

Cuprins

Studii literare

Eugen Ciurtin, *Buddhist Cantos from Bucharest I. Ion Pillat's Visari budiste (1912) as "readings from Burnouf" [Asia in Europe II]* / 1

Cosmin Ciotloș, *Contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu și cu Marcus Aurelius* / 11

Alex Vasieș, *Romanele maximaliste: O introducere în context românesc* / 22

Dumitra Baron, *Au-delà des mots- (dé) construction identitaire et architecture du silence dans Le Ghetto intérieur de Santiago H. Amigorena* - / 28

Maria-Otilia Oprea, *Urâtul – de la categorie estetică și etică la stare sufletească* / 37

Carmen Popa, *Die Protokollierung der Hermannstädter frühneuzeitlichen Hexenprozesse* / 42

Rodica Grigore, *Clarice Lispector, Patimile după G.H.: Metamorfoze și violență* / 48

Emilia-Ioana Vaida, *Les quatre phases génétiques dans la Correspondance de Flaubert* / 58

Anca-Simina Martin, *"Break It in Your Face, so He Break It Not Behind" On Shakespeare's Toilet Puns and Their Romanian Translations* / 64

Științele limbii și traductologie

Monica Borș, *Ideologii alimentare și mode lingvistice* / 72

Daria Parvu, *A Theoretical Perspective on Ekphrasis* / 76

Eva-Nicoleta Burdușel, *A Cultural Approach To Legal Translation: Contemporary Perspectives And Challenges* / 82

Studii culturale

Iulia Gița, *Culturelele chineze – purtătorii celor mai subtile aluzii culturale – în traducere românească (I)* / 87

Maura-Geraldina Giura, *Arheologia conceptului de cultură. Tranziția înspre epistema modernă* / 91

Carmen Opreșor, *Trei basme românești din colecțiile Petre Ispirescu și Grigore Crețu* / 96

Sociologie și istorie socială

Zoltán Rostás, *Istorie și/sau aniversare* / 103

Dana Costin, *"East Central Europe" Reconceptualizarea socialului: istoria socială în Europa Centrală – Răsăriteană Vol 34–35, 2007–2008, 1–2 / 108*

Filmologie

Victor Morozov, *Într-un oraș mic: Revoluția Română, între Videograme dintr-o revoluție și A fost sau n-a fost?* / 115

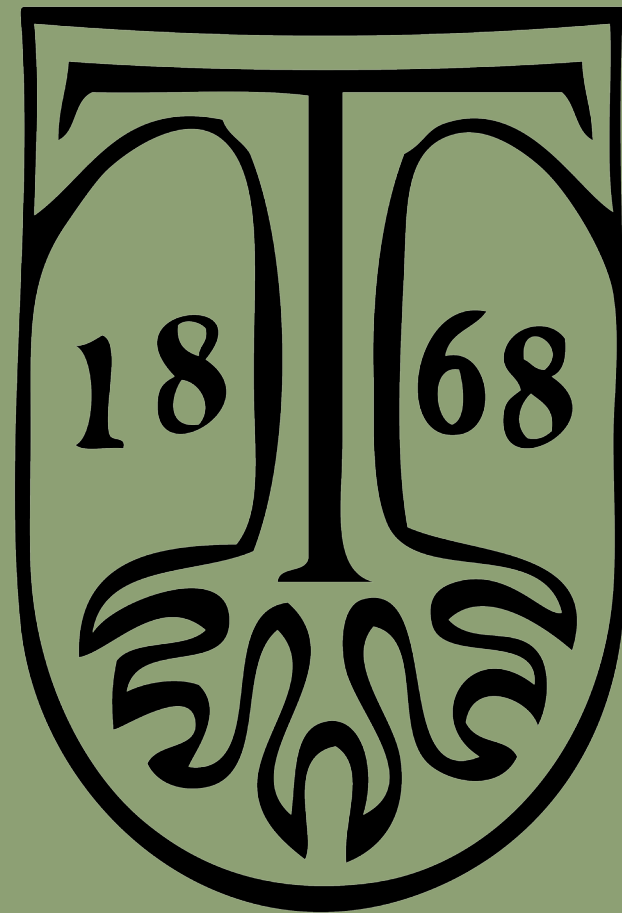
Daniel Iftene, *Comunistul ca personaj negativ în filmul românesc de după 1989* / 121

Andrei Simuț, *După-amiaza unui torționar – anatomia unui caz imposibil* / 129

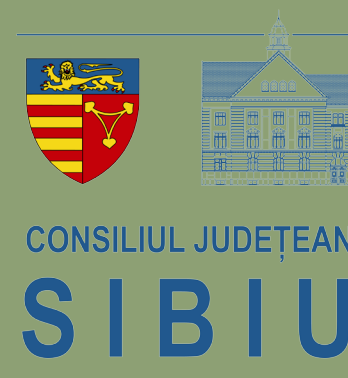
Mădălina Pojoga, *„Chewing-gum pentru ochi”. Receptarea critică a filmului popular românesc de la începutul anilor '90* / 137

Calina-Maria Moldovan, *Space in Romanian and Hungarian Cinema* / 143

Flavia Dima, *Reprezentări ale spațiilor carcerale în cinematografia română post-comunistă* / 146



Revista TRANSILVANIA a fost fondată în ianuarie 1868, ca platformă ideologică și științifică a Asociațiunii Transilvane pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român. Din 2017, este editată de Complexul Național Muzeal ASTRA sub autoritatea Consiliului Județean Sibiu. Apare în parteneriat academic cu Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. Din 2009, Revista TRANSILVANIA este indexată în bazele de date SCOPUS și EBSCO.



ISSN 0255 0539

TRANSILVANIA

SIBIU, 11-12/2019

TRANSILVANIA: serie nouă, anul XLVII (CLI)

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC:

prof. univ. dr. Ștefan Afloroaei
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

prof. univ. dr. habil. Constantin Chiriac
(Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

prof. univ. dr. Petr Kopecký
(Universitatea din Leiden, Germania)

prof. univ. dr. Mihaela Miroiu
(Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

acad. pr. prof. univ. dr. Mircea Păcurariu
(Academia Română)

acad. prof. univ. dr. Ioan-Aurel Pop
(Academia Română)

conf. univ. dr. Marci Shore
(Universitatea Yale, Statele Unite ale Americii)

prof. univ. dr. Ștefan Sienerth
(Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

prof. univ. dr. habil. Andrei Terian
(Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

acad. prof. univ. dr. Alexandru Zub
(Academia Română)

REDACȚIA:

Redactor-șef:
Radu Vancu

Redactori:
Dragoș Varga
Vlad Pojoga

Secretar de redacție:
Ștefan Baghiu

Tehnoredactor:
Mihaela Basarabă

Tipar:
Print ATU

Revista editată de
Complexul Național Muzeal ASTRA,
sub autoritatea Consiliului Județean Sibiu

Director general C.N.M. ASTRA:
Ciprian Anghel Ștefan

Redacția și administrația:
550182 Sibiu, Piața Mica, nr. 11
Tel./fax: +40 269 202 400

revistatransilvania@muzeulastra.com
www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com
www.muzeulastra.com

TRANSILVANIA: New Series, Year XLVII (CLI)

Volume 47, Number 1, 2015

Volume 47, Number 2, 2015

ADVISORY BOARD:
Prof. Ștefan Afloroaei (Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania)
Prof. Constantin Chiriac (Lucian Blaga University of Sibiu, Romania)
Prof. Petr Kopecký (Leiden University, Germany)
Prof. Mihaela Miroiu (The National University of Political Studies and Public Administration, Romania)
Acad. Prof. Mircea Păcurariu (Romanian Academy)
Acad. Prof. Ioan-Aurel Pop (Romanian Academy), Babeș-Bolyai University of Cluj, Romania)
Assoc. Prof. Marci Shore (Yale University, USA)
Prof. Stefan Sienerth (Ludwig Maximilian University of München, Germany)
Prof. Andrei Terian (Lucian Blaga University of Sibiu, Romania)
Acad. Prof. Alexandru Zub (Romanian Academy)
EDITORIAL BOARD:
EDITORIAL TEAM:
Editor-in-Chief: Radu Vancu
Editors: Dragoș Varga Vlad Pojoga
Editorial Secretary: Ștefan Baghiu
DTP: Mihaela Basaraba
Printed at: Print ATU
Journal edited by ASTRA National Museum Complex under the authority of the Sibiu County Council
General Manager ASTRA NMC: Ciprian Anghel Ștefan
Contact: 550182 Sibiu, Piața Mică, nr. 11 Tel./fax: +40 269 202 400
revistatransilvania@muzeulastra.com www.revistatransilvania.ro
office@muzeulastra.com www.muzeulastra.com

