

Catrinel POPA¹

RESCRIEREA TRECUTULUI PRIN FILTRUL PROZEI ROMANTICE ÎN ROMANUL ROMÂNESC CONTEMPORAN

REFILTERING THE PAST THROUGH A ROMANTICIST LENS
IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN FICTION

Abstract. The present article aims at deciphering some of the functions and meanings of the so-called historical turn in Romanian contemporary fiction. In this attempt, we'll analyse two recently published novels, Mircea Cărtărescu's *Theodoros* (2022), respectively Simona Antonescu's *Chiajna din Casa Mușatinilor* (2023), that can be read not only as "exoticized" representations of the past, but also as parables that reflect upon the consequences entailed by the obsession with exercising absolute power.

Keywords: memory, history, re-writing the past, romantic historicism, neo-historical fiction, contemporary Romanian novel

Romancierii au privilegiul de a crea personaje care le omoară pe cele ale istoricilor. Motivul e că istoricii evocă niște simple năluci, în vreme ce romancierii creează ființe în carne și oase.
(Al. DUMAS, *Viva Garibaldi ! Une Odysée en 1860*)

1. Rescrierea trecutului. Urme și ecouri

Data fiind împrejurarea că ficțiunea de inspirație istorică a revenit în forță în peisajul literar autohton la începutul anilor 2000, mai mulți critici și

¹ Universitatea din București, Facultatea de Litere, <catrinel.popa@litere.unibuc.ro>, <https://orcid.org/0000-0002-3174-8789>.

istorici literari au încercat să interpreteze și să explice fenomenul, sesizând – cu îndreptățire – o preocupare constantă a scriitorilor pentru renegocierea reprezentărilor identitare, cu precădere în accepțiunea lor *soft*, prin prisma căreia identitatea apare ca un fel de memorie împărtășită cu cei de lângă noi. În acest sens, Doris Mironescu considera că revenirea temei istorice în romanul contemporan, deși surprinzătoare într-un context sensibil diferit față de cel din perioada pașoptistă, când consolidarea identitară reprezenta o prioritate, s-ar putea explica prin postularea unui mecanism transistoric, responsabil, printre altele, de felurile *update*-uri ale romantismului (Mironescu 2016: 257-283).

Dacă postmodernitatea aduce cu sine, după spusele lui Pierre Nora, „sfârșitul unei tradiții a memoriei” (Nora 1984: XXIII), ficțiunile contemporane își asumă sarcina de a tematiza statutul ambiguu, iluzoriu și paradoxal al recuperării trecutului într-o epocă de faliment al ideologiilor, când reprezentările unor perioade mai apropiate sau mai îndepărtate de prezent capătă un caracter nostalgic și ambiguu, punându-se parcă ele însele sub semnul întrebării:

„Memoria postcanonică își cunoaște statutul târziu, critic și metatextual. Ea nu mai poate simula continuitatea între trecut și prezent, așa cum o realizau operele identificabile ca aparținând memoriei de tip « modernist » [...] Ea trebuie să propună simulacre identitare « de gradul al doilea » care-și subliniază propria artificialitate și discontinuitate. Dar discontinuitatea nu poate fi semnalată mai bine decât așezând-o în contrast cu o epocă de maximă centralitate canonică, cea care fixează atât reperele identitare majore, cât și marile modele literare românești. Iată o posibilă explicație pentru întoarcerea romanului contemporan nu doar spre tema istorică, ci și spre secolul al XIX-lea, epoca în care canonul literar și canonul memoriei naționale au fost pentru prima dată fixate.” (Mironescu 2016: 272).

Oricum ar fi, numeroși autori sunt atrași la ora actuală de rescrierea trecutului, chiar dacă în moduri mai curând neconvenționale, care au foarte puține lucruri în comun cu romanul istoric tradițional, o categorie socotită irelevantă sau depășită. Nimeni nu mai acordă prea mult credit astăzi unui avatar al romanului realist, fidel principiului verosimilității

și care nu își propune altceva decât să reconstituie cu maximă acuratețe evenimentele întâmplare într-o anumită epocă istorică. Deși, chiar romanele cu subiect istoric din secolele trecute se abăteau frecvent de la aceste principii, percepția (cvasi)unanimă cu privire la ceea ce numim îndeobște „roman istoric” s-a fixat în discursul critic grație studiului consacrat de Georg Lukács acestei categorii. Gânditor de stânga, Lukács adoptă o perspectivă sociologic-deterministă în analiza scrierilor pe care le alege drept repere (selecția sa privilegiază, în esență, nu atât romanele preocupate de reconstituirea riguroasă a unor epoci trecute, ci pe acelea care constituie puncte nodale, în măsură să capteze bogăția determinărilor sociale ale devenirii istorice). Altminteri, cu greu s-ar putea explica prețuirea sa pentru un autor ca Walter Scott, al cărui rol e socotit esențial de teoreticianul marxist, pentru evoluția categoriei în discuție: „Factorul decisiv în această înrâurire seculară a lui Walter Scott constă însă în aceea că, după el, romanul social s-a istoricizat și el, că scriitorii au fost impulsionați să conceapă și să configureze propriul lor prezent ca pe un moment al istoriei” (Lukács 1978, I: 5-6).

