de glia roditoare”²⁴. Sărbătoarea secerișului are puternice conotații rituale, fiind expresia celebrării „paroxistice” a vieții, „un recurs la sacru”, „o întronare însăși a sacrului”²⁵ în plin spațiu profan. În acest sens, sărbătoarea opune „o explozie intermitentă unei continuități terne, o frenezie exaltantă repetiției cotidiene”²⁶, ea generează „o actualizare a timpului dintâi al universului, *Urzeit*, a erei originare eminentemente creatoare”²⁷. Kosmosul - expresie a ordinii, a legității, a curgerii timpului - se uzează continuu, distrugându-se până la instaurarea Haosului – sugerat de excesele de tot felul din cadrul sărbătorii – pentru a permite renașterea, reîmprospătarea esențelor vieții, reinstalarea vârstei de aur a omenirii, un adevărat „rezervor de forțe atotputernice și mereu noi”²⁸.

În contextul apropierei sărbătorii secerișului, agitația și neliniștea lui Iorgovan sporesc „nebulia” atracției pădurencei îl îmbată: „mâna iute fiindcă-l mâna pe el ceva înainte”²⁹. Notațiile autorului cu privire la starea interioară a flăcăului accentuează ideea unor stări

¹⁹ Byung-Chul Han, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, Cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014, p. 13.

²⁰ Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 360.

²¹ *Ibidem*.

²² Vezi Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. I-II, traducere din germană de Dana Petrace, București, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 390-391.

²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I-II-III, traducere după ediția apărută în 1969, modificată și completată, apărută în colecția „Bouquins”, coordonată de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, București, Editura Albatros, 1994-1995, p. 217.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Roger Caillois, *Omul și sacrul*, ediție adăugită cu trei anexe despre sex, joc și război, în relațiile lor cu sacrul, cu o prefață la ediția a II-a (1949), o prefață la ediția a III-a (1963) și un cuvânt înainte (1939) ale autorului, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 1997, p. 109.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 113

²⁸ *Ibidem*, p. 118.

²⁹ Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 364.

ambigue: „se uita amețit”, „nu putea să înțeleagă nimic”³⁰, amplificate de o teamă patologică sugerată de epitetele „speriat”, „fricos”, „zăpăcit”³¹, la care se adaugă o excitabilitate nervoasă paroxistică. Confuzia interioară îl determină să acționeze ca într-un soi de somnambulism care alternează cu scurte episoade de trezire: drumul până la Iosași, sub razele lunii, este parcurs „ca prin vis”. Rațiunea îl alertează în privința gratuității goanei sale înspre Simina și îi revelează totodată imposibilitatea împotrivirii: „Era o nebunie! De ce să se ducă? De ce s-o vadă? Ce avea el cu dânsa? Nimic, nimic, nimic! Era o mare nenorocire pe capul lui pădureanca aceea; dar îi ieșise o dată primejdia în cale și nu se mai putea feri de ea, îl apucase o dată gândul de a se pune călare și nu mai putea, nu mai putea, răcoarea nopții, lumina lunii, umbrele copacilor, toate-l adimneau”³².

Ambiguitatea și confuzia sunt stări specifice celui neinițiat care simte chemarea sacrului. Nu înțelege sensul acestei atracții, dar nici nu poate să se împotrivescă acesteia. Chiar și atunci când se află în poarta fetei, lui Iorgovan „parcă-i venea să se întoarcă” și din nou e frământat de întrebările care-i luminează și mai tare, pe de o parte, inutilitatea demersului personal, iar pe de altă parte, aspectul magic, pur inconștient al acestuia: „Ce să-i zică? Ce să-i facă? Ce voia el cu dânsa? Putea el, om în toată firea, să-i spună c-a venit atâta drum de dragul ei?! Ori putea să-i spună că numai din întâmplare a nimerit pe aici? Dar de dunde știa el ce poate și ce nu poate?”³³. Prin „om în toată firea” trebuie înțeles nu doar omul matur, echilibrat în gândire, ci imaginea tradiționalistă a bărbatului rezervat, care nu comite excese și nu întreprinde acțiuni care să-l „compromită” în ochii comunității arhaice. Un astfel de om nu omoară un cal pentru a ajunge la o fată, nu-și pierde somnul și nu ajunge fără nicio explicație în pragul casei fetei. Atins de sacru, tabuizat, Iorgovan nu mai este „un om în toată firea”, căci gesturile sale sunt deja contaminate de excesul sacralității sărbătorii secerișului. În contextul acestei sărbători, Iorgovan și Simina nu sunt decât doi actanți, care ar trebui să asigure atât renașterea naturii – prin ritul fecundității –, cât și pe aceea a societății – prin ritul de inițiere, căci „societatea e întotdeauna pe picior de egalitate cu natura. Novicele e aidoma seminței îngropate, a pământului care n-a fost încă lucrat”³⁴.