© 2015 by Revista Transilvania

All rights reserved

Printed in Romania

Printed on acid-free paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Printed on 100% recycled paper

Contents

Literary Studies

Eugen Ciurtin, *Buddhist Cantos from Bucharest*

I. Ion Pillat’s Visari budiste (1912) as “readings from Burnouf” [Asia in Europe II] / 1

Cosmin Ciotloș, *A Contemporary Of Butterflies, God And Marcus Aurelius / 11*

Alex Vasieș, *Maximalist Novels: An Introduction in a Romanian Context / 22*

Dumitra Baron, *Beyond Words- Identity (de) construction and architecture of silence in Le Ghetto intérieur by Santiago H. Amigorena - / 28*

Maria-Otilia Oprea, *The Ugly – from Aesthetic and Ethical Category to Spiritual State / 37*

Carmen Popa, *Protocols of the Early Modern Witch Trials in Sibiu / 42*

Rodica Grigore, *Clarice Lispector, The Passions after G.H.: Metamorphoses and Violence / 48*

Emilia-Ioana Vaida *The Four Genetic Phases in Flaubert’s Correspondence / 58*

Anca-Simina Martin, *“Break It in Your Face, so He Break It Not Behind” On Shakespeare’s Toilet Puns and Their Romanian Translations / 64*

Language and Translation Studies

Monica Borș, *Alimentary ideologies and linguistic fashions / 72*

Daria Părvu, *A Theoretical Perspective on Ekphrasis / 76*

Eva-Nicoleta Burdușel, *A Cultural Approach To Legal Translation: Contemporary Perspectives And Challenges / 82*

Cultural Studies

Iulia Gița, *Chinese Culturenes – the Becarers of the Most Subtle Cultural Implications – in Romanian Translation(I) / 87*

Maura-Geraldina Giura, *The Archeology of the Concept of Culture. The Transition of the Modern Episteme / 91*

Carmen Oprișor, *Three Romanian Folk Tales Frame the Petre Ispirescu and Grigore Crețu Collections / 96*

Sociology and Social History

Zoltán Rostás *History and / or Anniversary / 103*
Dana Costin *“East Central Europe” Reconceptualizing the Social: Writing Social History in the East Central Europe Vol 34-35, 2007- 008, 1-2 [Review / Book Presentation] / 108*

Film Studies

Victor Morozov, *In a Small Town: The Romanian Revolution between “Videograms of a Revolution” and “12:08 East of Bucharest” / 115*

Daniel Iftene, *The Communist as Villain in the Romanian Cinema after 1989 / 121*

Andrei Simuț, *The Afternoon of a Torturer - the Anatomy of an Impossible Case / 129*

Madalina Pojoga, *„Chewing gum for the eyes”. The critical reception of ‘90s Romanian Popular Cinema / 137*

Calina-Maria Moldovan, *Book review: Anna BATORI, Space in Romanian and Hungarian Cinema / 143*

Flavia Dima, *Representations of Carceral Spaces in Post-Communist Romanian Cinema / 146*



Buddhist Cantos from Bucharest

I. Ion Pillat's *Visări budiste* (1912) as “readings from Burnouf” [*Asia in Europe II*]

Eugen CIURTIN

Mahidol University, Bangkok, Faculty of Social Sciences and Humanities
Romanian Academy, Buchares, Institute for the History of Religions,
Personal e-mail: : ciurtin.eug@mahidol.ac.th | e.ciurtin@ihr-acad.ro

*Buddhist Cantos from Bucharest I. Ion Pillat's Visări budiste (1912) as “readings from Burnouf”
[Asia in Europe II]*

This contribution in three parts analyses for the first time Ion Pillat's Buddhist poetry of his debut volume (*Visări budiste* [Buddhist Reveries] from *Visări păgâne* [Pagan Reveries], Bucharest: «Minerva» – Institut de Arte Grafice și Editură, 1912) compared against plausible European and Asian religious and literary sources, contexts, and significance, in order to palliate the callous non-sense of some literary critics and the cultural prejudice inflicted by some scholars of religion. The five poems – *A Buddhist Prayer* (a title subsequently changed to *A Prayer to the Buddha*), *Samsara* [saṃsāra], *Towards Nirvana*, *Karman* and *A Hymn of Worship* – are illustrative of the wider topics and literary moves of an ‘Asian Renaissance’, and highlight the Buddhist legacy of Eugène Burnouf (1801-1852), a professor of the Collège de France who would become the founding father of modern Buddhist Studies worldwide and whose Magna Carta of Buddhism Studies would also have a Romanian echo, from Odobescu (who moreover frequented his classes) to Eminescu (who authored more and better Buddhist cantos) or Georgian (the first to critically edit Sanskrit texts) to young Pillat, a schoolboy, then student in Paris since 1905, to become the first translator into Romanian of another pupil of Sanskrit India in Paris and Harvard in the 1910-1914, T. S. Eliot.

Keywords: Ion Pillat | Asia in Europe | Buddhist writings in Pāli and Sanskrit | European literature | *karman* | *saṃsāra* | Romanian literature | T. S. Eliot.



I. “Distracția viitoare a vreunui nenorocit, ce nu va avea ceva mai bun de făcut”.

II. “Readings from Burnouf offered me the foundation of *Buddhist Reveries*”.

III. Indic poetics of transmigration: a scrutiny.

IV. The emblematic anti-modern, the parochial and the perplexed: N. Iorga, Horia Furtună, G.

Bogdan-Duică.

V. Year 1912: European, Indian, Buddhist & Global.

VI. Down the Ganges, up the Argeș: impetus and constraint in Pillat vs. Eliot.

VII. Buddhist scarcity: Pillat, Eliot, Bloom.

VIII. Asian Renaissance in interwar Romania.

To my well-read friend Cosmin Ciotloș,
as a remembrance of the writing plans we contemplated
during that old and unexpected literary conversation
in a frozen airport

A musician of highest integrity, Artur Schnabel used to say in the 1930s¹: “Musicians are not the only ones who do harm to music”. Neither are literary critics the single ones who do harm to literature – nor are the scholars of religion the single ones who do harm to religion. One may be aware of musicians, literary critics, and scholars of religion rather being fair to or protecting music, literature, and religion from the harm inflicted by others, who are not: yet they may repeatedly be part of the harm done. The last two guilds intermingled, the cultural reception of Ion Pillat’s first book – as I propose to decode Schnabel’s *dictum* in this contribution – is a case in point in a global Asian Renaissance².

I. “Distracția viitoare a vreunui nenorocit, ce nu va avea ceva mai bun de făcut”.

Born in 1891 in Bucharest and moving to Paris in 1905, Ion Pillat³ was only just 18 years old when he first read classical Buddhist literature in best European translation. *Visări budiste*⁴ (*Buddhist Reveries*) is the title of a cycle of poems included, with remarkable Buddhist gusto, in his debut volume⁵ which, by an anticipated auto-irony for the future neo-classic, more traditionalist, Orthodox Christian-inspired poet, he called *Visări păgâne*, a lyrical *cum* virtuoso dreaming on Pagan scores.