Venind către prezent, observăm că teoreticienii și criticii literari contemporani au încercat să găsească formule alternative pentru a cartografia teritoriul ficțiunii de inspirație istorică, printre cele mai frecvent vehiculate numărându-se cea de „ficțiune neo-istorică” (Rousselot ed. 2014: 1-16), definită ca o tendință ce perpetuează, relativizându-le, unele caracteristici ale „metaficțiunii istoriografice” (Hutcheon 2002 [1988]: 173-200), printre care se numără în primul rând scepticismul cu privire la posibilitatea fundamentării reprezentării trecutului într-o realitate sută la sută verificabilă.

În practica literară, semne ale acestei neîncrederi se pot discerne pretutindeni, și nu doar în spațiul literar autohton. Este suficient să amintim titlurile unor romane ca *Tyll* al prozatorului german Daniel Kehlmann, *Cărțile lui Iacob* de Olga Tokarczuk sau *Theodoros*, amplul roman de inspirație istorică al lui Mircea Cărtărescu. Tuturor acestor opere nu li se mai potrivesc – decât într-o foarte mică măsură – vechile etichete generice. Nici măcar romanul Simonei Antonescu, *Chiajna din Casa Mușatinilor*, o narațiune ce dezvoltă un tacticos ceremonial prozastic, în manieră sadoveniană, nu este, în fond, un roman istoric pe stil vechi. Deși, la prima vedere, cartea destinată să o reabiliteze pe doamna Chiajna

(al cărei profil a fost desenat în culori sumbre de Al. Odobescu în cunoscuta nuvelă inclusă, în 1860, alături de *Mihnea Vodă (cel Rău)* în dipticul odobescian de *Scene istorice din cronicile românești*) nu pare să respecte canoanele prozei tradiționale. Ea ascunde, sub aparențele unei narațiuni solid ancorate în realitatea istorică a secolului al XVI-lea, un mecanism pe cât de discret, pe atât de ingenios: exploatează acumulările, recurențele, felurile „urme” pe care un eveniment sau un personaj le lasă în mentalul colectiv. Cercetătorii preocupați de infiltrările dintre istorie și memoria colectivă au intuit exact impactul acestor straturi suprapuse de referințe: „Recurențele și chiar redundanțele discursive construiesc – după cum observa Andi Mihalache – suprasemnificări narative susceptibile de a fi preluate de generațiile următoare, care le transformă [...] în *evergreen*-uri ale memoriei culturale.” (Mihalache 2017: 145).

Articolul de față își propune să așeze față în față două moduri de figurare literară a trecutului: proza secolului al XIX-lea și romanul contemporan, pornind de la cele două volume amintite mai sus: *Theodoros* de Mircea Cărtărescu, respectiv *Chiajna din Casa Mușatinilor* de Simona Antonescu. Apărute la mai puțin de un an distanță unul de celălalt, ambele romane se revendică de la modele canonice „tari” din perioada de început a literaturii române moderne, primul de la memorialistica lui Ion Ghica, iar cel de-al doilea de la formula nuvelei istorice, specie magistral ilustrată în secolul romantic de Costache Negruzzi și Alexandru Odobescu.

2. (De)mitizare, mistificare, insolitare. Partitura personajelor

Romanele în discuție par să se sustragă deliberat oricăror tentative de clasificare, mizând pe resuscitarea unor personaje ale căror biografii se pierd în legendă și mit, pe mistificarea deliberată, pe rescrierea infidelă a unor povești cunoscute, într-un cuvânt, fantazează cu nonșalanța ficțiunii conștiente de sine ca ficțiune. Ele sunt, în fond, ingenioase conglomerate semnificative, narațiuni-palimpsest, populate de personaje din povești anterioare, fie ele atestate documentar sau nu, de entități ficționale, ale căror istorii se intersectează adeseori cu cele ale lumii reale, majoritatea lesne de recunoscut în măsura în care își păstrează o mare parte din „proprietățile lor diagnostice” (Eco 2011: 124). În asemenea condiții,

cititorului îi revine sarcina de a identifica proveniența „pieselor” disparate pentru a putea apoi (re)construi, ca într-un *puzzle*, sensurile noii opere.

