

VIRGIL TĂNASE'S POLAR NOVELS

Oana Maria Neicu

PhD Student, University of Oradea

Abstract: Moartea care vine, pleacă și iar vine și Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim represent two novels that demonstrate that Virgil Tănase can write all kinds of novels. Literature is a continuous adventure and each new book becomes an attempt to find the impossible. He manages to write two interesting detective stories that mingle oniric elements with real ones. His special writing style can be easily recognized. Virgil Tănase confesses that he had fun writing these novels calling them writings that beat about the bush. One of his characters resumes this idea saying that she would like to read something as life, but different and Virgil Tănase succeeds in creating such a novel. He nearly gives up his old literary vision, keeping the oniric technique that needs a curious reader who gets lost through symbols and motifs that describe a hallucinating world. The novels are not only detective, policiers or adventure ones, they have all these features all in one.

Keywords: Onirism, polar novel, reality, fiction, adventure.

Moartea care vine, pleacă și iar vine și Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim reprezintă două romane apărute dintr-o dorință a scriitorului de a-și depăși barierele creației ale cărei reguli le inventează adesea, deoarece literatura este o continuă aventură, după cum spunea Sorin Titel, și fiecare nouă carte devine un mod de a tatona imposibilul, o încercare de a-l cuceri. Astfel, Virgil Tănase își demonstrează atât sieși, cât și cititorilor, că poate scrie și în genul *cuminte*, care însă nu-i permite o așa largă libertate de exprimare. Cele două romane poartă amprenta deja cunoscută a scriitorului onirist, acesta mărturisind că s-a amuzat scriind două romane policiers, dar în manieră proprie, numindu-le romane polițiste care *bat câmpii*. Această idee este reluată de unul dintre personaje, Marilyn, care și-ar dori o nouă literatură polițistă unde totul să fie ca în viață, dar diferit.

Prin cele două opere, autorul continuă seria romanelor mai apropiate de definiția tradițională a speciei, ambele derulând confesiunile incredibile ale unor conștiințe chinuite și oscilante. Nu reprezintă nici genul polițier propriu-zis, nu sunt nici romane de aventuri, nici de spionaj, ci câte puțin din toate, caracteristicile acestora fiind în egală măsură mimate și respinse. Procedee clasice de construcție se întrepătrund cu formule de poetică narativă specifice onirismului, creând o fantă spre *irealitatea imediată*. Ideea obișnuită a epicului de suspans – câteva manuscrise (dosare sau caiete) aparținând eroilor narațiunii, transmise autorului – se scurge într-o cvasi-realitate onirică prin alunecările succesive în oniric ale întâmplărilor, dar mai ales ale trăirilor. Qui-pro-quo-urile, răsturnările de situații sau rezolvările neașteptate ale tensiunilor par a conduce narațiunea pe traiectoria realismului, dar lectura dovedește poetica anti-realistă a romanelor, nu verosimilul fiind obiectivul autorului, ci suprarealitatea din *miezul realului*. Șarja, prezență permanentă în cele două romane, țintește ori editurile, ori societatea, ori realitatea, accentuând răsturnarea valorilor din lumea aflată *sub vreme*, iar ironia și umorul sunt la loc de cinste.

Firul epic se deapănă în jurul unor perspective diverse, narațiunea se întrețese cu pagini de jurnal, mărturii, introspecții, scrisori, ca niște oglinzi îndreptate când spre trecut, când spre prezent, când spre viitor. Toate acestea sunt, în viziunea scriitorului, tertipuri folosite de creatorul-artist, care stabilește regulile unui joc numit literatură. Autorul folosește

trei tehnici scripturale diferite, utilizând când discursul analitic la persoana a III-a, când ambigua persoană a II-a, când discursul confesiv la persoana I, suprapuse într-o modalitate aparte, specifică prozei sale. În unele capitole, personajele iau cuvântul, devenind naratori – Icsulescu, S., interimara – se adresează direct autorului, nu celorlalte personaje, nici cititorilor, pentru ca mai apoi să cedeze acest rol autorului, care analizează, ironizează sau pur și simplu relatează acțiunile și deciziile personajelor. Vocea auctorială are adesea accente ludice sau complice, adresându-se unui potențial cititor pentru a semnaliza artificialitatea realității românești – „ca să nu vă bateți capul căutând vreun înțeles, e bine să știți de la bun început: nu e nimic de înțeles”¹. Comentariile autorului, inserate pe tot parcursul scrierii, păstrează vie legătura dintre instanțele narrative, cititorul simțindu-se aproape atât de narator (*Dar, uite, iar mă pierd.*), cât și de personaj (*Spuneți-mi ce-ați fi făcut în locul meu?*). Prin rândurile adresate lectorului, naratorul îl învestește pe acesta în rolul de martor al celor întâmplate, sporind autenticitatea povestirii, derulată într-o realitate unde *viața e vis*.