The book was published in the poetry series of *Cărțile albe* (*The White Books*), which was started by the two young poets Ion Pillat and Horia Furtună (1888-1952) as a new means for their generation’s poetical endeavours. Being drawn to his rising symbolist star, they asked Alexandru Macedonski to offer a contribution, which he did after being back from Paris in 1912, publishing *Flori sacre* (*Sacred Flowers*), subsidised by Pillat himself, as he will do it with the same perfect instinct in 1916 for Bacovia’s *Plumb*. *Visări păgâne* was immediately followed by Horia Furtună’s *Scântei și rouă* (*Sparks and dew*). Not only Pillat’s debut, but all the first three volumes of the series are off-springs of Paris, or more generally of that germane European ambience throttled by the impending Grande Guerre, of which something certainly disappeared for ever in the midst of the new societies and urgencies of the war’s aftermath. Both Pillat and Furtună greatly admired Macedonski, then largely neglected or despised in Bucharest literary circles, and Pillat dedicated to Furtună, as to his *aîné*, a poem from his first collection (*Centaurii* [În urma unui *vis*]), the very one he was waiting for⁶.

The Buddhist poems are five: “Rugă budistă” (*A Buddhist Prayer*) (pp. 41-42, the single one published earlier⁷: *Convorbiri literare* 1912, dated there July 1911, but sketched earlier, a poem subsequently known from Pillat’s anthologies and posthumous editions as *Rugă lui Buddha*), “Samsāra” (sic, pp. 43-45, written in Paris in January 1912), “Spre Nirvāna” (*Towards | Thither Nirvana* [nirvāṇa]) (pp. 46-48), “Karman” (pp. 49-51, dated “Paris, 23 March 1912”, hence right before turning 19), and “Imn de închinăciune” (*A Hymn of Worship*) (pp. 52-53, dated Paris, 28 May 1912⁸). Note both Indic-titled poems are dedicated to relatives. The book also includes – and this may function as an ideal incentive – some “Lămuriri la visările budiste” [sic!] (‘Clarifications on the Buddhist reveries’, pp. 54-55⁹), an inviting title which, during the subsequent 107 years since its publication, would have warranted a paraphrase for the literary critic or for the scholar of religion, and may thus be considered an early enticement to the present essay. It is rather rare to have a poet vigilantly adding explanations to his poems immediately after the poems themselves. It is even rarer to see a poet who experiments Indic sources and tropes being the first and alas the single one who aptly commented upon his Buddhist-inspired literary production.

What on the contrary is run of the mill reading consists of meagre comments on ‘exoticism’ or the ‘Orient’, if not full neglect and silences¹⁰. Furthermore, and despite his excellent knowledge of and connection to contemporary French, German and American literatures, most early Pillat was never translated¹¹. Romanian authors of all varieties and for more than a century have misread precisely these five poems (not yet translated it seems), and more generally everything Asian in Pillat’s lyrics¹², from the first reviews of *Visări păgâne* up to the comments made very recently¹³. After all, someone should take seriously Pillat’s diffidently ironical advice of 1932 [1941/1942] and consider as perfect the counsel to become that forefelt *nenorocit*: “I propose for the pastime of some unfortunate [Rom. *nenorocit*] who will have nothing better to do the study of the influence my historical and geographical university education had upon the poems overloaded with allusions and proper names from my first volumes and especially from *Pagan Reveries*”¹⁴. It took exactly twenty (or exactly thirty?) years to see the author, instead of any critic, explaining his early verses, and the ambiguity of these reminiscences is considerable as in 1932/1941-1942 Pillat is most close to a conservative mode and did somehow prejudice to his youthful years. Were the critics thwarted by a perspective deemed inglorious? Their silence on this enticement would indicate it: yet ostensibly they might have missed the point. Inasmuch as Pillat has added: “citiri din Burnouf îmi ofereau temelia Visărilor budiste” –

“readings from Burnouf offered me the foundation of Buddhist Reveries”¹⁵. By providing this hint, he reread his twenty years old Paris manuscripts: we know since 1983 that, at the end of the fifth Buddhist poem, there was an out of the ordinary mention, to which only Pillat will return: “Inspirată de un text budist publicat de Burnouf” (“Inspired by a Buddhist text published by Burnouf”¹⁶). This very connection was precisely what I intended to offer back in 2005 in Paris¹⁷, as contrary to the ubiquitous silence of Pillat’s readers I do believe the circumstance is one of the rarest in properly collaborating with a long deceased author, in topics which unavoidably go well beyond what the author and any of his scholiasts might have thought.

II. “Readings from Burnouf¹⁸ offered me the foundation of «Buddhist Reveries»”¹⁹.

Why India? Why India in Europe then – and why, should one add, now? Romanian readers of all persuasions have hardly considered the unrivalled immensity and abundant influence of Indic South Asia on Europe, including on its Eastern variety. Living in what may be coined as the capital of Asian studies of the long 19th century²⁰, Pillat was fully exposed to the discovery, translation and refined study of Indic literatures: he was keen, persuaded as we are by his own poetry and recollections, to assimilate something properly from India’s irresistible magnitude. To paraphrase a contemporary grand scholar of Sanskrit²¹, “[i]n surveys to date, the [Indian] National Mission for Manuscripts has already counted more than five million manuscripts, and David Pingree, the renowned manuscriptologist and historian of mathematics²², estimated that extant manuscripts in Sanskrit number over thirty million – more than one hundred times those in Greek and Latin combined – constituting the largest cultural heritage that any civilization produced before the invention of the printing press”, and this, one should be aware of, in the most inclement climate for depositing writing. The Romanian response to such colossal outline is among the poorest in Europe, despite a nonsensically mysterious evaluation by poet *cum* philosopher Lucian Blaga, who believed (but adduced no proof) Romanian culture as the best European response to India²³.

Even Pillat’s own *Lămuriri* (to start with) would have requested a better treatment from a more careful reader. They contain two innovations of Modernist poetry: the self-annotation and the non-translated²⁴. Although less studied for modern Romanian literature, in Pillat both of them are furthermore Buddhist. It may not seem apparent, yet this practice – as unusual as it may seem in a modern book of poetry before the 1922 example of Eliot, who annotated his own *The Waste*

Land – evokes the difficulty in adopting Sanskrit or more generally Indic material in all Western languages right from the earliest days of translating from the Sanskrit, which included renderings in English, Latin, German and French. Around 1823-1824, this was the Franco-German debate on translating from the Sanskrit which involved August Wilhelm von Schlegel, Alexandre Langlois, Wilhelm von Humboldt²⁵ and the keen experts from the newly founded Société Asiatique in Paris, in 1822, and Royal Asiatic Society in London, in 1823, the Deutsche Morgenländische Gesellschaft would only be founded in the 1840s, incidentally after the death of the last of the three Schlegels²⁶. Shall one leave key and technical Sanskrit terms untranslated? If Pillat accompanied his poems with a sort of personal glossary, he actually accepted no textbook routine. These are clarifications made for the poems themselves, and the glossed vocabulary is perceptively genuine. It presents itself as a combination of rigour, good reading, apt perusal of sources²⁷, and helpful comments. It also includes verbatim renderings, less fortunate rephrasing, and some insecure transpositions due to inexperience.

He writes twice ‘Baghavat’ instead of ‘Bhagavat’²⁸ and once ‘Brāhma’ (144, vs. thrice ‘Brahma’) instead of Brahṁā, but his ‘Çākya’, quite common for Śākya in French for a long time, is fairly better than a ‘Sakya’ of anthologies, reprints, and critically edited works. Pillat made other type of mistakes – why for instance the first equivalent of *karman* (excellently chosen instead of or before karma) is “mişcare”, move(ment), even if all the other explanations, no less than five²⁹, are delicately valid. One human’s *karman* (Pa. *kamma*), writes Pillat, “determines”, and the verb is aptly chosen, “the form and the kind of his successive lives” (“forma și felul vieților lui successive”), which is less clear: forma would have locate the *gati*, ‘destiny’, thus human (*manuṣya*), animal (*tiryāṅc*, cp. Rom. târătoare, or *tiryag-yoni*, from ‘animal matrices’), and other forms, while *felul*, more hazy, probably stands for Sk. (*a*)*kuśala-karman*, with Pa. (*a*)*kuśala*^o, ‘good’/‘wholesome’ or ‘not good’/‘unwholesome’, thus ‘bad’, reprehensible, eventually conducive to retrogressions within transmigration. What *karman* properly does, the poet believes it ‘brings reward’, “aduce drept răsplată”, răsplată including *plată* ‘pay(ment)’, which is a rather modern fiscal imposition, the Sanskrit/Pali technical term being very often *vipāka* ‘maturation’, ‘fruition’³⁰, as such the imagery rather vegetal – *karman* placing *bija*, ‘seeds’³¹.