Asemeni profesorului Gavrilesco din nuvela *La Țigănci!*, scrisă de Mircea Eliade, Iorgovan se teme de contactul cu sacrul, nu are curajul de a se deconecta de profan și de legile acestuia. Când o caută nebunește printre pădurenii care poposiseră în câmpie, se teme să nu fie recunoscut de cineva, să nu i se recunoască intenția de a o vedea; când o aduce din Zimbru, mimează indiferența în fața slugii, pentru că nu se cuvine ca acesta să știe slăbiciunea stăpânului; în câmp, la seceriș, vrea să-i vorbească fetei, dar se ferește de privirile tuturor; nu reacționează când Șofron o sărută pe buze pe Simina în văzul tuturor, ca o declarație de dragoste sinceră și autentică; când îi vorbește fetei, nu are curajul s-o privească în ochi. El „știe” că nu are ce să-i spună și mărturisește cu o sinceritate ce pare brutală că nu vrea nimic de la ea, doar că-i este dragă de „i s-au urât zilele”. Teamă și lașitatea îl conduc spre ratare în plan erotic, o ratare inițiativă ce va avea consecințe tragice atât în propria existență, cât și pentru Simina și Șofron.

Pădureanca, în schimb, e curajoasă, e directă și sinceră, o ființă solară, deschisă înspre erotism, pe care-l trăiește intens, profund și total. Această deschidere sinceră îl sperie pe Iorgovan, un „bărbat saturnian”, tenebros, ascuns, temător și indecis. Cu cât Simina se îndreaptă mai sincer spre el, cu atât sensibilitatea exacerbată a tânărului se repliază, provocând dezechilibre patologice: își minte tatăl, pe care-l înșală, petrece într-un delir

³⁰ *Ibidem*, p. 365.

³¹ *Ibidem*, pp. 372-373.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, p. 374.

³⁴ Roger Caillou, *op. cit.*, p. 121.

agonizant al simțurilor, care mimează doar în mod jalnic ritualul inițiativ dionisiac, înconjurat de false bacante, care-l îndepărtează de la adevărata inițiere sacră.

În mitologia populară românească, Fata Pădurii este o apariție terifiantă care atrage flăcăii neajutorați și neinițiați într-o inițiere, căreia, dacă nu-i fac față, pier. Mitul Fetei pădurii reprezintă în fapt un ansamblu de rituri ce presupun inițierea erotico-sexuală a tânărului, care trece de la ipostaza de flăcău la cea de bărbat. Ca orice inițiere, ritul trimite și la sfera morții, care presupune o trecere dintr-un stadiu în altul: „feciorul care are de-a face cu ea trebuie să îi facă singur față, trebuie să o stăpânescă, fiindcă numai astfel el se dovedește matur sexual și, prin urmare, apt de însurătoare. Altfel, trăind în năluciri periculoase, el trebuie să fie recuperat pentru viața reală prin practici magice puse în act de apropiării săi, și, mai cu seamă, de femeile din familia sa, în primul rând de femeile în vârstă, ca și când s-ar pune în scenă o nouă naștere”³⁵. Componenta funerară și cea magică coexistă, deoarece tânărul „atins” de Fata Pădurii este introdus în cuptor, asemeni pâinii, pentru a trece de la crud la copt, simbolizând „trecerea tânărului de la o perioadă în care nu a știut să-și controleze viața sexuală (...) înspre o epocă de maturitate, degajată de excesele și curizitățile unei tinereți neglijente”³⁶. Iorgovan pare a nu fi avut tăria și maturitatea necesare trecerii acestui rit în urma căruia, din feciorul răsfățat al bogătoului Busuioc, ar fi devenit un bărbat matur, capabil să stăpânescă orice exces atât în interior, cât și în raport cu exteriorul.