Romanele abundă de citate, de inserții livrești, întărind teoria conform căreia textul literar se află în centrul unei rețele de texte care relaționează, dând naștere unui câmp semantic specific. O serie de alte texte se intersectează în noul text cu scopul de a-i accentua mesajul: trimitere la filosofii greci (Platon, Aristotel, Empedocle, Socrate), la cei moderni (Sigmund Freud), la mitologia greacă (Eros, Thanatos, Ahile, războiul troian, Sisif, Acteon), la cea romană, la Biblie (inelul primit de S.). Nu lipsesc nici referiri la o serie de autori cunoscuți precum Dostoievski, *Dombroveci dacă preferați*, Jean-Paul Sartre, Homer, Anatole France, nici citate din opere celebre – *deasupra cer de stele (Luceafărul)*, *Desdemona! Ah! Morta! (Othello)*, din celelalte opere ale autorului (*Balul de la castelul băntuit*), trimitere la picturi arhicunoscute *Lux, calm și voluptate* al lui Henri Matisse sau la muzica lui Mahler. Unele citate sunt reformulate prin viziunea ludică a autorului, dând textelor o vervă aparte: „Timpul trece, ireparabil, aruncând zaruri, care odată pornite, nu se mai pot întoarce cât ar fi el Rubiconul de mic și prăpădit”². S. ar da și el un regat pentru o ușă, parafrazându-l pe regele Richard al III-lea al cărui destin nu ar vrea să îl urmeze, sperând poate, să aibă norocul unui aprod Purice așa cum a avut Ștefan cel Mare. Toate acestea, alături de reflecțiile și ideile autorului, dau naștere unei intertextualități pe care o putem interpreta din două perspective: cea a creatorului și a lecturilor acestuia, implicate în procesul de creație și cea a cititorului, care recreează romanele prin propria sa viziune.

Autobiografia autorului se întrevide printre rânduri, prin mărturisirile cu privire la orașul *potrivitel* de pe malul unui *mare fluviu* – Dunărea, în care s-a născut și a învățat să prețuiască frumosul, nu departe de *du-te-vino-ulpe loc* al unei mări de la care a moștenit preferința pentru statornicie. Viața din realitatea comunistă este prezentată ca fiind un dans pe care oamenii ori îl dansează cu ochii închiși, urmând orbește ritmul, ori *spală putina*, cu gândul că în altă țară e diferit și că *diferitul e mai bun*, păstrând totuși țara natală atât de *lipită de tălpi* încât oriunde s-ar afla să aibă impresia că pășesc tot pe pământul de acasă. Unul dintre personaje definește exilul într-o manieră proprie, accentuând faptul că până la urmă fiecare om este, în felul său, un exilat în această lume.

Atât *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, cât și *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, probează afirmația scriitorului Sorin Titel, conform căuia începând de la Homer, fiecare carte are în subtext câte o călătorie. Ori că este vorba despre peregrinările eroilor prin țări și continente exotice, ori că se referă la periplusul acestora prin viață, una tumultoasă, misterioasă și uneori terifiantă. Nu întâmplător l-a ales autorul pe Ulise ca fiind protagonistul unei posibile cărți scrise de Icsulescu, el însuși un rătăcitor modern. Celălalt personaj, S. din *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, este de asemenea un pribeag, care pare

¹ Idem, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, Ed. Muzeul literaturii române, București, 2017, p. 7.

² Idem, *ibidem*, p. 196.

să reitereze traseul inițiativ al lui Harap Alb, trecând printr-o serie de probe deoarece nu ascultă de ordinele superiorilor săi, apoi intrând într-un seif întocmai ca Harap Alb în fântâna din pădure, iar mai apoi schimbându-și identitatea pentru a putea, în final, să ducă o viață nouă, diferită de cea de până atunci.