2.1. „*Theodoros*”. De la eroul de poveste la personajul-palimpsest

În prima parte a romanului *Theodoros*, Mircea Cărtărescu se mișcă cu dezinvoltură cam în același perimetru pe care avusese ocazia să-l exploreze și în *Levantul*, epopeea ludic-intertextuală publicată la începutul anilor '90. Se putea observa încă de pe atunci atât abilitatea scriitorului de a amplifica rumoarea sensurilor, cât și predilecția sa pentru un spațiu ficțional (și textual) lesne recognoscibil: Valahia secolului al XIX-lea. Același cronotop se regăsește și în romanul din 2022, cu deosebirea că de această dată accentul se mută pe poveste, mai exact pe țesătura nesfârșită de povești „ce sclipesc ca firele de aur pe veșnicul gherghef al zilelor și-al nopților” (Cărtărescu 2022: 26). Cusăturile textuale nu mai sunt lăsate cu ostentație la vedere, iar umorul și verva ludic-parodică fac loc acum meditației melancolice pe marginea deșertăciunii ambiției, aspirațiilor și iluziilor omenești. Deși piruetele autoreferențiale nu lipsesc, ele devin aproape insesizabile, topite în țesătura labirintică de narațiuni ce formează o rețea de o anvergură rar întâlnită, întinzându-se „pe 3000 de ani de istorie și pe jumătate de glob terestru” (Cărtărescu 2024: 18).

Pretextul de la care pornește de data aceasta autorul este scrisoarea *Teodoros* a lui Ion Ghica din volumul *Scrisori către Vasile Alecsandri* (Ghica 2014 [1884]: 199-208)². Adeseori citată ca exemplu elocvent pentru modul

² „*Iubite amice,*

În mai multe rânduri am apucat condeiul cu gândul să-ți spui o istorie; dar m-am tot oprit dinaintea temerii că ai obiceiul de arăți scrisorile mele lui Negruzzi; și el, ca unul ce se află în capul unei publicațiuni, când pune mâna pe ceva scris și trimis de tine, îl și tipărește. M-am tot oprit, cum vezi, dinaintea temerii de a nu intra în gura lumii, care găsește pete chiar în soare.

Am mai ezitat și pentru că-mi ziceam că poate n-oi fi crezut chiar nici de tine în spusele mele, și să nu mă pomenesc tractat de om cu stafii și cu strigoi. Am însă convicțiunea că ceea ce voi să-ți spun este curatul adevăr și că o să vie o zi când zisele mele să se poată întemeia pe documente și pe dovezi.

în care granițele dintre memorie și ficțiune se permeabilizează în proza memorialistică românească din secolul al XIX-lea, scrisoarea lansează ipoteza neverosimilă conform căreia fiul ișlicarului Grigore și al grecoaiței Sofiana, slujitori pe moșia familiei Ghiculeștilor, ar fi ajuns – după întortocheate deambulări demne de un picaró levantin – la demnitatea de împărat al Etiopiei. Într-o notă de la sfârșitul romanului, Mircea Cărtărescu mărturisește că ipoteza cu privire la destinul de poveste al tânărului servitor, care după câteva decenii de aventuri prin Balcani ar fi cucerit tronul Etiopiei, luându-și numele de Tewodros II, l-a atras întrucât „deschidea fascinantă perspectivă a unei istorii contrafactice, ficționale, mitice și arhetipale, tocmai potrivite să facă substanța unui roman” (Cărtărescu 2022: 625).

Printre strategiile – nu puține – de insolitare a perspectivei la care apelează autorul, un rol însemnat îl joacă opțiunea pentru persoana a doua ca mod de narare (alternând la răstimpuri cu persoana întâi plural), o modalitate de ambiguizare, de transmutare a istoriei în poveste și în mit, dar și o dovadă că anvergura romanului este una cu totul neobișnuită. Pe lângă perspectiva *upside-down* (aflăm în final că istoria măririi și

Câte din povestirile lui Herodot n-au fost, sute și mii de ani, tratate de fabule, până ce au venit împrejurări cari au dovedit, limpede ca lumina zilei, veracitatea spuselor și observațiilor sale; și au făcut ca marele istoric să nu mai fie tratat de băsnar! [...] La însurătoarea căminarului Tachi Ghica i s-a dat din casa banului Scarlat Ghica un flăcău anume Grigorie, fiul ișlicarului poslușnic, care dregea gugiumanele și ișlicele casei banului; iar Mariței, fetei vornicului Scarlat Câmpineanu, i s-a dat Sofiana, fata Aspasiiei, greacă adusă din Țarigrad de cucoana Luxandra Câmpineanca, când s-a întors din surghiun din Țara Turcească.