Frumusețea ireală a Siminei, pădureanca, este un prim semn al tabuizării acesteia, al contaminării acesteia cu sacrul, superlativul absolut în plan estetic plasându-se la antipodul urâteniei legendare a Fetei Pădurii. Comportamentul permisiv al fetei a fost evidențiat de critica literară, care a identificat în acesta un motiv al blocajului, al refuzului flăcăului. Ea încalcă legea nescrisă a comunității rurale, pe care Iorgovan o urmează cu sfințenie, „legea rușinii”, devenind astfel o eroină tragică prin încălcarea *hybris*-ului. Ea îl urmează pe Iorgovan din Zimbru la casa lui Busuioc, deși are doar certitudinea unei „dragoste în sec”, îl caută în locurile rău famate unde acesta petrece cu alte femei, umilindu-se îngrozitor, nu își urmează tatăl și rămâne în curtea bogătoului deși nu-i va deveni noră. Cu cât flăcăul zdrobește mai multe bariere ale bunului simț, cu atât ea devine mai umilă, acceptând ca o pedeapsă bine meritată acest calvar. Spre deosebire de Iorgovan care se împotrivesc și nu are curajul de a trăi liber iubirea, agonizând consumat de focul sexualității mistuitoare refulate la adăpostul convențiilor sociale, ea sparge barierele sociale și convenționale, trăind plinar sentimentul, cu toate implicațiile dramatice ale încălcării tabu-ului. La fel ca în cazul Persidei care iubește și se teme, așteaptă umilă și se abandonează erosului, Simina îl copleșește pe labilul Iorgovan cu o iubire pe care acesta nu are capacitatea emoțională de a o înțelege și de a o împărtăși. Ea are curajul unui bărbat, el, slăbiciunea unei femei, de unde o ambiguitate a sexelor, care trimite la acele sărbători antice, în care atât femeile cât și bărbații se travesteau, sugerând practicarea unor rituri ale fecundității³⁷.

În plan ritualic, cuplul Simina-Iorgovan reunit în plină sărbătoare a secerișului avea menirea de a reinstaura și de a refertiliza Kosmosul. În *Enuma elish*, Marduk învinge monstrul Tiamat și întemeiază lumea valorificând matricea originară a răului, de unde „dualismul cosmogonic funcțional”³⁸ al acesteia. Haosul nu a fost îndepărtat complet, el reapare pentru ca omul să celebreze înnoirea, primenirea constantă a universului, și a vieții. La asiro-babilonieni, într-o zi anume destinul comunității era dat pe mâna unui nebun, care era lăsat să decidă în locul regelui, Haosul, „lumea pe dos”, reinstaurându-se. Dacă în timpul domniei Haosului, regele era dezbrăcat, batjocorit și umilit în public, după ce își relua

³⁵ Otilia Hedeșan, *Pentru o mitologie difuză*, Timișoara, Editura Marineasa, 2000, p. 47.

³⁶ Idem, *op. cit.*, p. 48.

³⁷ Vezi Marie Delcourt, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea antică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposium, 1996, p. 25.

³⁸ Ștefan Borbely, *Mitologie generală*, Cluj Napoca, Editura Limes, 2001, p. 12.

prerogativele puterii, Kosmosul îndeapărta Haosul resacralizând astfel cosmogonia. Ceremonia era finalizată cu o hierogamie de proporții cosmice, în care regele se împreună în public cu regina. Prin neacceptarea rolului său sacru, prin respingerea Siminei, Iorgovan schimbă locul regelui cu cel al nebunului. Prin el, Haosul – a cărui apariție s-a făcut simțită prin amenințarea holerei – se instaurează, aducând cu sine moartea fratelui său vitreg, a tatălui Siminei și în final, a sa, ultima având valoare sacrificială, întrucât orice întemeiere, orice cosmogonie presupune sacrificiul zeului și apoi al omului. Tot el însă, prin sacrificiul de sine conștient și exemplar, reinstaurează ordinea, legitatea.