Some *Buddhist Reveries* and Buddhist images are loosely titled, as is the case of the *Buddhist Prayer*³²: his intention is rather clear, but *praying* to the (nirvaned) Buddha has a distinct Christian overtone: faultily identifying the Buddha as (an)other, Asian saviour somehow modelled on Jesus Christ, whilst first looking at a Buddhist text or artifact, may take one minute or

decades indeed. To put it like old G. Ibrăileanu, “not everybody can feel the ideas of Buddhism” (“nu oricine poate să simtă ideile din budism”³³).

Would a foreign reader have read this in translation, he or she might have presumed a clear penchant of the author for geography in its Asian attire. Indeed, and not that expectedly, young Pillat enthusiastically took classes of Colonial Geography while in the Sorbonne, which corresponds to the wider taste of the colonial university of that time: “La Facultatea de litere din Paris [...] am urmat drept curs special Geografia Colonială care mă interesa îndeosebi”³⁴. His son described his room and working environment: among dozens of very dissimilar entities from all corners of Europe, it also integrated, by its “strange inner harmony”, Japanese paintings and “a collection of statuettes of the Buddha”, in all probability purchased in France³⁵.

Surely “readings from Burnouf” meant by the same token readings from Buddhist writings: the 1844 book itself came into being from Nepalese Sanskrit manuscripts freshly sent to Paris, is to be regarded especially as the most impressive synthesis work ever written from bundles of previously unread manuscripts, and contains some 40% of impeccable translation from the arduous Sanskrit into magnificent French, by no means inferior to that of his contemporaries Hugo, de Nerval, Balzac or Flaubert³⁶. As Oliver Freiberger fairly notes, “[w]hile Burnouf’s work has been superseded in some respects (but not in others), it remains highly instructive. The breadth and depth of Burnouf’s scholarship still humble students of Buddhism today”³⁷. He started to read the Buddhist Sanskrit of the *Saddharmapundarika-sūtra* “The Lotus Sūtra”, unprecedented reading for all non-Buddhist, but did not quite understand everything, so he planned some annotations as an *introduction to Le Lotus de la bonne Loi* (posthumously published in 1852) which eventually grew to become his magnificent 660-pages (in-4^o) *Histoire*, eminently readable even after 175 years.

Who read Burnouf, besides all Indologists and Buddhist scholars on three continents, the first reviews appearing in both India and Europe, and the first scholarly Buddhist publication by an American was, in 1847, a review article of Burnouf? Among some others, his readers³⁸ were Michelet, Quinet and Renan, Schelling and Schopenhauer, Emerson and Thoreau, Odobescu³⁹ and Eminescu (who directly borrowed a Buddhist verse), as well as both Nietzsche and Wagner, who moreover plan to set on music a Buddhist episode (“I found material in it for a dramatic poem, which has stayed in my mind ever since”, yet *Die Sieger* remained unfinished). Even much later, in 1976, Borges told the audience of Teatro Coliseo about the foundational books of Burnouf among “los primeros investigadores europeos”.

Note:

1. Artur Schnabel, *Walking Freely on Firm Ground. Letters to Mary Virginia Foreman, 1935-1951*, edited by Werner Grünzweig, Lynn Matheson, and Anicia Timberlake, preface by Werner Grünzweig, Akademie der Künste, Berlin – Artur Schnabel Archive, Hofheim, Wolke Verlag, 2014, p. 134 (letter of October 14, 1939, New York). The spiky observation comes for Schnabel (1882-1951) in antithesis with everything which “inevitably threatens the essence of music” – “my employer, music, who under all circumstances remains superior to his employees, [...] who pro- or demotes” (ibid., pp. 134-135). While edited, these love letters were quasi completely excised of love, letting the wandering pianist and composer only write his observations on music, nature, and the nightmares of social and political life during the crucial period which, even if from a totally different angle, will also be Ion Pillat’s last. The exigency Schnabel had in all things musical compares to that of some other grand characters of his generation, Enescu included (same years spent as a child in Leschetitzky’s Vienna), and may as such appear at times illegible nowadays. Moreover, on June 30, 1938, he already admitted to his lover Mary Virginia Foreman (1908-2012): “You know that I consider myself as a sort of fossil”.

2. Edgar Quinet’s 1840 formula was made famous by Raymond Schwab (1884-1956), *La Renaissance orientale*, préface de Louis Renou, Bibliothèque historique, Paris: Payot, 1950, translated by Gene Patterson-Black and Victor Reinking as *The Oriental Renaissance: Europe’s Discovery of India and the East, 1680-1880*, postscript by Edward S. Said, New York: Columbia University Press, 1984. It was also present in Eastern Europe, as I argued in *Istoria imaginii și memoriei Asiei în cultura română*, teză de doctorat, Institutul de Istorie “N. Iorga”, Academia Română, București, 2003 and related contributions, including e.g. a lecture on “L’histoire des orientalismes de l’Est de l’Europe”, Assemblée générale de la Société Asiatique, Paris, 8 June 2006, cf. *Journal Asiatique* 294 (2006), no. 2, p. 503.

3. On the life and works of Ion Pillat (1891-1945) particularly helpful for this note, see Dinu Pillat, “Ion Pillat”, in his *Mozaic istorico-literar. Secolul XX* [1969, 1971, 1998], ediție îngrijită de Monica Pillat și George Ardeleanu, București: Humanitas, 2013, pp. 215-221.

4. The Romanian form *budist*, -ă, etc. instead of buddhist, -ă, -e is linguistically certainly wrong and historically moreover obsolete, but it does correspond then and now to the rather frequent forms used in other Romance languages those cultures were not in the forefront of reading Buddhist texts or, when they started, fused a haphazard variety of other European idioms-source: in Italian (*budismo*, var. *buddismo*, now largely reset to *buddhismo*) or in Spanish (*budismo*, still recurrent even in academic settings) as well as in Catalan (*budisme*, common) – and note the classic anomaly of French too: *bouddhiste* instead of *bouddhique*

still sounds aberrant and is quasi absent. Indic बुद्ध (*never* द da) is meant to represent the participle included in the name: *the* Buddha ‘the Awakened’ (*not* ‘enlightened’). The story of only transferring the Buddha’s name outside mid-Gangetic South Asia is too long and sophisticated to be abstracted here: it may nonetheless be of help to adduce, from testimonies of the 2nd-3rd centuries CE, the Greek rendering ΒΟΔΔΟ in some of King Kaniṣka’s Bactrian gold and copper coinage as well as arguably the first ‘Western’ rendering Βούττα as written by Clement of Alexandria, *Stromateis* I, xv.71.3-5. As some of its Romance cognates, the Romanian form is desperate. It goes beyond doctrinal polemics underlying the writing of Romanian *Isus vs. Iisus* for Jesus: ‘Buda’/‘budism’ disfigures nonfissionable Indic letters-syllables (of several early Indic languages and scripts) to obtain an indigenous word for ‘the Buddha’/‘Buddhism’ actually beyond (philological) recognition. Some tried to oppose it at an early date: note for instance Alexandru Odobescu in 1877 and Constantin Georgian in 1878 (see *infra*), or Vasile Găină’s *Buddhismul și Creștinismul. Studiu apologetic*, Cernăuț[i]: Societatea tipografică bucovineană – Editura autorului, 1906. Sharing the dishonor with a few other European languages, Romanian still owns alas no full Buddhist writing translated from an Indic original. To persist to write or to continue to overlook such unashamedly uncultured specimens would need a halt: competent authorities (or better: the benevolent reader) should note ‘budism’ and ‘Buda’ are fully flawed and hideous words. They should only be tolerated in quotations from before WWI (as here is indeed the case) and as candid witnesses of a very juvenile historical linguistics.