Grigorie, ișlicarul, tânăr, nalt, rumen și plăcut; Sofiana, fată numai de șasesprezece ani, oacheșă, sprâncenată și frumoasă; tot îmbrăcând și dezbrăcând dimineața și seara, Grigorie pe cuconu și Sofiana pe cuconița, deși nu știau nici unul limba celuilalt, dar tot șoptindu-și din ochi și din sprâncene, s-au înțeles la vorbă așa de bine, încât a rezultat un copil care, deși conceput din flori, dar grație binecuvântării părintelui Lesviodax, mai târziu: chir Neofit, înaltpreasfințit mitropolit al Ungro-Vlahiei, s-a născut fiu legitim și s-a botezat în Christos, după legea ortodoxă a Răsăritului, cu numele de Teodor, fiindcă venise în lume în întâia sâmbătă a postului celui mare.

Grigorie îi zicea Tudor și Tudorache, pe românește; iar Sofiana, ca o greacă ce era, îi zicea Theodoros, nume cu care ne obicinuise mai toți în casă atât pentru că ni se părea mai original, cât și pentru că eram, ca copii, în contact mai des cu chera Sofița decât cu logofătul Grigorie.” (Ghica 2014 [1884]: 199-201).

decăderii lui Theodoros e povestită chiar de arhanghelii ce iau parte la Judecata de Apoi), rețeaua întinsă de aluzii și referințe intertextuale se articulează rizomatic, acoperind spații ample și perioade întinse, de la *Biblie* la mitul Zburătorului și de la cele *O mie și una de nopți* ale Șeherezadei, la *Kebrā Nagast* și *Povestea lui Arcoș pașa*, întorcându-se mereu la lumea vrăjită a copilăriei personajului, care se confundă cu cea a basmelor și, deopotrivă, cu atmosfera unei Valahii așezate la răspântii, între Orient și Occident, devenită prin aceasta „ținut mai mult de poveste și vis decât de geografie” (*ibidem*: 17). Iar moșia familiei Ghica devine pentru fiul Sofianeii un fel de interfață între lumea reală și lumile vrăjite ale închipuirii:

„Ghergani erau atunci, pentru tine, lumea, cu maica ta în miezul ei și cu multe chipuri de oameni și dobitoace arătându-se pe dealuri și vâlcele, la ferestrele caselor și chiar pe cer, făcându-ți cu mâna de-acolo, dintre nourii tiviți cu aur și sineală. Oamenii și femeile erau înalți ca niște turnuri, iar acești uriași te ridicau adesea în brațele lor ca să te-nvârtă prin aer și să-ți strângă obrajii-ntr-un deget, scuipându-te ca să nu te deoache [...]. Sofiana te lua adesea cu ea, încă din zori, când mergea la îndeletnicirea ei cea mai de căpătâi, îmbrăcarea boieroacei Marița, și-atunci pătrundeai în lumea de basm a conacului Ghiculeștilor și te minunai de covoarele de pe jos și de candelabrele din tavanul odăii ce ți se păreau mari ca bolta cerului, și de cadrele cu zugrăveli de pe pereți, și de canapelele largi pe care stăteau boieri bătrâni cu ișlice mari și rotunde pe capete, trăgând fum parfumat din narghilele.” (Cărtărescu 2022: 50).

Valahia este totodată și locul unde Theodoros leagă primele prietenii, cu tătarul Ghiuner, cu zugravul Sisoe (*alias* Chir Mitrofan), sau cu Ion, fiul cu câțiva ani mai mic al stăpânilor săi; este un soi de spațiu-timp privilegiat, unde eroul descoperă cele dintâi senzații, îmbătat de feluritele miresme și de aromele orientale, de „santal, scorțișoară, cuișoare, sofran, nucșoară, ghimbir, vanilie, enibahar...” (Cărtărescu 2022: 95). Printre aceste descoperiri aureolare își face loc și cea dintâi iubire, o dragoste năprasnică și nefericită, în acord cu ethosul secolului romantic. Proba iubirii este, în fond, cea mai teribilă încercare la care este supus trufașul, neînfricatul Theodoros.

