Cum iubim? Coduri de gen în romanul de dragoste românesc

Daiana GÂRDAN

Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: daiana.gardan@lett.ubbcluj.ro

THE WAY WE LOVE. GENDER CODES AND THE ROMANIAN EROTIC NOVEL

Abstract: My paper aims to present how the Romanian romance novel written between late 19th century and the Second World War fictionalized some of the gender codes active in that particular timeframe in social and familial contexts. A very popular subgenre amid the unprofessional readers, romance fiction rises a new kind of responsibility for literary critics and historians, that traditionally gave little to no attention to the matter of toxic gender codes found in these novels. This article attempts to analyse, by means of both close and distant reading tools, a few narrative aspects that encoded gender inequality.
Keywords: erotic novel, Romanian novel, gender codes, gender roles, distant-reading

Citation suggestion: Gârdan, Daiana. "Cum iubim? Coduri de gen în romanul de dragoste românesc." *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 109-112. https://doi.org/10.51391/trva.2020.12.14.

„De altfel, femeile de la război încoace deveniseră prea evidente, din generație în generație. Descoperindu-le pulpele, rochia le scurta *misterul*, după cum și părul care le descoperea și masculiniza ceafa. Nudismul desființa acest *mister* împuținat de dimensiunile hainelor. Odinioară erau un *foșnet pentru suflet*, acuma deveniseră un marș. Trăiau și ele încorporate în vremea mulțimilor, cot la cot cu viața de toate zilele, acceptând soarele pe față și pe trup, așa cum tinerețea străbunelor lor nu acceptase decât luna – pe vremea poeților ei"[1].

„Nu știu dacă ați avut vreodată această impresie, dar ori de câte ori am văzut o femeie frumoasă într-o dimineață de iunie, am crezut că ea *se încheagă chiar pe loc din nelămuritul acela prea luminos* al aerului îmbătător de tare"[2].

„Mihaela avea atitudini rafinate, un spirit prompt în fața noutății, idei personale, o sensibilitate care fremăta în preajma poeziei. Și peste toate – *strălucitoarea avere feminină*. Farmecul ei stătea în faptul că ignora aceste comori, arătând modestă, firească, săracă. De ce n-aș spune? O invidiam subteran, deodată intelectualitatea ei (deși lipsită de ostentație) mă înfrunta făcând să presimt certurile care ne așteptau. Oricum – era de preferat iadul cu o femeie deșteaptă, decât paradisul cu una proastă..."[3].

„O femeie care începe să se plictisească, e în ajun să strice armonia... fă seama că vorbesc, în general... Dar crede-mă: eu am pledat într-o sumă de procese de divorț, în care adulterul fusese făptuit pentru că femeia se plictisea prea mult. Cei mai mulți oameni, fie din cauza afacerilor, fie din alte motive, își neglijează femeile în tot timpul zilei; unii și le neglijează și in timpul nopții. Atunci, ce vrei să facă bietele femei? Ele și-au făcut din amor *marea și unica lor îndeletnicire*. Trebuie să emancipăm cât mai curând femeile; să le dăm și lor drepturi politice și sociale; să le dăm ocupații, în sfârșit. Când femeia nu se va mai plictisi, statistica adulterului va scădea cu 80%"[4].

Citatele de mai sus provin din patru romane care au avut fiecare parte de numeroase reeditări în perioada postbelică și în contemporaneitate, toate clasate, aproape unanim, de către istoriografia literară drept literatură de consum, de raftul doi, toate promovate însă în spațiul public, pe diferite căi de popularizare, drept nemuritoare romane românești de dragoste.[5] Toate, scrise de bărbați. Romanul erotic, sau de dragoste, reprezintă, probabil, cel mai consumat subgen romanesc pe piața de carte dedicată publicului larg, numeroase colecții, de roman autohton sau de roman tradus, făcând dovada acestui succes pe plaja de cititori neprofesioniști. Cel mai frecvent clișeu legat de acest segment de cititori se referă la predilecția publicului feminin. Mai degrabă decât manuale pentru seducători, romanele de dragoste sunt o nesfârșită sursă de divertisment pentru femei. Lectura empatică și de identificare, însă, predominantă în rândurile acestui public-țintă, ridică, cred, o nouă, neglijată până acum, responsabilitate din partea vocilor critice din spațiul cultural, și anume, responsabilitatea de a pune pe tapet importanța lecturii conștiente de traseul și destinul istoric al oricărei opere literare și de codurile de conduită socială și de gen pe care aceste obiecte culturale le conțin.