Moartea lui Iorgovan este exemplară, datorită locului și prin intermediul elementului primordial care dă o dimensiune simbolică sacrificiului, focul. Simbolismul morii de vânt a fost valorificat în literatura română și în cea universală, în celebrul roman al lui Cervantes, *Don Quijote*, dar și în drama lui Marin Sorescu, *Iona*. Ea simbolizează iluzia idealului, imposibil de atins, atât pentru Cavalerul Tristei Figuri cât și pentru însinguratul Iona. Ea este o *axis mundi* care se înalță spre cer, cu baza bine consolidată în teluric și cu aripile zbuciumate înspre transcendent. În același timp, moara este locul unde boabele de grâu sunt zdrobite pentru a rezulta făina, ingredientul din care se plămădește pâinea. Bobul de grâu a murit simbolic în pântecul pământului, care l-a fecundat, a germinat dând naștere spicului, căruia, ajuns la maturitate, secerătorii i-au tăiat cordonul ombilical cu pământul, care „a născut” un nou bob de grâu. Bobul de grâu este copt atât de căldura soarelui, cât și în cuptor, unde, sub dogoarea focului, devine pâine. Ieșit din pântecul Haosului el hrănește Kosmosul, simbolizând eternul dualism cosmogonic. Moartea lui Iorgovan la moară trimite la simbolul bobului de grâu, căci moara în care arde bărbatul este o enormă moară cosmică. În concepția arhaică, „cercul format de stelele fixe în jurul polului nord ceresc este considerat o moară mare. Acest cerc este legat imaginar cu punctul central al pământului (Mundus, Omphalos) printr-o axă a lumii (axis mundi) de cristal. Erele cosmice ciclice se află într-o corelație simbolică cu ideea de rotație a mării mori cosmice”³⁹. Iorgovan este „mistuit” de focul unui eros neînțeleș, fără a-și îndeplini rolul ritualic menit și de aceea el se reintegrează în circuitul cosmic al erelor care-l vor purifica, moartea sa asigurând reinstaurarea legității periclitate de „nebungia” lui. Focul este aici asociat cu mai multe simboluri. Cu lumina, pentru că flăcăul se îndreaptă în locul „unde era de tot întuneric”⁴⁰, pentru ca ulterior „moara se umplu de lumină”⁴¹. El devine una cu focul, luminându-se pe sine, purificând răul, ignoranța, durerea și neînțeleșerea. Simbolul morii luminate trimite la mitul maniheic, la imaginea mecanismului destinat a recupera lumina, care seamănă cu o imensă moară de apă, în cupele căreia se află lumina ce se revarsă continuu în niște nave celeste (soarele și luna)⁴². Focul acesta are valențe purificatoare, spre deosebire de focul pasiunii mistuitoare pentru o femeie pe care „nu a putut” s-o aibă deși era a lui; element eminent masculin, focul îi oferă posibilitatea de a-și recupera virilitatea ultragiată prin comportamentul supus unei legități sociale artificiale. În calitate de „putere care zămislește”⁴³, focul îl poartă pe Iorgovan spre stadiul de încreat, renăscându-l prin consumarea ipostazei sterile a flăcăului. Prin foc, Iorgovan se oferă ofrandă zeilor pe care-i înduplecă astfel să cruțe comunitatea atinsă de neîmplinirea ritului și pătrunde purificat în spațiul sacru. Prin acest gest sacrificial recuperator, flăcăul își recâștigă statutul de erou, de rege întemeietor, reinstaurând Kosmosul.

O altă nuvelă a lui Ioan Slavici, *Moara cu noroc*, este interpretată magistral în cheie mitanalitică de către Ioan Petru Culianu, care vede suprapunerea scenariului literar pe un

³⁹ Hans Biedermann, *op. cit.*, vol. I, p. 263.

⁴⁰ Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 465.

⁴¹ *Ibidem*, p. 466.

⁴² Vezi Ioan Petru Culianu, *Studii românești I Fantasmelor nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, traducere de Corina Popescu și Dan Petrescu, București Editura Nemira, 2000, p. 149.

⁴³ Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1969, p. 41.

scenariu mitic gnostic, marele mit al maniheismului, evidențiind faptul că „mitul – dacă există – scapă complet intenției conștiente a autorului”⁴⁴. Culianu laudă tehnica narativă, înlănțuirea rapidă a episoadelor, sondarea psihologică și conturează contextul istorico-social al apariției nuvelei coroborat cu mentalitatea epocii, de care nici scriitorii români nu erau străini. Astfel, hanul unde se mută familia lui Ghiță mărginit de cele cinci cruci marchează în plan simbolic granița dintre un spațiu al ordinii și cel al haosului, cele două spații având drept corespondent în geografia profană orașul – viața -, respectiv pădurea – moartea. Ghiță, agent al binelui, are menirea de a se sacrifica și de a-l înfrunta pe Lică, nu întâmplător șeful porcarilor, agentul răului. Culianu interpretează simbolismul crucilor de piatră și de lemn, prezența simbolică a porcilor în împărăția întunericului și puterea de fascinație a lui Lică. Cercetătorul român concluzionează că valoarea unei opere literare sporește în timp mai ales dacă coordonatele spațio-temporale realiste capătă valoare simbolică și rezultatele unei mitanalize vor fi cu atât mai spectaculoase cu cât opera este mai „realistă”. Conștientă sau nu, înclinația lui Ioan Slavici către simbol există, căci nu întâmplător moara, pădurea, focul, lumina, moartea depășesc semnificația imediată a unor simple motive literare menite a „condimenta” narațiunea, devenind metafore-simbol într-un scenariu mitic și ritualic cu valoare inițiativă.