În *Moartea care vine, pleacă iar și vine* strategia discursivă ironică din *Nota pentru ediția în limba română*, așezată la începutul cărții, nu îndepărtează posibilul cititor, ci dimpotrivă, îl provoacă, îl determină să continue lectura. Cu toate că primele cuvinte sunt *Vă pierdeți vremea*, iar autorul afirmă într-un interviu că romanul nu se adresează celor care vor să progreseze în bunătațe, în știință sau în inteligență, ci celor care nu doresc să devină nimic altceva decât ceea ce sunt deja – fiecare făptură omenească reprezentând un miracol în sine. De aceea, cartea se vrea a fi doar pentru aceia care consideră literatura un imbold pentru a se „juca de-a hoții și vardiștii nu cu fapțurile de piatră ale lumii, ci cu înjghebările mult mai sprintare ale literaturii”³. Pentru că literatura reprezintă o *înviere*, care, folosindu-se de niște *ghilimoaște de cerneală*, transformă lectorul în creator, într-un făuritor al unei noi lumi, proprii, *plină și adevărată*. Aceasta este bucuria cititului – bucuria celui care simte *puterea dumnezeiască* din sufletul său de re-creator. Prin urmare, doar cine caută înțelesul scrierii de față își pierde vremea, iar cine vrea să elibereze forța creatoare din sufletul său, va avea parte de fericirea celui care reclădește un univers. Aceste afirmații contrazic ideea lui Paul Georgescu conform căreia nu există bucurie mai mare decât cea a scrisului, Virgil Tănase sugerând că bucuria supremă vine prin actul lecturii, care întregeste strădania scriitorului. Pentru el, a citi reprezintă o modalitate de a trăi, de a se situa în lume – credința că ceea ce s-a imaginat sau s-a gândit contează mai mult decât ceea ce s-a creat.

Dintre rândurile *Vieții misterioase și terifiante a unui ucigaș anonim* se ivește biografia lui Virgil Tănase, cel care a experimentat sentimente ale dezrădăcinării și ale eșecului în noua lui patrie, unde a trebuit să lupte pentru locul important pe care îl are azi în literatura franceză. Cunoscător al jocurilor de culise din marile edituri, autorul derulează povestea unui scriitor anonim – Icsulescu, care dorește să atragă atenția publicului cu orice preț. Și pentru că „literatura este o experiență limită”⁴, așa cum îi mărturisește pacientului său, Traian Daia, doctorul Vasile, din romanul *Parțial color* de Sorin Preda, simțindu-se constrâns de rigorile societății consumeriste, Icsulescu recurge la măsuri extreme – crima – pentru a obține celebritatea mult visată, pe care, în final, în mod ironic, soarta i-o refuză oricum.

Cuvântul înainte trasează coordonatele lecturii, autorul afirmând că textul nu este un roman, ci o „culegere de documente autentice și autentificate privind viața misterioasă și terifiantă a lui Icsulescu, scriitor francez de origine incertă”⁵. Iar explicația acestei culegeri de documente este una specifică stilului scriitorului, care afirmă că romanele au devenit scrieri de succes pe vremea când distanțele lungi se parcurgeau anevoie cu trenul, dar în prezent, cititorul dintr-un TGV privește realitatea cu alți ochi și nu mai acceptă *mirajele literaturii*, dorind fapte *solide și adevărate*. Acesta este motivul pentru care autorul acceptă să alcătuiască, pe baza corespondenței, a foilor de agendă, a dedicațiilor pe fotografii, a unor bilete, rapoarte, adnotări, tăieturi din ziare sau încercări literare, un volum care să *mulțumească pe toată lumea*, din care crima, politicul și sexul, teme preferate ale cititorilor secolului XXI, să nu lipsească.

Aceasta este etapa în care autorul își expune cel mai bine crezul artistic. Printre rânduri transpar ideile scriitorului Virgil Tănase, atribuite lui Icsulescu, conform căruia nimic nu este mai anevoios decât scrisul, prin care se reclădește o lume, la fel cum un meșteșugar

³Idem, *ibidem*.

⁴Sorin Preda, *Parțial color*, Ed. Cartea românească, București, 1985, p.132.

⁵Virgil Tănase, *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, Ed. Muzeul literaturii române, București, 2016, p. 10.

încearcă să cuprindă în mărgelile de scoici *necuprinsul* mării. Chiar dacă literaturii, acestei *indeletniciri artizanale*, îi lipsește melodia cuvintelor rostite, ea are menirea de a individualiza cititorul, de a-l ajuta să se cunoască pe sine însuși. Nu narațiunea reprezintă partea cea mai importantă a literaturii, nici învățăturile ce s-ar putea desprinde dintre rânduri, ci latura nevăzută a acesteia prin care cititorul își asumă și trăiește o poveste care nu este a lui. De aceea, dacă un scriitor reușește „să extragă un boț de carne din gloata care reacționează ca glodul și acesta începe să simtă că este aberant în ordinea cosmică”⁶, înseamnă că și-a atins scopul unui (re)creator de viață și de vieți.