Cei patru autori citați au făcut carieră, în cultura românească,

ca profesioniști ai sensibilității populare. Despre Ionel Teodoreanu și Gib Mihăescu, Nicolae Manolescu notează faptul că „răspund unei laturi precise din sensibilitatea cititorului epocii: arta lor constă în inventivitatea cu care reușesc să pună la dispoziția acestui cititor alimentul potrivit”[6]. „Latura precisă” la care se referă Manolescu pare să însemne sensibilitatea populară sau de consum la care ne refeream, dar una care reușește să depășească limitele unui cadru spațio-temporal anume. Reeditările numeroase ale celor doi autori și succesul lor de masă demonstrează că ceva din inventivitatea acestor autori răspunde la mai multe generații de public – un argument pe care Franco Moretti îl utiliza pentru a măsura și justifica prestigiul literar sau canonicitatea, în termeni de supraviețuire, a operelor literare[7]. Cei doi autori interbelici sunt, așadar, niște supraviețuitori.

Mihail Drumeș are mai puțină priză în rândurile celor mai vizibili exegeți, fiind expediat ca autor minor, de raft trei, care nu produce decât proză sentimentală naivă lipsită de valoare estetică. Dacă colegii săi de breaslă mai sus amintiți se bucură de o anumită valorizare după criterii estetice, autorul *Invitației la vals* a avut parte de o grăitoare tăcere. Formele de promovare ale reeditărilor lui Drumeș sunt încă și mai grăitoare în ceea ce privește nu atât raftul pe care trebuie așezată literatura lui într-o bibliotecă cu ierarhizări valorice, ci mai degrabă locul privilegiat de care acesta se bucură pe piața cărții de consum. Despre *Invitația la vals*, Florea Firan scrie următoarele rânduri, convingătoare, cred, în argumentarea destinului de romanță comercială al acestui roman: „Romanul *Invitația la vals* este un *fenomen unic* în literatura română, fiind un titlu atât de îndrăgit de cititori, încât, de-a lungul unui singur deceniu, treizeci și patru de ediții au fost epuizate. Cartea *își seduce încă de la primele pagini cititorul*, care rămâne cu sufletul la gură, *conectat la acordurile poveștii de dragoste* dintre cei doi studenți, Tudor și Micaela. Candoarea emoțiilor și a frământărilor sfâșietoare provocate de iubire, înregistrate de scriitor cu *sinceritate și sensibilitate*, are darul de a aduce revelația bucuriei de a trăi alături de cei dragi, făcând din *Invitația la vals* o *lectură necesară maturității*” (sublinierile îmi aparțin)[8].

Pe Traian Demetrescu puțini l-au reținut ca romancier în istoriile literare, contribuțiile lui lirice fiind mai interesante pentru locul și funcțiile lor în evoluția simbolismului românesc decât au fost contribuțiile sale narative pentru traseul romanului. *Cum iubim* însă câștigă un public destul de mare de cititori, iar – studii mai aplicate ar putea demonstra această intuiție – romanele sale de dragoste, pe care G. Călinescu, de pildă, le expediază drept „elegiace și vaporoase”, iar pe autor îl laudă doar pentru o „mare ascuțime senzorială”[9], reprezintă poate singurul calup coerent al subgenului erotic produs în secolul al XIX-lea.

Producători de succes al unui subgen foarte popular, acești autori sunt doar o mostră exploatabilă pentru o lectură în cheie feministă a romanului de dragoste „clasicizat” în spațiul românesc. Articolul de față face parte dintr-o cercetare extinsă a romanului de dragoste românesc modern care implică mai multe dimensiuni: distribuția sentimentelor și tiparele afective ale acestor romane, mecanisme de supraviețuire a tramelor erotice și, nu în ultimul rând, formulele de manifestare a codurilor de gen active în epocă și metabolizate într-un segment de literatură eminamente populară.