Boala – fenomenologie și pattern al iubirii-boală

Din perspectivă magico-religioasă, boala este o acțiune demonică posibilă în urma unei bătălii aprige dusă în cer între îngerii buni ai lui Dumnezeu și îngerii răi. Odată alungați, în căderea lor, demonii au rămas suspendați în aer, alții au căzut pe pământ, prinși în deșert sau în ape. Ei chinuie de atunci omul cu diverse boli care afectează atât fizicul cât și psihicul acestuia. Tudor Pamfilie⁴⁵ identifică patru tipuri de boală, care contaminează echilibrul vital al omului: boala adusă de demonii înșiși ascunși în apă, întuneric, în miez de noapte; farmecele, vrăjile și blestemele izvorâte din lăcomie și invidie; boala, consecință a păcatului și a neascultării divine; boala, ca urmare firească a încălcării unor legi nescrise, vechi de când lumea, al căror izvor este înțelepciunea populară românească. Cercetătorul român asociază sănătatea omului de noroc, relaționând astfel hazardul de ideea de predestinare pentru a explica inexplicabilul. Ciurma, holera – boli epidemice grave, virulente în manifestare, pandemice în răspândire sunt considerate în mitologia populară românească creaturi demonice.

Bolile pandemice au devenit teme în literatura universală, începând cu Boccaccio. Celebrul scriitor renascentist valorifică ciurma drept pretext livresc pentru a înrâma povestirile sale, menite, în intenția autorului, să distreze, nu să moralizeze. Cu toate acestea, scurtele narațiuni conțin adevărate meditații filosofice cu privire la sensul vieții, căpătând o valoare artistică intrinsecă profundă. Cu privire la îngrozitoarea boală, Boccaccio are „o atitudine detașată, descriptivă”, aceasta fiind „un punct de pornire, un argument oferit pentru gruparea și petrecerea tinerilor povestitori”⁴⁶. Pentru scriitorul iluminist al secolului al XVIII-lea, Daniel Defoe, ciurma este o boală, ale cărei cauze trebuie căutate atât în ignoranța oamenilor, cât și în incapacitatea autorităților de a gestiona corect situații extreme. Scriitorul respinge ideea superstițioasă a originii supranaturale a ciumei drept consecință a păcatelor oamenilor și a mâniei divine, el ridiculizând chiar naivitatea acelor care, din dorința de „imunizare”, au căzut victime ale șarlatanilor de tot felul. Ignoranța oamenilor și neîncrederea acestora în știință, în medicină au amplificat monstruos numărul victimelor. În opinia scriitorului, situat în ipostaza lui H.F., flagelul a găsit nu doar victime inocente, ci și „ajutoare” nesperate, care

⁴⁴ Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁵ Vezi Tudor Pamfilie, *Boli și leacuri la oameni, vite și păsări după datinile și credințele poporului român*, text stabilit, cuvânt înainte și notă asupra ediției de Petre Florea, București, Editura Saeculum I.O., 1999.

⁴⁶ Michaela Șchiopu, *Boccaccio*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 94-95.

au sporit dezastrul. Boala devine sinonimă cu absurdul însuși, în fața căruia omul își pierde voința, puterea și capacitatea de a comunica.

Boala apare ca motiv literar și în *Pădureanca* lui Ioan Slavici, la nivel pandemic orin prezența discret amenințătoare a holerei, la nivel fiziologic pe un fond ereditar, la Pupăză și la nivel emoțional, senzorial, la Iorgovan. Din perspectiva celor menționate anterior, în raport cu voința și puterea omului de a-și alege destinul, boala este un accident al neființei, expresia hazardului, care aduce nenoroc prin aceasta. În plan magico-religios, holera este un agent al sacrului, care tabuizează prin prezența sa întreaga regiune aflată în așteptarea mării sărbători a secerișului. Consumarea timpului profan presupune eliberarea ființei de credința canonică în curgerea zilelor și alunecarea spre ascendența sacră a temporalității, în care boala devine agent al sacralității.