Epilogul aduce ultimele lămuriri cu privire la tragicul destin al ucigașului anonim, cuprinzând comentarii ale naratorului – *Icsulescu a fost un erou al timpului său*, dar în final și-a pierdut mințile, precum și ultima scrisoare adresată de acesta editurii, din cuprinsul căreia se naște celebritatea atât de mult dorită, dar și telegrama care certifică, în mod ironic, faima în sfârșit recunoscută. Dar cu ce preț?

Din toate aceste elemente, ce pot părea, la o primă lectură disparate, Virgil Tănase reușește să creeze texte compacte, cu o densitate epică specifică lui. O multitudine de amănunte verosimile îmbracă o serie de situații improbabile, dând un *efect de real întregii narațiuni*. Ironia, satira, umorul, lirismul, originalitatea dau cărților un stil aparte, stilul lui Virgil Tănase, scriitorul care a găsit celebritatea fără să o caute, care a refuzat să danseze orbește după *muzica* comunistă și care a îndrăznit să se opună dictaturii încă din țară.

BIBLIOGRAPHY

- Tănase, Virgil, *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*, ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2016
- Tănase, Virgil, *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2017.
- Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceausism*, Vol. II, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern*, Editura Paralela 45, 1998.
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza.*, editura Fundației Pro, 2003.
- Petrescu, Liviu, *Romanul condiției umane*, Studiu critic, Editura Minerva, București, 1979.
- Bako, Alina, *Virgil Tănase și pușculița cu vise*, în „Caiete critice”, nr. 10 (312), 2013.
- Cârjan, Dan, *În marginea literaturii*, în „Observator cultural”, nr. 473, mai 2009.
- Chișu, Lucian, *Agonie fără extaz* în „Caiete critice”, nr. 10 (312), 2013.
- Comănescu, Ileana, *Repere ale parabolei*, „Caiete critice”, nr. 10-12, 1993.
- Coroiu, Constantin, *Virgil Tănase între onirism și realism*, „Cultura literară”, nr. 450, 12 decembrie 2013.

⁶ Virgil Tănase, *Scrisori despre literatură și teatru*, Ed. Muzeul literaturii române, București, 2013, p. 42.

**AN OUTLOOK ON THE EVOLUTION OF THE EPIC HERO FROM ANCIENT TO
EARLY MODERN TIMES**

Corina Sandiuc

Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: Epic poems are comprehensive cultural visions, which attempt to answer vital questions related to social, religious, moral and historical aspects of a particular moment of civilization. Thus, epic heroes are the representatives of a particular culture. For the Greeks, at least until the rise of philosophy, Homer's epics were the source of the knowledge that mattered most, and in the characters of Ulysses and Achilles, in their adventures and in the line of their destiny, the infinite trajectory of the human being was reflected. For the Romans, Virgil provided the quintessence of the Roman way of life through a brave and virtuous hero, who also gave us the prototype of the runaway. The late medieval culture is depicted in the Divine Comedy, where Dante celebrated a Christian humanist hero. Later on, in the Renaissance, Marlowe laid the foundation for the modern hero – torn between good and evil, trapped in an existential loophole.

Keywords: classical epic, epic hero, medieval culture, modern hero

The hero in classical epic

Aristotle was the first to make important comments on the epic and the epic hero in his treatises *The Poetics* and *The Nicomachean Ethics*. According to the Greek philosopher, the epic is „that poetic imitation which is narrative in form and employs a single meter, the plot manifestly ought, as in a tragedy, to be constructed on dramatic principles. It should have for its subject a single action, whole and complete, with a beginning, middle and an end. It will thus resemble an organism in all its unity.”¹ In the final chapter of the *Poetics*, Aristotle compares tragedy and epic, stressing the superiority of the former in terms of a more cumbersome structure. Although tragedy is considered by Aristotle to achieve its mimetic goal more effectively than the epic does, his fundamental theoretical stipulations about the essential nature of the hero apply to both genres of literature.