Fundalul pe care se înfiripă această neasemuit de tristă poveste de liubov capătă contururile vagi ale unui spațiu-real-inventat, la limita dintre realitate și vis. Sunt convocate câteva repere referențiale, unghere și străzi din Bucureștiul secolului al XIX-lea, cu Sărindarul, Hanul lui Manuc, Podul Mogoșoaiei și mahalaua Beilicului, cu salepgiii și bragagiii lui vestiți, cu tei înmiresmați și cu valurile de caprifoi și de glicină revărsându-se peste garduri prăbușite. Toate acestea se topesc în cețurile unui alt București, fantast, ireal, răsrânt în oglinda visului și a amăgirii, cu un cer mios și prăfos, străjuit de zmeie încondeiate ca ouăle de Paști și străbătut de ființe străine „lumii estii”, precum Zburătorul cel cu trup „de turcoază moale și smarald”, duh al întunericului, în prezența căruia Theodoros își recunoaște nimicnicia.

Mircea Cărtărescu zăbovește îndelung asupra acestui personaj fabulos, devenit motiv predilect al poeziei de dragoste din secolul romantic. Episodul amintit e inaugurat cu imaginea memorabilă a puzderiei de zmeie colorate ce invadează văzduhul Bucureștiului, transformându-l în spectacol feeric. Acesta este practic preambulul nefericitei povești de liubov în centrul căreia se află Stamatina, fiica domnitorului Grigorie Ghica, frumoasa domniță vrăjită pe care Theodoros dorește cu ardoare să o salveze, eliberând-o din mrejele Zburătorului. În noua ipostază, personajul mitic care i-a fascinat pe poeții romantici capătă ceva din insolitul fapturilor extraterestre ce populează imaginarul lumilor SF:

„« E un Zburător », ți-ai spus, căci maica ta, Sofiana, îți povestise de-atâtea ori, înspăimântată, despre fetele tinere care aveau zmeu, vizitate fiind noapte de noapte de făpturi ce nu erau de pe această lume și simțindu-le îmbrățișarea înghețată. Se bolnăveau atunci de lungoare, topindu-se ca o făclie de ceară, plângând și suspinând după logodnicul lor nevăzut [...]. Mamă-ta, spunându-ți aceste basme ce te făceau să te strângi înfricoșat lângă trupul ei fierbinte, îți dăduse mereu a înțelege că erau adevărate [...]. Înotând cu mișcări de o nespusă grație și putere, Zburătorul se-apropie de tine, te privi o clipă cu ochii săi uriași, dar numai în treacăt, cum te-ai uita la un pom sau la o șură de pe marginea drumului, apoi se răsuci și-o luă în sus, lopătând către zmeu. Șiragul de bule strălucitoare te izbi-n față, răspândind miros de pucioasă. Ființa de

turcoaz se ghemui între sprâncenele domniței celei zugrăvite, rămânând o vreme acolo ca un al treilea ochi, și, când căpătă putere, începu să lumineze slab împrejur. Apoi zvâcni iute și se-ndreptă, înotând și mai viguros, către miazănoapte, unde Câmpina se zărea ca un sătuc neînsemnat la poale de munte [...]. Acolo dormea în iatacul ei Stamatina, către care Zburătorul grăbea acum, căci se lăsa noaptea, iar noaptea era-mpărăția lui. L-ai urmărit micșorându-se-n depărtare, până ce nu s-a mai văzut, și l-am urmărit și noi dintre norii noștri, cu scârbă și mânie, căci în el nu era nici adevăr, nici lumină, fiind el un demon al văzduhului între mulții trimiși de Prințul acestei lumi ca să chinuie muritorii. « *Căci lupta noastră nu este împotriva trupului și a sângelui, ci împotriva începătorilor, împotriva stăpânilor, împotriva stăpânitorilor întunericului acestui veac, împotriva duhurilor răutății, care sunt în văzduh* », grăise Apostolul Pavel despre astfel de arătări necurate.” (Cărtărescu 2022: 261-262).

Pe lângă istoriile cu duhuri necurate și cu domnițe înveșmănite în șalvari de geanfez, care-i conferă romanului poleială de basm oriental, întâlnim în *Theodoros* și întâmplări cu haiduci și cu zugravi de subțire, cu condamnați trimiși în subteran, să taie sare la ocnă, precum Dinu Păturică în romanul postpașoptist al lui Nicolae Filimon, descrieri de bătălii sângeroase, ca în cărțile istorice de aventuri, povești cu pirați ce bântuie Arhipelagul cu corăbiile lor fantomatice, semănând groaza printre navigatori. Apar și numeroase digresiuni narrative ce au în centru personaje istorice reale, ca Iancu Jianu, Regina Victoria sau Petrache Poenaru, inventatorul stiloului.