Revenind la pasajele reproduse la începutul eseului, felul în care operează acești autori cu stereotipiile de gen este cât se poate de transparent în aceste citate care reprezintă abia câteva exemple din sutele de paragrafe pretabile pentru o astfel de analiză. Sublinierea unor cuvinte ca *mister* sau sintagme ca *avere feminină* sau *nelămurit luminos* menite să descrie feminitatea așa cum o înțeleg și o livrează autorii de roman erotic îmi aparține. Este imediat vizibilă, astfel, paradigma în care operează acești autori din perspectiva codificărilor de gen. În primul citat, naratorul lui Teodoreanu deplânge „masculinizarea” și decăderea „eternului feminin”, un concept care nu a fost încă epurat din discursul cultural contemporan, utilizat abuziv în orice tentativă de descriere și concentrare a calităților presupus feminine. Naratorul privește, deci, femeia nu ca pe un individ activ și liber al societății moderne, ci ca pe un element decorativ și intangibil, a cărui transgresie din poziția inițială și – înțelegem – corectă spre o poziție care are date virile nu poate fi decât nocivă. O concepție similară este exprimată și de autorul *Donnei Alba*, care definește feminitatea prin capacitatea ei de a conține o frumusețe cu valențe diafane – în fond, același tip de clișeu al femeii-muze. Același tip de obiectivizare a femeii pare să funcționeze la ambii autori: amândoi construiesc imaginea femeii ca madonă sau muză intangibilă, care nu poate și nu trebuie să coboare de pe piedestal.

Citatul extras din *Invitația la vals* reduce personajul feminin la aceeași entitate abstractă: peste toate calitățile intelectuale (o curiozitate pentru protagonist!) primează, notează naratorul-partener, „strălucitoarea avere feminină”, manifestată, lasă să se înțeleagă, printr-o (falsă?) naivitate sau printr-o admirabilă modestie. În fine, calitățile intelectuale ale femeii reprezintă, oricum, un defect sau o provocare, în tot cazul un *obstacol* în calea împlinirii maritale, dar unul dorit și incitant, în convenția dragostei-pasiune. Fraza care încheie citatul de mai sus („Era de preferat iadul cu o femeie deșteaptă, decât paradisul cu una proastă”) devine un citat-hit în cultura pop românească: la o simplă căutare, peste o sută de pagini personale și publice de blog și site-uri dedicate publicării unor „citate celebre” reiau această formulare, profund misogină, a lui Mihail Drumeș. Majoritatea proprietarilor paginilor personale sunt adolescente sau femei. Acest transplant comunică date relevante despre măsura în care romanul de dragoste cu alură de clasic rămâne, peste arc de timp, un puternic model de conduită erotică, a cărui lectură naivă, de identificare, ratează toxicitatea unor clișee de gen și produce emulație în mediul virtual și social actual. Generații întregi de tinere au citit roman de dragoste românesc nemediat de vreun filtru critic sau de o minimală educație de gen care să le ofere armele necesare recunoașterii unor stereotipuri care – deși explicabile, într-o anumită măsură, prin argumentul temporal – circulă în prezent cu aceeași fluiditate și pretenție de legitimitate cu care au circulat și în interbelic. Dovada acestei lipse de filtru o fac și odele aduse de critici, la rândul lor minori, ca mai sus amintitul Florea Firan, care promovează *Invitația la vals* drept „fenomen unic în literatura română” sau „lectură necesară maturității”. O mutație în discursul critic contemporan aplicat romanelor de consum

și romanelor canonice deopotrivă care să țină cont și de această dimensiune a codurilor de gen nu este o chestiune pretențioasă, cred, ci o necesitate și o responsabilitate a criticii actuale.