The tragedy as well as the epic should represent „characters of higher type” (Poetics, Part V), that is “noble” or “morally good” agents as opposed to the “ignoble” or “morally defective”, characters represented in comedy. The concept of “tragic hero” is closely linked to that of “catharsis” or the intellectual pleasure derived from the “purgation of emotions such as pity and fear” (Poetics, Part VI). Aristotle connects the effective evocation of pity and fear to the nature of “hamartia”, the tragic mistake or fault, attributed to the protagonist. Pity and fear arise only when someone who is very much like ourselves, that is, neither outstandingly virtuous, nor deeply flawed, falls into misfortune not because of wickedness but because of an error.

An example from classical epic to best illustrate this theory is Homer's hero, Hector. He is a pious man, a good soldier, yet not too virtuous to be a tragic figure by Aristotle's standards. He is fighting on the wrong side, for Paris' misdeeds, but that is not his fault; he is simply doing his duty in defending his people. His tragic mistake is his refusal to listen to Polydamas' advice, which would indicate a shortcoming in his moral character: over-confidence and recklessness. He is not a bad man, but he is not entirely free from blame either.

Homer is very often given as evidence to support Aristotle's views, he is the “earliest and sufficient model,”² while the *Iliad* and the *Odyssey* are the “supreme” creations. Furthermore, the Nicomachean Ethics also validated the characters offered by the Homeric poems.³ In his study of the character of human beings, Aristotle situated the “virtues” and the “vices” in a series of paradigms carrying absolute value. Applying this view to Homer's characters, one can easily notice that the

¹ Aristotle, *Poetics*, Part XXIII.

² Aristotle, Part VII.

³ Thomson, 1955, p.87.

Homeric hero has a predominant feature that distinguishes him from all the rest of the world. Therefore, beyond the “character”, this kind of literature – the classical epic – concentrated on the archetype. The individual is seen as part of a community, a living paradigm in the centre of nature and in the destiny’s core.”⁴ Thus, in the characters of Ulysses and Achilles, in their adventures and in the line of their destiny, the infinite trajectory of the human being was reflected. Achilles is the hero of physical strength, representative of a young Greece, burning with the most sublime passions such as pride, anger, and a craving for revenge. Ulysses, on the other hand, is the hero of wisdom, the reflection of a mature Greece that settled down her ambitions, replacing them with reflection and a more cautious spirit.

Of the Homeric protagonists, Ulysses is, in many ways, the most complex and well-rounded personality. He is a pilgrim hero, a traveler searching for knowledge. He conquers it all, and becomes such a great heroic figure mainly because of his wisdom and because of his philomathy, an unquenchable thirst for knowledge and for experiencing different cultures, which can be understood as a quest into one’s inner dimension. His existence comes into shape in this equilibrium between adventure and reflection, fearlessness and prudence. It is this feature of Ulysses’ character that brings him close to the medieval and Renaissance heroes.

The *Odyssey* fascinates by the way the hero’s independence alternates with the gods’ will and fate’s whims. Sometimes it is impossible to distinguish between the hero’s personal actions and heaven’s unpredictable intervention. The Homeric protagonist is an integrating element of destiny. His inner rhythm conforms not so much to an inner coherence as to a perspective of powers that transcend and guide him through all sorts of interference. As Salvatore Battaglia stresses, the human will and the divine predisposition are totally interwoven in Homer’s masterpiece, united in such a close connection like “two spheres completing each other and at times competing against each other.”⁵ Even though the divine influence is so intimately woven into the hero’s actions that he seems devoid of personality and determination, he is not, however, a simple marionette into the hands the almighty gods. At times, the Homeric hero has the power to revolt against fate’s injustices and to rise above his condition.

Consequently, the gods play an important part in the cast of Homer’s poems. They are attributed human qualities and passions as if they were nothing but mere characters. Each god was the incarnation of a specific attribute, all the various attributes combines representing different substances of all things created as well as their causes. The greatest difficulties of the terrestrial life are debated in the superior councils from above, between gods divided in parties: some adepts of the Greeks, some fervent admirers of the Trojans.

Considering this, it is sometimes hard to distinguish between heroic and antiheroic features in Homer’s epics; this seems to be more a matter of historical and social convention than a paradigm. For instance, in both Homer’s *Iliad* and the *Odyssey*, the hero is often describes as being cunning and resourceful: Odysseus’ standout strengths are his willingness and his ability to lay waste to an entire city. In fact, the only skills that he seems to possess are also the “virtues” that make him such a widely admired figure: these are the skills of a liar, a cheat and a master manipulator. As far as Achilles, the hero of the *Iliad* is concerned, he also has an anti-heroic trait, specific for that heroic age: he is resentful, merciless and violent. These ideal men typically embody the attributes esteemed at the time, suited for the harsh conditions of the millennia past.