Nu este întâmplător nici faptul că, în materie de referințe intertextuale, pe lângă basme, legende și cărți populare, un loc privilegiat ocupă în această istorie a măririi și decăderii lui Theodoros trimiterile la scrieri sacre, în special la *Kebra Nagast* și la *Cartea Apocalipsei* din *Noul Testament*. Ultimul capitol al romanului este îndeajuns de edificator în acest sens. Povestea devine astfel taină ce se revelează; toate incredibilele minuni înfățișate până la acest punct reprezintă înțelesul tainic a ceea ce se întâmplă de când lumea (deci și în prezent). Vălurile cad unul după altul, iar perspectiva de sus în jos își dezvăluie natura profetică: ceea ce oamenii numesc Istorie nu e, în fond, decât panoramă a deșertăciunilor,

iar prin perdelele de fum pe care ei înșiși le inventează încearcă să contrabalanseze apocaliptica intuiție a precarității.

2.2. *De la istoria ca poveste la istoria ca reprezentație*

S-a observat, pe bună dreptate, că „primul reflex al unei lumi în luptă cu precaritatea este obsesia puterii” (Teutișan 2020: 114). Menită a defini imaginarul levantin în datele sale esențiale, constatarea de mai sus poate servi ca punct de plecare și pentru fixarea atmosferei caracteristice din romanul *Chiajna din Casa Mușatinilor*. Acordând o atenție considerabilă construcției minuțioase a personajului și manifestând o înclinație evidentă pentru ceea ce s-ar putea numi o supratemă a puterii (cu tot evantaiul de motive adiacente), romanul Simonei Antonescu o aduce în prim plan, reabilitând-o, pe doamna Chiajna, fiica lui Petru Rareș, nepoata lui Ștefan cel Mare și soția lui Mircea Ciobanul din neamul Drăculeștilor, dar, în mod indirect, și pe *Doamna Chiajna* din nuvela lui Alexandru Odobescu, personajul generator de dubii morale al unei ficțiuni istorice din epoca postpașoptistă, cu scene cel puțin la fel de sângeroase ca acelea din *Alexandru Lăpușneanul* a lui Costache Negruzzi. De altfel, mai izbutită din punct de vedere artistic, cea din urmă a fost socotită veritabil cap de serie în canonul nuvelei istorice, servindu-i lui Odobescu drept model.

Chiajna, personajul istoric despre care, de altfel, se cunosc destul de puține detalii, „dialoghează”, astfel, peste timp, cu avatarurile sale „apocrife”, căpătând contururi tot mai fluide, aidoma oricărui personaj intrat în legendă și beneficiind astfel de o infuzie consistentă de capital fabulatoriu și emoțional.

Deși încărcat de aluviunile reprezentărilor anterioare (sau poate tocmai datorită lor), portretul domniței din Casa Mușatinilor capătă în romanul contemporan o prospețime incontestabilă, autenticitatea și firescul desenului fiind, în mod paradoxal, reflex al opțiunii autoarei pentru o formulă ficțională îndatorată în bună măsură romanului sadovenian.

La fel ca în *Theodoros*, primele descoperiri ale copilei aduc cu ele ceva din magia incursiunilor în lumi invizibile, iar cititorul – pe măsură ce se familiarizează cu lumea secolului al XVI-lea, văzută prin ochii Chiajnei – este cucerit de amestecul de seriozitate și inocență, de spontaneitate și

calcul, cu care personajul se pregătește să înfrunte această lume plină de capcane, uneltiri și intrigi. Încă din perioada formării, Chiajna își dezvăluie tendințele dominatoare, care, departe de a se confunda cu simplele capricii infantile, sunt dublate constant de reflecție, dovedind stăpânire de sine, sânge rece, voință precocă și iscusință în modelarea de strategii și planuri. Emblematic sunt, din acest punct de vedere, momentele în care personajul își interpretează impecabil rolul de stăpână, conștientizând importanța gesturilor, a tonului și a mimicii prin care se poate face temută și ascultată:

„Se ridică și rămase în picioare până când ieșiră oaspeții, răspunzând cu înclinări din cap abia ghicite la plecăciunile lor. Procesiunea marilor boieroaice ale țării prin fața ei nu o stânjenea. Părea înconjurată de propriul ei tărâm invizibil, o bulă de aer cu hotare mișcătoare în interiorul căreia se simțea în siguranță. Porunci să fie stinse torțele și trimise după stolnic să rânduiască strângerea mesei. Simțea crescând în ea o cutezanță ori de câte ori era înconjurată de oameni neajutorați, o tărie străină de ea însăși, care ar fi putut intra în oricine pentru salvarea clipei de cumpănă, dar intra în ea, pentru că ea era aceea pe care puterea aceasta o găsea mereu pregătită.” (Antonescu 2023: 142).