Iorgovan este un flăcău inteligent, care însă ratează șansa de a depăși condiția de țăran a tatălui și se întoarce la „plugărie”. Este totodată foarte tânăr are doar douăzeci de ani, din notația autorului, ceea ce sugerează că nu a făcut armata și, conform uzanțelor sfârșitului de secol al XIX-lea nu este „major”⁴⁷ și nu poate întemeia o familie. Sub aspect ritualic, el este un neinițiat, un candidat la titlul de bărbat, în comparație cu Șofron, de exemplu, care are treizeci de ani. Pe fondul imaturității emoționale și sexuale, se dezvoltă o sensibilitate senzorială care-l face candidatul ideal al unei inițieri, pe care o va rata în plan erotic, pentru a o desăvârși ritualic în final. prin trecerea prin foc în marea moară cosmică. Iorgovan a fost numit „depresiv” de Steliana Brădescu, care-l plasează astfel în rândul pacienților secolului XX în virtutea celor câțiva ani de liceu făcuți la Arad. Dar lui Iorgovan îi lipsește profunzimea trăirilor, complexitatea gândirii și mediul stresant pentru a fi victima ideală a depresiei. Agitația resimțită în apropierea sărbătorii, atracția irezistibilă și inexplicabilă de a pleca după Simina la Zimbru, goana nebună din timpul nopții ca într-o transă hipnotică sunt semne ale contaminării cu sacrul, care-l „cheamă”.

În proximitatea bolii totul se contaminează, chiar și erosul. Începând cu renescentistul Ficino care-l face cunoscut Europei pe Platon și a sa „iubire platonice”, este promovată ideea magnetismului natural, a „contagiunii” erotice prin privire. Conform acestei teorii există persoane dotate cu o putere magnetică de atracție erotică surprinzătoare, care tulbură prin forța lor interioară. Julius Evola va numi acest magnetism natural *tsi*, folosind un termen preluat din vechea mitologie indiană, numind iubirea o „intoxicație fluidică a îndrăgostiților. În Antichitate s-a crezut, iar la unele popoare primitive încă se mai crede, că fluidul unei persoane o pătrunde atât de puternic, încât impregnează nu numai trupul, ci și veșmintele”⁴⁸. Iubirea este considerată sinonimă cu o îmbolnăvire atât în plan psiho-emoțional, provocând melancolie și chiar un soi de nebunie îndrăgostitului, cât și în plan fizic, când se fac asocieri cu bolile venerice. Iorgovan este „intoxicat” cu frumusețea pădurencii, sfâșiat între dorința de a o vedea și aceea de a fugi cât mai departe de ea: „Cât a stat dânsa la Curtici, zâmbet în fața lui nu s-a ivit, mâncarea lui n-a fost mâncare și somnul lui n-a fost somn și totuși de câte ori era vorba de plecarea ei, îi venea să răcnească și-și înfigea ghearele în șolduri. Era grozav lucru când vrei să nu voiești ce vrei și simți că nu poți voi nimic, ci te duce altul după cum te poate”⁴⁹. Este melancolic, pierdut în gândurile care-l sfâșie continuu între „a voi”, „a putea” și chiar „a voi să voiască” și atins de o „nebunie” pe care o conștientizează permanent. Acestea sunt „semnele” iubirii-boală, a cărei simptomatologie este oglindită și în romanul lui Goethe, *Suferințele tânărului Werther*. Tânărul se îndrăgostește de o proiecție a propriei sale sensibilități care identifică în Lotte, logodnica și soția lui Albert, idealul feminin, a cărui

⁴⁷ Steliana Brădescu, *Slavici sau iubirea ca mod de viață. Relația umană ca loc geometric al prozei lui Ioan Slavici*, Prefață de Mircea Angheliescu, Editura Institutului European, Iași, 2011, p. 113-114.

⁴⁸ Julius Evola, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1994, p. 67.