The „quintessence of the classical hero” is thought by some critics to be Vergil’s Aeneas.⁶ Vergil takes his character from the *Iliad*, too, thus giving him a prestige warranty. In Homer’s poem, Aeneas appears in a very favorable light: he is brave, wise, loved by the gods, a survivor of the Trojan War. In addition, Vergil bestows on his protagonist a universal dimension by giving him a more complex structure and a more vivid inner perspective. Considering the providential aspect of his destiny, his religious piety and he spiritual transition he experiences, Aeneas is very much like the Christian personality, in the sense that he is a stoic, and like all stoics he has to go through a probation period.

⁴ Battaglia, 1976, p. 102.

⁵ Battaglia, 1976, p. 9.

⁶ Gutu, 1976, p. 155.

Compared to Homer's Ulysses, who embodies the biological man, Aeneas personifies the moral being. If Ulysses' journey is more an adventure than a spiritual quest, Aeneas accomplishes an ethical and religious itinerary. Ulysses' trials remain distinct from him, whereas what happens to Aeneas is internally solved. His encounters have nothing of that legendary curiosity of Ulysses' travels; the connection the *Aeneid* establishes with reality is in all cases based on a consciousness fact. From a heroic point of view, Aeneas is the anti-thesis of Homer's protagonists, mainly because he is heroic as a prototype of the runaway; he runs away from a destroyed community. His existential process is an anticipation of the Christian psychology as he is not meant to return home, instead his parable ends with a new beginning.

The hero in the Middle Ages

For the Greeks, Homer's poems had the function of transposing history into myth. For the ages to come, they have long illustrated the most vigorous confession of an archaic culture, the most complete repertoire of a human reality, an inventory of individuals, experiences and destinies of universal significance. In the Medieval period, Dante proposed a destiny of Ulysses type, but not entirely corresponding to the ancient hero's original moral structure. His Ulysses is not allowed the return home, nor is he bestowed with the serene death of Homer's Ulysses, but is refined through a Christian consciousness directed towards humanism and the Renaissance.

Therefore, the *Divine Comedy's* Ulysses is very distinct from the antique hero. He undergoes a literary and existential metamorphosis marking the distance between two distinct and opposed aesthetic conceptions: the classic and the early modern one. This is relevant of the way in which a classical myth can invert its real meaning and gain completely new ones. As Battaglia stated, Homer's protagonist is a „hero of life”, an integrated part of nature, while Dante's character is „an intellectual hero” sacrificing himself for the passion for knowledge which transcends him.⁷ The Homeric Ulysses reconciles man to his existence and death, as opposed to the character of the *Inferno* that alienates and destroys him.

The Christian medieval tradition will design an infinitely more complex spiritual heroic model. This type of character is not so much a hero as he is a witness. Following this tradition, the hero is an illustration of faith, tending to become a living allegory just like Dante in his *Divine Comedy*. Dante is a hero and a mediator, an individual character who reflects in his journey the experience of all humankind. He undertakes a journey of healing and learning by witnessing the punishments of the great sinners (*Inferno*), the struggles of the repentant sinners to purge themselves (*Purgatorio*), and the moral lesson of the saved ones (*Paradiso*). Dante is a homo viator, a pilgrim among pilgrims; he understands and shares their memories of the past and their longings for the future. This unique and specific experience completes the itinerant hero's consciousness and edifies a Christian person.

In opposition to the Christian view, the most authentic value attributed to the Classics was the hero's placidity interpreted as a sign of some spiritually stagnant but mobile existence, for example, the hero of the *Odyssey* wastes the most vital part of his life as if all his adventures were nothing but a mere parenthesis to his existence. On the contrary, the Christian consciousness will not be able to conceive a single moment of existence without an inner metamorphosis. Consequently, it takes Dante only a week's pilgrimage to become a newborn man. Author and character, Dante identifies himself with humanity, he wants to be the man in his essence. He is the one who, after learning from his experience, transmits his knowledge to all people.

The metamorphosis undergone by the Christian medieval personality as opposed to the classical hero is considerable. The hero of the medieval epic does not have to be in any way outstanding in order to be invested with a profound inner essence; he evolves spiritually, being mainly focused on the moulding of the interior person, edifying himself through a never-ending process. Moreover, the person in the Christian sense is individual; therefore, each character is distinct from the other characters. Although essentially unique, the various characters of the *Divine Comedy* are unified under one common and unitary perspective in a process of identification attached to the human condition they all share. Furthermore, the late Middle Ages designed the hero as a microcosm

⁷ Battaglia, 1976, p. 16.

reflecting the macrocosm, such as „a grain of sand cast away in the vast sea of existence”⁸, who has to accomplish a providential destiny.