Sunt multe asemenea scene în roman, dar memorabile rămân mai ales acelea din copilăria domniței, când personajul oscilează între certitudini și perplexități, alternând „repetițiile” pentru marele rol de stăpână, cu jocuri copilărești, șotii și farse, în care complici îi sunt atât frații mai mici, Iliș și Ștefăniță, cât și cei doi pisoi favoriți. Și uneori chiar tatăl, domnitorul Petru Rareș, care nu-și ascunde slăbiciunea pentru fiica sa mijlocie, mai curajoasă decât cei doi fii și înzestrată cu o voință puternică, de neînfrânt. Surprins în asemenea ipostaze, personajul eponim al romanului câștigă rapid adeziunea cititorului, e „viu”, autentic și foarte uman.

De altfel, pe tot parcursul amplei narațiuni, Chiajna apare „umanizată” în felul acesta, fie că e vorba de scenele de luptă propriu-zise sau de „bătăliile” diplomatice pe care le poartă cu aceeași pasiune, conștientă că puterea nu face parte din aceeași sferă cu omenescul, dar hotărâtă să o exercite cu dibăcie până la capăt și prin orice mijloace, în încercarea de a supraviețui. Semnificativă este, din această perspectivă, confruntarea cu

sultana Roxelana, când până și aceasta din urmă este impresionată de abilitatea diplomatică și de determinarea fostei doamne a Valahiei:

„Roxelana știa ce dorea musafira sa. De când sosiseră cei doi Drăculești în oraș, ea și sultanul primiseră nenumărate scrisori de la ei, uneori chiar zilnic. O vreme le citise. Vorbeau despre nevinovăția lor și despre acuzațiile mincinoase ale vărului de pe tronul de la Suceava. Nu pentru asta fusese de acord să o primească astăzi, ci pentru că felul în care Chiajna înțelesese să răspundă tăcerii ei îi atrăsese atenția. Îl descoperise pe Rústem Pașa și-i scrisese în limba lui de acasă. Acest simplu fapt, doar acest pas făcut de o fostă Doamnă a Valahiei într-un oraș potrivit ei, străin și îndepărtat de orice prieten din țară, îi grăise despre Chiajna mai mult decât ar fi putut să o facă ea însăși vreodată. Roxelana crezuse că recunoaște în gestul acesta o hotărâre veche a ei înseși, atât de îndepărtată încât și-o amintea astăzi încețosat: hotărârea de a supraviețui, care de cele mai multe ori se simte ca mirosul sângelui și îngenunchează vrăjmașii.” (Antonescu 2023: 555-556).

Prin pasaje de acest fel, Simona Antonescu reușește să surprindă exact mecanismele subtile ale unor psihologii feminine proiectate pe fundalul unei lumi neașezate, în care familiile domnitoare erau la tot pasul amenințate de trădări, uneltiri, războaie, maziliri, descăpățănări, precum și de stihiiile naturii și de felurite alte calamități (titlurile și subtitlurile multor capitole sunt grăitoare în acest sens, prin mențiuni ca „anul holerei”, „anul lunii sângerei”, „anul manei”, „anul secetei”, „anul leproșilor” ș.a.m.d.). Adaosuri de acest fel ne trimit cu gândul atât la gromovnicele din epoca medievală, cât și la letopisețe și scrisori particulare, în care se fac frecvente referiri la semne rău prevestitoare, la comete, invazii de lăcuste, cutremure, molime, secetă și multe alte nenorociri.

După cum lesne ne putem da seama, Simona Antonescu mănuieste cu multă măiestrie un arsenal impresionant de instrumente în măsură să (re)creeze atmosfera secolului al XVI-lea, lăsând uneori impresia că intuiește potențialul scriiturii de tip palimpsest. Dovadă că nu face un secret din faptul că plătește un tribut precursorilor din secolul al XIX-lea (descrierile luxuriante, câteodată muzeistic încărcate, ale costumelor, interioarelor,

arhitecturii palatelor sau cetăților, dovedesc simț al echilibrului și rafinament cromatic, actualizând parcă, în noul context, pasiunea odobesciană pentru culoare locală, obiceiuri, datini, detalii rafinate și arheologie).

Oricum ar fi, „scenele” istorice din romanul Simonei Antonescu, câștigă consistență și relief, în primul rând datorită personajelor „conjurate” în ampla țesătură a narațiunii. O mențiune specială merită, desigur, cele feminine; indiferent că e vorba de figuri „reale” (adică atestate documentar) sau de personaje inventate, „actorii” – mulți cu adevărat remarcabili – îmbogățesc fiecare în felul său această laborioasă tapiserie de epocă, țesută pe canavaua mai multor veacuri din istoria Țărilor Române.