În fine, ultimul citat prezintă o viziune de secol XIX. Romanul lui Traian Demetrescu, însă, este unul dintre puținele romane de secol XIX care rămâne în memoria culturală a publicului consumator de roman de dragoste și are parte de reeditări contemporane. *Cum iubim* pune pe tapet în numeroase instanțe stereotipurile de gen existente la finalul secolului, dintre care cel mai abitir explorat sau invocat de numeroși autori este *plictisul femeiesc*. Exponente ale clasei burgheze, femeile prezentate de autori precum Traian Demetrescu nu sunt definite altfel decât prin intermediul acțiunilor lor în raport cu instituția căsătoriei. Astfel, orice manifestare a personalității este interpretată prin grila *plictisului* (și, în consecință, drept dorință de a depăși această stare) și este descrisă în termenii transgresiunii normelor maritale. Ceea ce Demetrescu pune explicit în pagină are corespondent în întreaga viziune a modernității, chiar și acolo unde naratorii nu o exprimă în mod direct: femeia își are locul, ca personaj feminin, doar prin ipostaze subalterne (soție, mamă, iubită, confidentă, amantă), iar toate elementele de intrigă prin care personajul feminin contribuie la avansarea poveștii sunt legate de transgresiuni imorale, dintre care adulterul și suicidul reprezintă principalele formule. Dacă adulterul feminin este o temă recurentă în toate literaturile mari de secol XIX – deci apetența scriitorilor români pentru astfel de trame poate fi justificată drept import literar tematic, suicidul feminin apare într-un număr copleșitor în romanul românesc modern, cu precădere în cazul romanelor erotice sau, în alte subgenuri, legat de scenariul erotic. *DCRR-I*[10] indexează 90 de cazuri de sinucidere în primii 100 de ani de roman românesc (1845-1945), dintre care 51 sunt sinucideri feminine. Mostrele de corpus de roman din aceeași perioadă verificate prin lectură sau analiză asistată de calculator (acolo unde există corpus digitizat și procesat) confirmă faptul că, în realitate, ocurența suicidului, în special feminin, este mai mare decât cea înregistrată nesistematic de autorii dicționarului romanului românesc. Tot din punct de vedere cantitativ, suicidul feminin este direct legat de evenimentele amoroase, iar clasificarea (o supra-clasificare) ar arăta în felul următor: suicid ca manifestare a vinei pentru transgresiunea morală (adulter sau chiar experiența violului sau abuzurilor sexuale la locul de muncă în cazuri izolate) și suicid ca manifestare a eliberării de suferința cauzată în urma eșecului amoros (fie că vorbim de divorț, femei părăsite, căsătorite cu altcineva decât bărbatul iubit din rațiuni de presiune socială sau familială sau de moartea soțului/amantului). Argumente similare cu cel invocat pentru problema adulterului pot fi formulate și în cazul acestei recurențe tematice. În fond, este ușor de acceptat adoptarea sinuciderii romantice în vogă în literaturile occidentale în secolul al XIX-lea. Indiferent de canalul de pătrundere al acestei teme, elementele cu tentă moralizatoare, invocate direct sau lateral, transformă suicidul – definit în termeni mai degrabă tragi-eroici când se petrece în cazul personajelor masculine – în pedeapsă cu valențe morale în cazul personajelor feminine. O conversație despre aceste elemente este și ea egal de necesară. O demistificare a poveștilor de dragoste cu final tragic – pe modelul numeroaselor cercetări și dezbateri aplicate operelor cu trame erotice din literatura universală[11] – este și ea un subiect necesar. Tema emancipării femeilor are în majoritatea cazurilor conotații negative în romanul de dragoste românesc modern, asta reiese și din citatul care îi aparține lui Ionel Teodoreanu. La fel ca adulterul sau suicidul, emanciparea prin elemente de vestimentație și sociabilitate sau prin asumarea unor roluri considerate eminamente virile este și ea o formă de transgresie, pedepsită de autori prin diferite căi (de la exprimarea verbală a unor prejudecăți, ca simplă observație sau ca sancțiune, la aplicarea unor sancțiuni cu impact direct în destinul biografic al personajului). Aceste date reproduc doar o imagine fragmentară e acelui „male gaze" al romancierului român. Cum arată momentele erotice ale romanelor de dragoste vizate, unde codurile de gen își găsesc, probabil, cele mai transparente manifestări?