5. Ion Pillat, *Visări budiste* [Buddhist Reveries], in his *Visări păgâne. Poezii 1910-1912* [Pagan Reveries. Poems 1910-1912], București: «Minerva» – Institut de Arte Grafice și Editură, 1912, pp. 39-55. Republished by the poet himself in *Poezii, 1906-1941*. Ediție definitivă îngrijită de autor, vol. I (1906-1918), București: Fundația regală pentru literatură și artă | M.O. Imprimeriile naționale, 1944. See then Ion Pillat, *Opere I: Poezii (1906-1918)*, ediție îngrijită, table chronologic, notă asupra ediției, note, tabele sinoptice, referințe critice și prefață de Cornelia Pillat [1921-2005], studiu introductiv de Adrian Anghelescu, București: Editura Eminescu, 1983, repr. București: DU Style, 2000. The poems are cited here as they were printed in 1912, knowing that the edition of Pillat’s complete poetical works of 1983 differs from his own of 1944 and is not free of mistakes and doubtful readings. See Z.[igu] Ornea, *Medalioane de istorie literară (1999-2001)*, ediție îngrijită de Tiberiu Avramescu, București: Hasefer, 2004, pp. 252-253, with an example right from *Visări budiste*.

6. As Horia Furtună has recalled their first meeting in Paris in fall 1910, in “Amintiri despre Ion Pillat” [Reminiscences on Ion Pillat], *Universul literar*, An LIV, Nr. 14-15 (*Număr închinat lui Ion Pillat*), Duminecă 20 mai 1945, p. 4: “am simțit amândoi că viețile noastre s’au legat în cea mai frumoasă prietenie. Pillat mi-a făgăduit să-mi dedice

Centaurii; i-am răspuns că-i închin *Balada lunii*. Și ne-am despărțit pentru a ne revedea a doua zi”.

7. Dated “Paris, 23 February 1911” (so before turning 20), see Ion Pillat, *Opere I: Poezii (1906-1918)*, edition by Cornelia Pillat, București: Editura Eminescu, 1983, p. 376.

8. *Ibid.*, p. 377, where “1918” is a simple misprint.

9. Cornelia Pillat added: “socotite necesare de Ion Pillat” (‘deemed necessary’, op. cit., 1983, p. 377).

10. Next to nothing exists on this Pillat in languages and especially on cultural contexts other than Romanian. If this may prove valid for most of modern Romanian literary studies, one may detect an even greater amount of provincialism in publications which, while presumably written for other audiences, are definitely less informed than their historic-critical counterparts written in Romanian. Deprovincializing too may induce new forms of being provincial. This tendency may only be reversed with publications like e.g. Mircea Martin, Christian Moraru and Andrei Terian (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, New York-London: Bloomsbury Academic, 2018, which *ubi alia* signals promising reevaluations of Asian religious and literary tropes as present in Romanian literature.

11. For a more recent example, see Joachim Wittstock, “Der rumänische Dichter Ion Pillat. Bilanz seiner Gedichte in deutscher Übertragung. Eigene Versuche der Übersetzung”, *Germanistische Beiträge* [Sibiu] 30 (2016), pp. 213-229.

12. Gleanings from religious journeys across all Asia and several religions, Indic too, are present in other 1912 poems as well: “Prietenie Del Rio, ce buddha, ce rabbi [sic] | Veni-va să-mi întindă al amăgirii cort? | Fakir prin Benarșuri [!] am stat trei zile mort, | Scăldatu-m’am în Gange rugându-mă lui Brăhma [Brahmā], | Monah făr’ de prihană urcai pe Fuji-Yāma, | Și m’am jelit zadarnic lui Čākya [Śākya] ertător...” (*Năzuinți*, IV, p. 144). I left for other circumstances the clarifications on his Persian poetry and readings from especially Omar Khayyam and Hafiz, first translated into Romanian in 1894 by Constantin Georgian (in *OAI* III, forthcoming). *A Persian Miniature* from 1930 Pillat dedicates to Em[ano]il Riegler, those manuscript is preserved and was more recently scanned by the Romanian National Library as Ms. 10009 (available at www.digitool.bibnat.ro), is perhaps the best extant manuscript of ‘Oriental’ Pillat publicly available.

13. For instance, “[o]piumul declanșează «extazele lui [Buddha] Sakya-Muni»” [“The opium triggers «the ecstasies of Sakya-Muni»” – a strict disgrace], misguidedly believes Andrei Oișteanu (*Narcotice în cultura română: istorie, religie și literatură*, ediția a III-a revăzută, adăugită și ilustrată, Iași-București: Polirom, 2014, p. 228) when commenting upon a later poem (*Opium*, first in *Revista idealistă* of 1916): Pillat’s verses (he did not cited: “Cu zei ce retrăiesc în bronz | Extazele lui Sakya-Muni”, “with gods which relive in bronze | the ecstasies of Sakya-Muni”, which represents a full contrast to the opium-eaters) say quite nothing of this sort – and how would have been that possible? after

all, Pillat had read Burnouf. To force them would entail impropriety.

14. “Propun distracției viitoare a vreunui nenorocit, ce nu va avea ceva mai bun de făcut, studiul influenței culturii mele universitare istorice și geografice asupra poeziilor supraîncărcate de aluziuni și de nume proprii din primele mele volume și mai ales din *Visări păgâne*”, in Ion Pillat, “Mărturisiri – note stenografice [Din seria de *Mărturisiri literare* făcute la Facultatea de litere București, în 1932]”, *Revista Fundațiilor Regale* 9 (1942), no. 2 (February), pp. 263-288 (here 277). The foreword to this – a rewriting too? – is dated December 1941.

15. I. Pillat, “Mărturisiri”, p. 277. The fuller passage read: “Catrenele lui Omar Khaiyam [sic] traduse în engleză de Fitzgerald, împreună cu impresiile vii ale călătoriei recente pe Bosfor (Constantinopolul feeriei arabe și persane, pe care o puteai trăi atunci aieva), formau substratul oriental al *Visărilor păgâne*. Operele lui Lafcadio Hearn (Kokoro, Unknown Japan) și citiri din Burnouf îmi ofereau temelia *Visărilor budiste* și ciclului *Din Samisen* al aceluiași volum”.

16. In *Opere I: Poezii (1906-1918)*, 1983, p. 377.

17. As I was fortunate enough to discuss Pillat’s readings from Burnouf in the same ancient edifice of the Sorbonne where he studied (*Histoire des études indiennes en Europe occidentale et orientale [18e-19e siècles]. Quatre conférences à l’École Pratique des Hautes Études*, Paris, École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Historiques et Philologiques, 2005, p. 215 n. 250).

18. Alas not (as in Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediție de George Muntean, Bucharest: Minerva, 1978, p. 11, then in Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX [1969, 1971, 1998]*, ediție îngrijită de Monica Pillat și George Ardeleanu, București: Humanitas, 2013, p. 216) “Bournouf”.