3. Rescrierea trecutului și (re)valorificarea funcțiilor sale alegorice (în loc de concluzie)

Cele două romane discutate demonstrează, o dată în plus, că rescrierea trecutului presupune, în ecuația noii proze de inspirație istorică, o consistentă infuzie de imaginație, atât din partea autorilor, cât și din partea cititorilor. Reinterpretarea unor evenimente și biografii „istorice”, mai mult mai puțin fantastice, mai mult sau mai puțin documentate, chiar dacă nu urmărește să submineze cu tot dinadinsul discursul istoriografic, ar putea să reconfigureze, în anumite situații, relieful unor epoci întregi. Pornind de la detalii marginale sau de la reprezentări ambiguizate de prezența mai multor „filtre”, prozatorii contemporani ar putea face, la rigoare, concurență tratatelor de istorie serioase. Dar nu aceasta este miza principală pe care și-o asumă.

Dincolo de deschiderile către eventuale istorii contrafactuale, delectabile pentru cititori, atât Mircea Cărtărescu, în *Theodoros*, cât și Simona Antonescu, în romanul consacrat Chiajnei, propun mai curând o invitație la reflecție implicită pe tema mecanismelor complicate ale exercitării puterii. În lumea de la Porțile Orientului, unde treburile stăpânirii s-au aflat mereu sub semnul „neșezării”, al confuziei și al precarității, proiecțiile spaimelor și ale fobiilor ancestrale s-au materializat adeseori – prin jocul capricios al unor mecanisme compensatorii – sub forma unor figuri paradigmatiche de stăpânitori acaparați de obsesia Puterii. Personaje-palimpsest, atât Chiajna, cât și Theodoros sunt, în fond, exponenții unei lumi inconștient

agonice, principii din Răsărit, devorați în final de propria lor trufie. Un moralism implicit – care nu poate să scape cititorului atent – răzbate din paginile acestor două romane ce explorează – încă o dată – tărâmul levantin, marcând punctele iradiante ale mentalului colectiv. Una dintre mizele importante ale prezentului articol a fost aceea de a testa – pornind de la exemplele analizate – „bornele” și „nodurile” situate la intersecția dintre plăsmuirile literare și reprezentările imaginarului istoric autohton. Atât *Theodoros*, cât și *Chiajna din Casa Mușatinilor* oferă argumente edificatoare în această direcție.

Referințe

- Cărtărescu, M., 2024, „Scrișul meu are o rădăcină romantică, iar pentru romantici inspirația era esențială” (dialog cu Luana Stroe), în Fircă, Șt. (ed.), *O istorie cu scriitori și critici literari: „Litere -160”: Actele Colocviului aniversar al Facultății de Litere, Universitatea din București (2-4 noiembrie 2023)*, București, Editura Universității din București, p. 13-22.
- Hutcheon, L., 2002 [1988], *Poetica postmodernismului [A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction]*, trad. de Dan Popescu, București, Univers.
- Eco, U., 2011, *Confesiunile unui tânăr romancier*, trad. de Ioana Gagea, Iași, Polirom.
- Lukács, Georg, *Romanul istoric*, 1978, vol. I-II, trad., note și indici de Ion Roman, prefață și tabel cronologic de N. Tertulian, București, Minerva.
- Mihalache, A., 2017, *Trecutul ca text: idei, tendințe, controverse*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Mironescu, D., 2016, *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în secolul al XIX-lea*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Nora, P., 1984, „Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”, în *Les Lieux de mémoire*, tome I, *La République*, Paris, Gallimard, p. XVII-XLII.
- Rousselot, E. (ed.), 2014, *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, London, Palgrave Macmillan.
- Teuțișan, C., 2020, „Imaginarul levantin în literatură română”, în Braga, C. (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România, I: Imaginar literar literar*, Iași, Polirom, p. 114-132.

Corpus

- Antonescu, S., 2023, *Chiajna din Casa Mușatinilor*, Iași, Polirom.
- Cărtărescu, M., 2022, *Theodoros*, București, Humanitas.
- Ghica, I., 2014 [1884], *Scrișori către V. Alecsandri*, ediție îngrijită de Radu Gârmacea și ilustrată de Rareș Ionașcu, București, Humanitas.

Odobescu, Al., 1965 [1860], „Doamna Chiajna”, în *Opere I*, text critic și variante de G. Pienescu, note de T. Vianu și V. Căndea, București, Editura Academiei, p. 87-118.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2025.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>