Un inventar al emoțiilor realizat cu ajutorul unui instrument de *topic modelling* (modelare tematică) pe un corpus de 20 de romane erotice scrise în perioada interbelică (realizat pentru o analiză anterioară acestui segment, cu mize diferite) produce, pe lângă alte date, un rest interesant de informație, exploatabil într-o analiză ca cea de față. Instruit pentru a identifica cuvintele și metaforele legate de afecte și scene erotice, programul transcrie și contextul proxim al acestor construcții lexicale. Verbele și adjectivele cele mai frecvente care alcătuiesc scenele de dragoste din romane devin vizibile, astfel, ca entități separate, iar ele sunt următoarele: a) adjective: *lacom; fierbinte*; *nesăbuit*; *beat*; *caldă*; *violent*; *neastâmpărat*; *senzuală*; *misterioasă/* (trup) *misterios*; *tulburătoare*; *fermecătoare*; *vrăjit*; *devotată*; *dulce*; *pasivă*, *carnal(ă)*; b) verbe: *a sili; a îmbăta; a strânge; a forța; a strivi*; *a înfrânge*; *a cuceri*; *a* (se) *abandona*; *a poseda*; *a vrea*; *a avea*.

Simpla inventariere a acestor verbe și adjective este, cred, suficientă pentru reconstrucția tipului de raport dintre cei doi amanți: femeia este fermecătoare, senzuală, caldă, dulce, devotată, pasivă; bărbatul este fără de control (beat, îmbătat, vrăjit, tulburat), neastâmpărat, care strânge, strivește, înfrânge, cucerește, sil(ui) este și posedă. O distribuție ca la carte între atributele codate cultural drept atribute feminine (care are un rol pasiv, care ispitește prin calitățile ei misterioase și senzuale, carnale) și cele codate drept masculine (control, dominație și impuls).

Romanele erotice de consum sunt, statistic, cele mai susceptibile de a conține și propaga aceste stereotipuri de gen. Dar asta nu absolvă în vreun fel romanele canonice. În realitate, aceleași stereotipuri de gen funcționează în ambele narațiuni, la Camil Petrescu în egală măsură cu Drumeș sau Traian Demetrescu. Diferența ține de vizibilitatea acestora la *distant reading*. În timp ce lexicul camilpetrescian este mai degrabă bazat pe sugestie și riscă să scape atunci când este tranșat pe părți de vorbire, autorii romanelor de consum folosesc o artilerie lexicală mult mai explicită, și, deci, mai ușor detectabilă la un survol al măruntaielor desperecheate ale discursului lor literar.

Concluziile acestui scurt excurs prin conduita amoroasă a personajelor romanelor de dragoste sunt mai degrabă auto-explicative. Fără o serie de conversații solide în spațiul cultural despre aceste codificări de gen, romanele de dragoste

românești moderne care se bucură încă de popularitate în rândul consumatorilor neprofesioniști de literatură riscă să perpetueze aceleași constructe culturale vetuste și nocive. Dintre romanele vizate pentru această analiză, cel puțin două sunt studiate intensiv și în școală și în universitate: *Ultima noapte de dragoste...* și *Maitreyi*. Culpa misogină a acestor romancieri canonici, dar și absorbția rapidă a personajelor lor drept modele pentru fete, cu precădere în școală, a fost subliniată deja de Mihaela în Ursa în articolul său, deja amintit, *Studiile literare românești și coduri de gen*, din care reiau aici unul dintre argumentele autoarei: „Puse în situația de a folosi canonul (școlar sau pe cel estetic) pentru a-și alege personajele preferate (exercițiu comun în practica didactică literară de oriunde, mai ales la vârsta preadolescenței), fetele din România întâmpină dificultăți din două direcții: prima este cvasi-absența unor personaje feminine care să invite la identificare, iar a doua este alegerea – din lipsă de opțiuni – a unor personaje care fie sunt victime ale unor violențe și abuzuri atroce (v. Ana din Ion, de Rebreanu), fie își fundamentează întreaga construcție de sine pe motivații narcisiste sau erotice (v. personajele lui Camil Petrescu), fie sunt mame teribile, bătrâne acrite, văduve ascetizate de datoria față de soț și copii (...) Din viciu didactic, reformulez: sunt romanele lui Camil Petrescu misogine? Da, pentru că autorul însuși, nu doar personajul său, era de părere că: «Dacă vrei să cunoști liniștit frumusețea unei femei, trebuie neapărat să o faci să sufere; numai suferința o înfrumusețează, așa cum numai când simt umbra morții cântă sublim lebedele» (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*). Este suficient să recitim capitolul al treilea din *Ultima noapte...* ca să constatăm nu numai operațiunile de transfer dinspre naratorul implicit spre personajul masculin, cât și modul în care, în celebra scenă a filosofiei de budoar, delectarea erotică implică un bărbat subiect (profesorul de filosofie, obosit după o zi grea la universitate și pus pe glume de alcov) și o femeie obiect (consoarta seducătoare, de educație egală, interesată să primească o explicație, dar primind în schimb complimente, condescendență, săruturi). Nici măcar la nivelul schemelor erotice personajul feminin și cel masculin nu au aceeași demnitate ontologică, unul fiind recuzită, iar celălalt actor”[12].