In his work, Dante embraced a universal content in which all the aspects of the Middle Ages find their expression, and in which the entire Antiquity is contained. The result of this fusion is the cast of the *Commedia*, which is a composite of the pagan models and the Christian representatives. Dante’s mediation is completed by the confessions of a series of exemplary characters, each having experienced their own significant episode of life. The various mythological, historical and contemporary personalities he meets on his journey are representative of a symbolic virtue of the world beyond the grave, written avowedly with the object of converting a corrupt society to righteousness. This suits Aristotle’s advice that all literary work should carry a moral lesson.

Beginning with Dante’s masterpiece, the idea of „God” as epic hero, undergoes an important evolution; he is neither the Christian divinity, nor the petty, human-like pagan gods. As A. Balaci put it, „Dante’s God is more a metaphysical entity than the Christian divinity from the Bible.”⁹ To stress this idea comes the fact that Dante deifies Beatrice making her the symbol of his belief, combining in her all the religious, scientific and poetic data. Unlike the pagan gods, the God of the *Divine Comedy* is no longer a concrete physical presence, but an absence. What the characters feel with great intensity is their distance from God. The *Paradiso*, for example, is not just a mystical experience but a process of enlightenment that mirrors the internal psychological drama of the ever-increasing desire. The desire for God becomes in the *Paradiso* the pilgrim’s fundamental impulse.

Nina Façon noticed that, beyond its profound meanings, the *Divine Comedy* is the „dramatization of the medieval Christian theology.”¹⁰ The primordial theological truth the poet communicates through his figurative journey is mankind’s craving for what is good thus stressing the poignant necessity that it should be delivered from evil. The Divine Will is omnipresent as sole object of beatitude because nothing, save God alone, is capable of satisfying man. Dante’s ascent to paradise is a constant intellectual and emotional challenge a struggle to reach beyond, for God’s desirability lies in his transcendence. His power of attraction in His distance and His absence. This sense of separation and exile characterizes the character’s ascent transforming it into a pilgrimage towards the heavenly home.

In his *Divine Comedy*, Dante is adept at drawing from both Christian and pagan sources and integrating them in such a way that they reinforce one another. Subsequently, Dante’s poem highlights the importance of the Bible as a source of inspiration in medieval times. The Middle Ages are ages of faith that regarded the Christian sources as vessels of truth and the Bible as being essential for the understanding of many of the moral and spiritual values. Education frequently revolved around Bible study; therefore, many of the writings done at that time contain Biblical allusions.

Among the Biblical archetypes emerging from the Middle Ages and continuing their way to the modern times one can mention the journey, the Fall, the quest, the battle between Good and Evil, and so on. The journey sends a hero in search of some truth or information necessary to restore fertility to the kingdom as is found in *The Canterbury Tales*. The Fall describes a descent from a higher to a lower state of being, experience involving a defilement and loss of innocence and bliss, as will appear in Milton’s *Paradise Lost*. The quest motif describes the search for some talisman which, when found and brought back will restore fertility to a wasted land, as in Galahad’s search for the Holy Grail. There are also many important themes, concepts and symbols based upon Biblical literature: temptation/sin, forgiveness/redemption, obedience/punishment, angels/devils, forbidden knowledge, value of suffering, etc.

The life of the Judeo-Christian hero is clearly divided into a series of well-marked adventures which strongly suggest a ritualistic pattern. For example, the devil incarnates the character who offers worldly goods, fame or knowledge to the protagonist in exchange for the possession of his soul; the woman figure, Eve or the Virgin Mary incarnates the Platonic Ideal and the source of inspiration, while the protagonist is usually an illustrious Biblical figure, such as Joseph, Moses, Elijah and Jesus Christ.

⁸ Battaglia, 1976, p. 29.

⁹ Balaci, 1984, p. 22.

¹⁰ Nina Façon, 1969, p. 94.

The Renaissance and early-modern hero

From Dante's character and the Christian personality, we move forward in time to the Renaissance, the period of the revival of pagan literature (Greek and Latin) and the rebirth of philosophy, when faith is highly challenged. Here we find Faustus, a character who undermines the precepts of good and evil, virtue and vice, but who is nevertheless similar in spirit to the heroes of antique mold, Ulysses, Aeneas and Dante, by the goal they all strive to achieve, the quest for knowledge and supreme happiness.