19. From the works of Eugène Burnouf (1801-1852) mandatory also for Romanian literary critics and historians of culture, foremost is *Introduction à l’histoire du buddhisme indien*, Tome Premier, Paris: Imprimerie Royale, MDCCCXLIV, now also available as *Introduction to the History of Indian Buddhism*, translated by Katia Buffetrille and Donald S. Lopez jr., Chicago-London: University of Chicago Press, 2010. Pillat might have read a “deuxième édition, rigoureusement conforme à l’édition originale et précédée d’une notice de M. Barthélemy-Saint Hilaire sur les travaux de M. Eugène Burnouf”, Bibliothèque orientale, publiée sous la direction d’un comité scientifique international. Chefs-d’Œuvres littéraires de l’Inde, de la Perse, de l’Égypte et de la Chine, tome troisième, Paris: Maisonneuve et Cie, MDCCCLXXVI. On Burnouf’s Buddhist work, see Akira Yuyama, *Eugène Burnouf. The Background to his Research into the Lotus Sutra*, Tokyo: International Research Institute for Advanced Buddhology, 2000, with my review in *Archaeus. Studies in the History of Religions* 4 (2000), fasc. 4, pp. 275-279; Donald S. Lopez Jr., “Burnouf and the Birth of Buddhist Studies”, *The Eastern Buddhist* n.s. 43 (2012), pp. 35-44 as well as Jonathan A.

Silk, “A Missed Opportunity. Review article of Eugène Burnouf 2010”, *History of Religions* 51 (2012), no. 3, pp. 262-272. My previous study of Eugène Burnouf’s works as well as unpublished manuscripts in the Bibliothèque nationale de France also includes “Eugène Burnouf, l’inconnu: les inédits du Fonds Burnouf à la Bibliothèque Nationale”, École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Historiques et Philologiques, at the invitation of Pierre-Sylvain Filliozat, directeur d’études, membre de l’Institut, Paris, 4 April 2004, cf. *Livret-Annuaire de l’EPHE* 19 (2003-2004), p. 408; “L’époque d’Eugène Burnouf: la découverte du bouddhisme (1822-1852)”, Société Ernest Renan. Association française d’histoire des religions, École Normale Supérieure, Paris, 19 March 2005; and “Eugène Burnouf, élève et successeur”, International conference *Antoine-Léonard de Chézy et les débuts des études sanskrites en Europe, 1800-1850*, celebrating the bicentenary of the Chair of Sanskrit of the Collège de France, Paris, Collège de France | Bibliothèque nationale de France, 9-10 June 2015.

20. As I proposed in *Histoire des études indiennes en Europe occidentale et orientale (18e-19e siècles)*, Paris, 2005.

21. Peter M. Scharf, “Providing Access to Manuscripts in the Digital Age”, in Justin Thomas McDaniel and Lynn Ransom (eds.), *From Mulberry Leaves to Silk Scrolls. New Approaches to the Study of Asian Manuscript Traditions*, Lawrence J. Schoenberg Studies in Manuscript Culture vol. 1, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015, pp. 231-271 (here 233, italics mine).

22. David Edwin Pingree (1933-2005), of Brown University (Providence, RI), incidentally a friend of Arion Roșu, to whose Festschrift I edited in 2004 only illness prevented him to contribute a Sanskrit text left unstudied since then.

23. As I was able since 1997 to discuss them in other settings, there are certainly several thousand titles of some worth corresponding to the last two centuries, but the older unpublished bibliographies mentioned only a part: Zoe Bașta, *Lucrări despre India editate în România*, bibliografie nepublicată: 54 titluri de cărți în limba română, editate între anii 1897-1965, București: Biblioteca Centrală de Stat, 1966; Elena Varone, Nicolae Răduică, Zoe Bașta, *India, bibliografie nepublicată*, 91 titluri de cărți și articole din periodice în limba română, editate între anii 1897-1966, București: Biblioteca Centrală de Stat, 1968; *India: bibliografie nepublicată*, 324 titluri de cărți și articole din periodice în limbile română, franceză și engleză, editate între anii 1834-1971, București: Biblioteca Centrală de Stat, 1972; Maria Popescu, *Cultura indiană în România: bibliografie nepublicată*, 210 titluri de cărți și articole din periodice în limbile română, franceză, engleză, germană și italiană, editate între anii 1875-1986, București: Biblioteca Centrală de Stat, 1976, as indicated by Biblioteca Națională a României. *Bibliografii nepublicate, 1957-2009*. Lucrare realizată pe baza arhivei Biroului Referințe bibliografice, București: Biblioteca Națională a României, 2009, 390 pp.

<http://www.bibnat.ro/dyn-doc/bibliografii-nepublicate.pdf>

24. I am following here Jason Harding, “Making Strange’: Non-Translation in The Waste Land”, in Jason Harding and John Nash (eds.), *Modernism and Non-Translation*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2019, pp. 117-136.

25. For the German context, see e.g. Douglas McGetchin, Peter K. J. Park, Damodar SarDesai (eds.), *Sanskrit and ‘Orientalism’. Indology and Comparative Linguistics in Germany, 1750-1958*, New Delhi: Manohar, 2004.

26. Against the colonial domination of English in Asian studies, August Wilhelm von Schlegel said everything, and not even in his native language, while replying to James Mackintosh in 1832: “En lisant avec attention le *Prospectus*, je me trouve d’abord arrêté par un doute. Les langues dans lesquelles doivent être écrits les livres, dont on demande des traductions, y sont énumérées, et je me réserve quelques remarques sur cette énumération. Mais il n’est dit nulle part en quelle langue ces livres doivent être traduits. Cependant le mot traduction, pris isolément et sans aucune épithète qui le détermine plus spécialement, ne signifie pas le transport d’un texte quelconque dans la langue anglaise. Les savans étrangers demanderont donc naturellement, si le Comité se propose de ne point admettre au concours des traductions faites dans quelque autre langue européenne, par exemple en latin [as used for instance in his own translation from the Sanskrit, in 1823 the *Bhagavad-Gītā* as *Thespesion melos*, or in the letters of Creuzer to Rémusat, 1826-1830] ou en français ? Je présume que l’allemand est exclu de prime abord”, see A. W. de Schlegel, *Réflexions sur l’étude des langues asiatiques adressées à Sir James Mackintosh, suivies d’une lettre à M. Horace Hayman Wilson* [et d’un appendice, A-F], Bonn: Ed. Weber | Paris: N. Maze, 1832, xii-208 p. (here 6).

27. For a short overview of Eastern European Indian, Buddhist and comparative studies around 1900, see E. Ciurtin, “Eastern Europe”, in Gregory D. Alles (ed.), *Religious Studies: A Global View*, London-New York: Routledge, 2007 [2008], repr. 2010, pp. 50-74.

28. In the critical edition (op. cit., 1983, pp. 61 and 377), both mistaken ‘Baghavat’ are alas preserved.

29. *Lămuriri*, p. 54: “faptă; faptă omenească săvârșită, – privită ca bună ori rea. Aduce drept răsplată plăcere sau chin făptuitorului în viața aceasta sau într’o viață viitoare. Karmanul unui om determină forma și felul vieților lui successive în decursul evoluției lumii (Sa[m]sāra)”.

30. For a fuller discussion following a breakthrough by Jens Schlieter, see my “Karma accounts: supplementary thoughts on Theravāda, Madhyamaka, theosophy, and Protestant Buddhism”, *Religion* 43 (2013), no. 4, pp. 487-498 and “Karma Accounts Anew: Rejoinder to Religion 43.4 (2013)”, *Archaeus. Studies in the History of Religions* 19-20 (2015-2016), pp. 291-294.

31. To say something about the very contemporaneous and all-pervading cohesion of Indic public culture on such cardinal concepts: the India’s Supreme Court judge

Rohinton Fali Nariman spoke on November 16, 2019 on “Reincarnation and a Comparative Religious Perspective” in a reputed venue in New Delhi, as anonymously reported, “Karma tends to explain everything: justice Nariman”, *The Times of India*, 16 November 2019.

<https://timesofindia.indiatimes.com/india/karma-tends-to-explain-everything-justice-nariman/articleshow/72091029.cms>.

32. Better, however, than the title of his next volume, *Eternități de-o clipă (Instant eternities, 1914)*, which appears to be fully un-poetic with its collegiate oxymoron.

33. G.[arabet] Ibrăileanu, *Opere*, vol. 9, ediție îngrijită de Al. Piru și Rodica Rotaru, București: Minerva, 1980, p. 471.

34. Ion Pillat, “Mărturisiri”, op. cit., 1942, p. 276. “Colonial Geography” meant of course mostly Asian and African geography, the coined name of the class expressing colonial arrogance in full.

35. Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediție de George Muntean, Bucharest: Minerva, 1978, p. 20.

36. To give a hint on how functions the robust verve of Burnouf’s scholarly French, the following passage appears as classical, as it represents the historical breakthrough Burnouf made and also the configuration of the troubles any implied reader needed to overcome for generations after: “Ai-je besoin de rappeler que, pour quelques personnes, toutes les questions relatives au Bouddhisme étaient déjà décidées, quand on n’avait pas encore lu une seule ligne des livres que j’analyserai tout à l’heure, quand l’existence de ces livres n’était pas même soupçonnée de qui que ce fût ? Pour les uns, le Bouddhisme était un vénérable culte né dans l’Asie centrale, et dont l’origine se perdait dans la nuit des temps ; pour les autres, c’était une misérable contrefaçon du Nestorianisme ; on avait fait de Buddha un Nègre, parce qu’il avait les cheveux crépus ; un Mongol, parce qu’il avait les yeux obliques ; un Scythe, parce qu’il se nommait Çākya. On en avait même fait une planète ; et je ne sais pas si quelques savants ne se plaisent pas encore aujourd’hui à retrouver ce sage paisible sous les traits du belliqueux Odin” (1844, pp. 69-70 | 2010, pp. 112-113: “Do I need to recall that, for some people, all the questions related to Buddhism were already decided, when no one had read a single line of the books I shall analyze shortly, when the existence of these books was not even suspected by anyone? For some, Buddhism was a venerable cult born in Central Asia, and whose origin was lost in the mists of time; for others it was a miserable counterfeit of Nestorianism; the Buddha has been made a Negro, because he had frizzy hair; a Mongol, because he had slanted eyes; a Scythe, because he was called Śākya. He has even been made a planet; and I do not know whether some scholars do not still delight today in recognizing this peaceful sage in the traits of the bellicose Odin”.)

37. Cf. his review from *Religious Studies Review* 37 (2011), no. 4, p. 304.

38. Nevertheless, I was not able to trace any East European

correspondent of him in N[ouvelles] A[cquisitions] F[rançaises] 10596. *Correspondance d'Allemagne, Belgique, Danemark, Italie, Russie et Suisse*, 528 f. | NAF 10597. *Correspondance d'Angleterre*, 419 f. | NAF 10598. *Correspondance d'Inde*, 240 f. Division des Manuscrits occidentaux, Bibliothèque nationale de France, Paris.
39. On Odobescu's own catalogue of books including Burnouf and dozens of English, French and German Asian scholars, see *OAI*, 2017, pp. 153-155.

References (I)

Unsigned. "Karma tends to explain everything: justice Nariman", *The Times of India*, 16 November 2019. <https://timesofindia.indiatimes.com/india/karma-tends-to-explain-everything-justice-nariman/articleshow/72091029.cms>

Biblioteca Națională a României. *Bibliografii nepublicate, 1957-2009*. Lucrare realizată pe baza arhivei Biroului Referințe bibliografice, București: Biblioteca Națională a României, 2009, 390 pp. <http://www.bibnat.ro/dyn-doc/bibliografii-nepublicate.pdf>

Burnouf, E.[ugène]. *Introduction à l'histoire du buddhisme indien*, Tome Premier, Paris: Imprimerie Royale, MDCCCXLIV.

Burnouf, E.[ugène]. *Introduction à l'histoire du buddhisme indien*, deuxième édition, rigoureusement conforme à l'édition originale et précédée d'une notice de M. Barthélemy-Saint Hilaire sur les travaux de M. Eugène Burnouf. Bibliothèque orientale, publiée sous la direction d'un comité scientifique international. Chefs-d'Œuvres littéraires de l'Inde, de la Perse, de l'Égypte et de la Chine, tome troisième, Paris: Maisonneuve et Cie, MDCCCLXXVI.

Burnouf, Eugène. *Introduction to the History of Indian Buddhism*, translated by Katia Buffetrille and Donald S. Lopez Jr., foreword by Donald S. Lopez Jr., *Buddhism and Modernity*, Chicago-London: University of Chicago Press, 2010.

Burnouf, Eugène. Unpublished manuscripts: N[ouvelles] A[cquisitions]F[rançaises] 10596. *Correspondance d'Allemagne, Belgique, Danemark, Italie, Russie et Suisse*, 528 f. | NAF 10597. *Correspondance d'Angleterre*, 419 f. | NAF 10598. *Correspondance d'Inde*, 240 f. Division des Manuscrits occidentaux, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Ciurtin, Eugen. Review of Akira Yuyama 2000, in *Archaeus. Studies in the History of Religions* 4 (2000), fasc. 4, pp. 275-279.

Ciurtin, Eugen. *Istoria imaginii și memoriei Asiei în cultura română*, teză de doctorat, Institutul de Istorie "N. Iorga", Academia Română, București, 2003.

Ciurtin, Eugen. Unpublished lecture: "Eugène Burnouf, l'inconnu: les inédits du Fonds Burnouf à la Bibliothèque Nationale", École Pratique des

Hautes Études, Section des Sciences Historiques et Philologiques, Paris, 4 April 2004, cf. Pierre-Sylvain Filliozat, *Livret-Annuaire de l'EPHE* 19 (2003-2004), p. 408.

Ciurtin, Eugen. Unpublished lecture: "L'époque d'Eugène Burnouf: la découverte du bouddhisme (1822-1852)", *Société Ernest Renan*. Association française d'histoire des religions, École Normale Supérieure, Paris, 19 March 2005.

Ciurtin, Eugen. *Histoire des études indiennes en Europe occidentale et orientale (18e-19e siècles)*. Quatre conférences à l'École Pratique des Hautes Études, Paris, École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Historiques et Philologiques, 2005, unpublished manuscript.

Ciurtin, Eugen. Unpublished lecture: "L'histoire des orientalismes de l'Est de l'Europe", Assemblée générale de la Société Asiatique, Paris, 8 June 2006, cf. *Journal Asiatique* 294 (2006), no. 2, p. 503.

Ciurtin, Eugen. "Eastern Europe", in Gregory D. Alles (ed.), *Religious Studies: A Global View*, London-New York: Routledge, 2007 [2008], repr. 2010, pp. 50-74.

Ciurtin, Eugen. "Karma accounts: supplementary thoughts on Theravāda, Madhyamaka, theosophy, and Protestant Buddhism", *Religion* 43 (2013), no. 4, pp. 487-498.

Ciurtin, Eugen. "Eugène Burnouf, élève et successeur", unpublished lecture, International conference: *Antoine-Léonard de Chézy et les débuts des études sanskrites en Europe, 1800-1850*, celebrating the bicentenary of the Chair of Sanskrit of the Collège de France, Paris, Collège de France | Bibliothèque nationale de France, 9-10 June 2015.

Ciurtin, Eugen. "Karma Accounts Anew: Rejoinder to Religion 43.4 (2013)", *Archaeus. Studies in the History of Religions* 19-20 (2015-2016), pp. 291-294.

Ciurtin, Eugen (ed.). Constantin Georgian, *Opere asiatiche inedite. Paris-Leipzig-Berlin-București, 1872-1904*. Partea I, ediție științifică și critică, Studii și documente de istorie a religiilor vol. 2, Bucharest: Institute for the History of Religions, 2017.

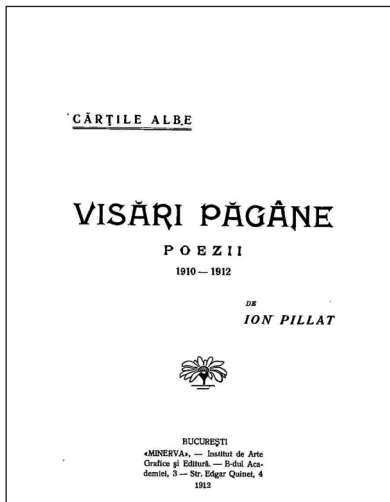
Ciurtin, Eugen (ed.). Constantin Georgian, *Opere asiatiche inedite. Paris-Leipzig-Berlin-București, 1872-1904*. Partea a II-a, ediție științifică și critică, ser. Studii și documente de istorie a religiilor vol. 3, Bucharest: Institute for the History of Religions, 2018.