O recalibrare, așadar, și în acest sens conștient și responsabil față de limitările și problemele romanelor de dragoste studiate, a discursului livrat de la catedră în studiul acestor romane, care să însoțească conversația despre formulă literară, reprezintă una dintre multele urgențe care trebuie rezolvate în deceniul nostru.

Note:

1. Ionel Teodoreanu, *Lorelei* (București: Cartea Românească, 1935), 57.
2. Gib Mihăescu, *Donna Alba* (București: Eminescu, 1970), 145.
3. Mihail Drumeș, *Invitația la vals* (București: Art, 2013), 66.
4. Traian Demetrescu, *Cum iubim* (Craiova: Ralian și Ignat, 1896), 144.
5. Articolul de față face parte dintr-o cercetare extinsă dedicată romanului de dragoste din primii 100 de ani de roman românesc cu instrumente computaționale, dintre care *sentiment analysis* reprezintă cadrul metodologic principal.
6. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* (București: Gramar, 2003), 214.
7. Vezi Franco Moretti, *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe* (Cluj-Napoca: Tact, 2016).
8. Vezi Mihail Drumeș, *Invitația la vals* (București, Editura ART, 2013).
9. G. Călinescu, *Istoria literaturii române: de la origini până în prezent* (București: Minerva, 1985), 502.
10. Doru Burlacu et al, *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* (Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, 2004).
11. În spațiul românesc, Mihaela Ursa produce probabil cel mai coerent demers de detabuizare a felului în care rolurile de gen și codificările culturale ale genului au fost metabolizate în marile opere de literatură universală, în volumul *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București: Cartea Românească, 2012. Tot ea semnează, într-un volum colectiv recent dedicat investigării codurilor de gen în obiectele culturale și literare din spațiul românesc (*Zoe, fii bărbată! Coduri de gen în cultura României contemporane*, coordonată de Mihaela Ursa și îngrijită de Alexandra Turcu și Adrian Tătăran, Pitești: Paralela 45, 2019), un excelent articol care expune relația dintre instituțiile (simbolice și fizice) culturale și formaționale și orice dezbatere referitoare la codificări de gen și realități sociale feministe și emancipatoare.
12. Mihaela Ursa, *Studiile literare românești și codurile de gen*, în Mihaela Ursa et al, *Zoe, fii bărbată...,* 47-48.

Bibliography:

Burlacu, Doru et al. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*. Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, 2004.
Călinescu, G. *Istoria literaturii române: de la origini până în prezent* [The History of Romanian Literature]. București: Minerva, 1985.
Demetrescu, Traian. *Cum iubim* [How We Love]. Craiova: Ralian și Ignat, 1896.
Drumeș, Mihail. *Invitația la vals* [Invitation to Waltz]. București: Art, 2013.
Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe* [Noah's Ark]. București: Gramar, 2003.
Mihăescu, Gib. *Donna Alba.* București: Eminescu, 1970.
Moretti, Franco. *Grafice, hărți, arbori. Literatura văzută de departe* [Graphs, Maps, Trees]. București: Tact, 2016
Teodoreanu, Ionel. *Lorelei*. București: Cartea Românească, 1935.
Ursa, Mihaela. *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* [Eroticon. Treaty on Erotic Fiction]. București: Cartea Românească, 2012.
Ursa, Mihaela. "Studiile literare românești și codurile de gen." In *Zoe, fii bărbată! Coduri de gen în cultura României contemporane*, edited by Mihaela Ursa, Adrian Tătăran, and Alexandra Turcu, 41-66. Pitești: Paralela 45, 2019.