⁴⁹ Ioan Slavici, *op. cit.*, p. 367.

inaccesibilitate sporește cu atât mai mult dorința. Iorgovan și Werther se apropie prin sensibilitate și fatalism, dar rafinamentul intelectual al personajului lui Goethe îi distanțează în planul dramatismului trăirilor. În timp ce „toată patima lui Werther se consumă la nivel retoric”⁵⁰, pasiunea lui Iorgovan arde mult prea „mistuitoare” pentru un tânăr necopt, care nu a trecut încă în rândul bărbaților. În absența iubirii, a fluxului vital transmis prin privire, care să hrănească sufletul însetat al lui Werther, acesta „se stinge de uscăciune ca vegetația de pe un pământ mort, de sete, percepend moartea inimii chiar în termeni de ariditate creatoare, imaginativă, de artificializare mumificatoare a oricărei pulsații organice de altădată”⁵¹. Din altă perspectivă critică, *Suferințele tânărului Werther* surprinde momentul fatal când „clipa spune « nu » voluptății, căci clipa are și această posibilitate, atunci când a luat chip omenesc”⁵² și, parafrazându-l pe Friedrich Gundolf, am putea afirma că cei doi tineri suportă „chinul intangibilității clipei frumoase prin renunțare involuntară”⁵³ în cazul lui Werther și, voluntară, deliberată în cazul lui Iorgovan. În romanul lui Gabriel Garcia Márquez, *Dragostea în vremea holerei*, dragostea și holera împart de la bun început reperele spațio-temporale și metaforice ale narațiunii. Există un timp al bolii, există un timp al iubirii și un timp al morții, cele trei teme majore unindu-se într-una singură, cea a iubirii care durează o viață de om, până la moarte, fie că este vorba despre iubirea conjugală a doctorului Urbino pentru soția sa, fie că se referă la iubirea „eternului îndrăgostit”, Florentino Ariza pentru aceeași femeie timp de cincizeci de ani, Fermina Daza. Iubirea și boala se suprapun simbolic, îndrăgostitul experimentând din punct de vedere fizic simptomele unui bolnav de holera: „(...) îi pierise pofta de vorbă și de mâncare, nu mai avea somn și se perpelea toată noaptea în așternut. (...) starea i s-a complicat cu o pântecăraie fără leac și niște vărsături vrezui ca fierea, își pierduse simțul orientării și se prăbușea ca din senin în nesimțire, încât maică-sa, îngrozită de suferințele lui, se întreba dacă nu era vorba mai degrabă de ravagiile holerei decât de chinurile dragostei. (...) bolnavul, cu pulsul slab, cu respirația hârâită, scaldat tot într-o transpirație searbădă ca a muribunzilor, (...) nu avea febră, nu-l durea nimic, iar singura senzație care-l încerca era nevoia urgentă de a muri”⁵⁴. Holera constituie și interesul științific al doctorului Urbino, boala devenind „mijlocitoarea” întâlnirii providențiale dintre el și Fermina Daza. Boala și iubirea traversează asemeni două fire împletite armonios întreaga narațiune, din incipit până în final, căci iubirea presupune „virusarea” îndrăgostitului de prezența și personalitatea ființei iubite, „intoxicarea” tuturor simțurilor acestuia cu celălalt.

De-a lungul itinerariului literar românesc și universal parcurs în prezentul studiu, iubirea înseamnă contactul nemijlocit cu alteritatea, care presupune „contagiune”, „virusare”, „intoxicare”, „fermecare”, chiar „nebulie” – termeni preluați fie din limbajul medical, fie din cel magico-religios. Pentru ființa umană, iubirea presupune un tip de inițiere, uneori violentă, alteori împlinită, uneori regenerantă, alteori distructivă, dar întotdeauna prilej de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere prin Celălalt. Iorgovan întâlnește iubirea, al cărei foc este prea puternic pentru „ființa lui firavă” (Ion Barbu), gravitează în jurul acestuia atras irezistibil, dar nu are curajul să se scalde în flăcările lui. De aceea, flăcăul se stinge după ce arde în focul care-i luminează și îi spiritualizează ființa, cel care „îl izbăvește încet pedepsitor” (Tudor Arghezi) de ignoranța sa cu privire la dimensiunea sacră a pasiunii, care-l lega de pădureanca sa unică. Prin uniunea erotică hierogamică a celor doi s-ar fi unit câmpia și pădurile, lumina și întunericul, apolinicul și dionisiacul, dizolvând în dimensiunea ritualică a sărbătorii timpul și

⁵⁰ Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea Românească, 2012, p. 138.