The story of Faustus, the hero touched by the spirit of Renaissance curiosity and a craving for knowledge, had circulated in Europe in archaic morality plays long before Marlowe wrote it down in *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. The play helped seal its important place in Western mythology, a place confirmed by Johann von Goethe's classic rendition of the story. These liturgical plays were comedies for they ended happily, illustrating the redeeming love of God in a world of man-made chaos. In Marlowe's morality play, God is remote, his love does not redeem Faust, and the drama does not settle Faust's questions. This dramatizes the modern tragic view of the universe in which the tragic hero „goes out no craven sinner but violently, speaking the rage and despair of all mankind who would undo the past.”¹¹ The centuries afterwards, Goethe takes Faustus and turns him into a dual figure striving towards a different kind of goal: a moment lived so intensely that it is worth eternity.

Like all the other heroes mentioned before, Faustus also takes a journey into life, but in his journey he has as a guide the devil, thus negating what for the other heroes was sacred: the divinity, and implicitly, man's temporal nature and its limitations. Faustus is the anti-hero who „sets himself up as a god”.¹² He no longer tries to submit to the divine will as Dante did, he is a scientist aspiring to be god because of his fascination with the exercise of power. In addition, the conventional epic heroes were traditionally men of war endowed with exquisite military skills, having conquest and glory as their motivations, while the Faustian hero rebels in search of an abstract ideal: power in its absolute and spiritual sense.

Like Milton's Satan, he exhibits pride rejecting faith, the only one who, by Christian standards, could answer his cosmological questions. Faustus represents a period of development of the human personality following the classical hero who was the representative of mankind, and the medieval hero tormented by all that afflicted the human soul. From this point of view, actions do not have an absolute value. In his eyes, the search for knowledge is good in its own right, and it need not be directed toward human needs or have an absolute value. He selfishly seeks power and sensual satisfaction, not as means of service to God or his fellows but as an end in themselves. He alienates himself from mankind, society and the world.

It is in this very aspect regarding man's unquenchable thirst for knowledge in order to achieve limitless power that resides Faustus' modernity. For the classical hero, knowledge was a virtue, whereas for the Christian personality, it meant the utter and intimate understanding of the Divinity. Placed in opposition, Faustus turns his back on the Christian universe and rejects the classical world, thus being as Robert E Knoll noticed, „the first modern man.”¹³ Faustus is the philosophical hero by definition, who does not stand not through his psychology, but through the philosophical ideas he raises. His sufferings impress because his temptations are those of humankind. Never before Faust had the inner conflict of the human soul been better illustrated. He is the expression of the rebel who wants to break out of the conventions and restrictions of his time, such as the romantic individual who prefers to assert himself and be damned rather than to submit and be saved.

Conclusions

For the Greeks, Homer's poems had the function of transposing history into myth. For the ages to come, they have long illustrated the most vigorous confession of an archaic culture. Virgil's *Aeneid*, recapitulating the themes of Homer's poems, consecrated the epic as the supreme literary form of antiquity, and so it remained for Dante and for the Renaissance humanists. Along with the cultures and the civilizations he was conceived in, the epic hero undergoes a substantial change in

¹¹ Sewall, 1959, p. 66.

¹² Knoll, 1969, p. 74.

¹³ Knoll, 1969, p. 74.

both actions and heroic motivations. Therefore, in the most complete repertoire of human reality, an inventory of individuals, experiences and destinies of universal significance, the epic hero is indisputably the epitome of human development.

BIBLIOGRAPHY

- Aristotle, *Poetics*, Trans. S.H. Butcher, fourth edition, New York: St. Martin's Press, 1911: <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html> (Last accessed: 20.10.2018).
- Balaci, Alexandru, *Sinteze umaniste*, București: Ed. Eminescu, 1984.
- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, București: Ed. Univers, 1976.
- Facon, Nina, *Istoria literaturii italiene*, București, Ed. Științifică, 1969.
- Guțu, George: *Publius Vergilius Maro*, București: Ed. Univers, 1976.
- Knoll, Robert E., *Christopher Marlowe*, New York: Twayne Publishers, 1969.
- Sewall, Richard B, *The Vision of Tragedy*, New Haven: New Haven Press, 1959.
- Thomson, J. A. K. *The Ethics of Aristotle: The Nicomachean Ethics*. Penguin Classics: 1976.