⁵¹ Idem, *op. cit.*, p. 141.

⁵² Gundolf, Friedrich, *Goethe*, vol. I, traducere, prefață, tabel cronologic, note și indici de Ion Roman, București, Editura Minerva, 1971, p. 280.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Gabriel García Márquez, *Dragostea în vremea holerei*, traducere din limba spaniolă Sarmiza Leahu, București, Editura Rao, 2012, p. 88-89.

spațiul uzate de curgerea profană, revitalizându-le. Doar moartea lui drept sacrificiu de sine salvează universul comunității arhaice de la disoluție.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, în românește de Lucia Ruxandra Munteanu, Prefață de Romul Munteanu, București, Editura Univers, 1969.

Bălan, Ion Dodu, *Ioan Slavici sau roata de la carul mare*, București, Editura Albatros, 1985.

Bernea, Ernst, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2005.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, vol. I-II, tradus din germană de Dana Petrache, București, Editura Saeculum I.O., 2002.

Borbely, Stefan, *Mitologie generală*, Cluj Napoca, Editura Limes, 2001.

Brădescu, Steliana, *Slavici sau iubirea ca mod de viață. Relația umană ca loc geometric al prozei lui Ioan Slavici*, Prefață de Mircea Angheliescu, Iași, Editura Institutului European, 2011.

Caillois, Roger, *Omul și sacrul*, ediție adăugită cu trei anexe despre sex, joc și război, în relațiile lor cu sacrul, cu o prefață la ediția a II-a (1949), o prefață la ediția a III-a (1963) și un cuvânt înainte (1939) ale autorului, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 1997.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție facsimil, București, Editura Semne, 2003.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I-II-III, traducere apărută după ediția din 1969, modificată și completată, apărută în colția „Bouquins”, coordonată de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, București, Editura Albatros, 1994-1995.

Cornea, Andrei, *O istorie a neființei în filosofia greacă. De la Heraclit la Damascios*, București, Editura Humanitas, 2010.

Culianu, Ioan Petru, *Studii românești, I, Fantasmeme nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, traducere de Corina Popescu și Dan Petrescu, București, Editura Nemira, 2000.

Delcourt, Marie, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea antică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposium, 1996.

Evola, Julius, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1994.

Gundolf, Friedrich, *Goethe*, vol. I, traducere, prefață, tabel cronologic, note și indici de Ion Roman, București, Editura Minerva, 1971.

Han, Byung-Chul, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, Cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2014.

Hedeșan, Otilia, *Pentru o mitologie difuză*, Timișoara, Editura Marineasa, 2000.

Iorgulescu, Mircea, *Mara – un roman al predestinării*, în *Ioan Slavici interpretat de...*, Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de C. Mohanu, Editura Eminescu, București, 1977.

Marcea Pompiliu, *Slavici*, ediția a III-a, Timișoara, Editura Facla, 1978.

Munteanu, George, *Istoria literaturii române (Epoca marilor clasici)*, vol. 2, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.

Pamfilie, Tudor, *Boli, leacuri și leacuri la oameni, vite și păsări după datinele și credințele poporului român*, text stabilit, cuvânt înainte și notă asupra ediției de Petre Florea, București, Editura Saeculum I.O., 1999.

Popescu, Magdalena, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

Săndulescu, în *Istoria literaturii române. Studii*, coord. științific Zoe Dumitrescu Bușulenga, București, Editura Academiei R.S.R., 1979.

Ungureanu, Cornel, *Slavici-monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2002.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Editura Cartea Românească, 2012.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Eminescu, 1973.

Zamfir, Mihai, *Prozatorul Biedermayer: Slavici în „România literară”*, nr. 30, 2009 http://www.romlit.ro/prozatorul_biedermayer_slavici (15.02.2014).

TEXTE LITERARE

Defoe, Daniel, *Jurnal din anul ciumei*, București, Editura Univers, 1985.

Eliade, Mircea, *Integrala prozei fantastice, III, La umbra unui crin*, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura MOLDOVA, 1995.

Goethe, Johann Wolfgang, *Suferințele tânărului Werther. Afinitățile electivă*, București, Editura Univers, 1978.

Márquez, Gabriel García, *Dragostea în vremea holerei*, traducere din limba spaniolă Sarmiza Leahu, București, Editura Rao, 2012.

Slavici, Ioan, *Mara. Moara cu noroc. Pădureanca*, București, Editura Eminescu, 1986.