Ciurtin, Eugen (ed.). Constantin Georgian, *Opere asiatiche inedite. Paris-Leipzig-Berlin-București, 1872-1904*. Partea a III-a și Epilog, ediție științifică și critică, ser. Studii și documente de istorie a religiilor vol. 4, Bucharest: Institute for the History of Religions, forthcoming 2019.

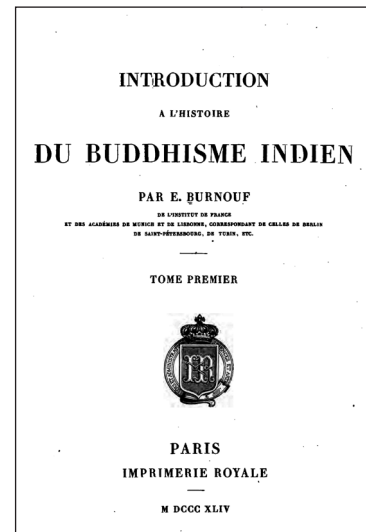
Freiberger, Oliver. Review of Eugène Burnouf, *Introduction to the History of Indian Buddhism*, translated by Katia Buffetrille and Donald S. Lopez Jr., Chicago-London: University of Chicago Press,



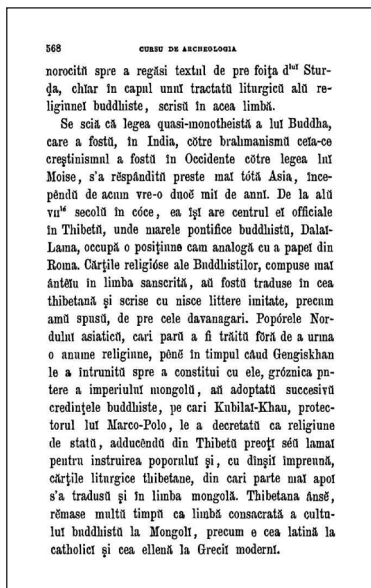
- 2009, in *Religious Studies Review* 37 (2011), no. 4, p. 304.
- Furtună, Horia. "Amintiri despre Ion Pillat" [Reminiscences on Ion Pillat], *Universul literar*, An LIV, Nr. 14-15 (Număr închinat lui Ion Pillat), Duminică 20 mai 1945, p. 4.
- Găină, Dr. Vasile. *Buddhismul și Creștinismul. Studiu apologetic*, Cernăuți: Societatea tipografică bucovineană – Editura autorului, 1906.
- Georgian, Constantin. See E. Ciurtin (ed.), Part I-III, 2017-2019.
- Harding, Jason. "'Making Strange': Non-Translation in 'The Waste Land'", in Jason Harding and John Nash (eds.), *Modernism and Non-Translation*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2019, pp. 117-136.
- Ibrăileanu, G.[arabet]. *Opere*, vol. 9, ediție îngrijită de Al. Piru și Rodica Rotaru, București: Minerva, 1980.
- Lopez Jr., Donald S. "Burnouf and the Birth of Buddhist Studies", *The Eastern Buddhist* n.s. 43 (2012), pp. 35-44.
- Martin, Mircea, Christian Moraru and Andrei Terian (eds.). *Romanian Literature as World Literature*, New York-London: Bloomsbury Academic, 2018.
- McGetchin, Douglas, Peter K. J. Park and Damodar SarDesai (eds.), *Sanskrit and 'Orientalism'. Indology and Comparative Linguistics in Germany, 1750-1958*, New Delhi: Manohar, 2004.
- OAI I-III = E. Ciurtin (ed.), Part I-III, 2017-2019.
- Oișteanu, Andrei. *Narcotice în cultura română: istorie, religie și literatură*, ediția a III-a revăzută, adăugită și ilustrată, Iași-București: Polirom, 2014.
- Ornea, Z.[igu]. *Medalioane de istorie literară (1999-2001)*, ediție îngrijită de Tiberiu Avramescu, București: Hasefer, 2004.
- Pillat, Dinu. *Itinerarii istorico-literare*, ediție de George Muntean, Bucharest: Minerva, 1978.
- Pillat, Dinu. *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, ediție îngrijită de Monica Pillat și George Ardeleanu, București: Humanitas, 2013 [1969, 1971, 1998].
- Pillat, Ion. *Visări budiste* [Buddhist Reveries], in his *Visări păgâne. Poezii 1910-1912* [Pagan Reveries. Poems 1910-1912], București: «Minerva» – Institut de Arte Grafice și Editură, 1912, pp. 39-55.
- Pillat, Ion. "Mărturisiri – note stenografice (Adaos. Decembrie 1941) [Din seria de *Mărturisiri literare* făcute la Facultatea de litere București, în 1932]", *Revista Fundațiilor Regale* 9 (1942), no. 2 (February), pp. 263-288.
- Pillat, Ion. *Poezii, 1906-1941*. Ediție definitivă îngrijită de autor, vol. I (1906-1918), vol. II (1918-1927), vol. III (1927-1941), Scriitori români contemporani. Ediții definitive, București: Fundația regală pentru literatură și artă | M.O. Imprimeriile naționale, 1944.
- Pillat, Ion. *Opere I: Poezii (1906-1918)*, ediție îngrijită, table chronologic, notă asupra ediției, note, table sinoptice, referințe critice și prefață de Cornelia Pillat, studiu introductiv de Adrian Angheliescu, București: Editura Eminescu, 1983, repr. București: DU Style, 2000.
- Scharf, Peter M. "Providing Access to Manuscripts in the Digital Age", in Justin Thomas McDaniel and Lynn Ransom (eds.), *From Mulberry Leaves to Silk Scrolls. New Approaches to the Study of Asian Manuscript Traditions*, Lawrence J. Schoenberg Studies in Manuscript Culture vol. 1, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015, pp. 231-271.
- Schlegel, A. W. de. *Réflexions sur l'étude des langues asiatiques adressées à Sir James Mackintosh, suivies d'une lettre à M. Horace Hayman Wilson* [et d'un appendice, A-F], Bonn: Ed. Weber | Paris: N. Maze, 1832.
- Schnabel, Artur. *Walking Freely on Firm Ground. Letters to Mary Virginia Foreman, 1935-1951*, edited by Werner Grünzweig, Lynn Matheson, and Anicia Timberlake, preface by Werner Grünzweig, Akademie der Künste, Berlin – Artur Schnabel Archive, Hofheim, Wolke Verlag, 2014.
- Schwab, Raymond. *La Renaissance orientale*, préface de Louis Renou, Bibliothèque historique, Paris: Payot, 1950. Translated by Gene Patterson-Black and Victor Reinking as *The Oriental Renaissance: Europe's Discovery of India and the East, 1680-1880*, postscript by Edward S. Said, New York: Columbia University Press, 1984.
- Silk, Jonathan A.[lan]. "A Missed Opportunity. Review article of Eugène Burnouf, Introduction to the History of Indian Buddhism, Chicago-London: University of Chicago Press, 2010", *History of Religions* 51 (2012), no. 3, pp. 262-272.
- Wittstock, Joachim. "Der rumänische Dichter Ion Pillat. Bilanz seiner Gedichte in deutscher Übertragung. Eigene Versuche der Übersetzung", *Germanistische Beiträge* [Sibiu] 30 (2016), pp. 213-229.
- Yuyama, Akira. *Eugène Burnouf. The Background to his Research into the Lotus Sutra*, Bibliotheca Philologica et Philosophica Buddhica vol. III, Soka University, Hachioji, Tokyo: International Research Institute for Advanced Buddhism, Tokyo: International Research Institute for Advanced Buddhism, 2000.



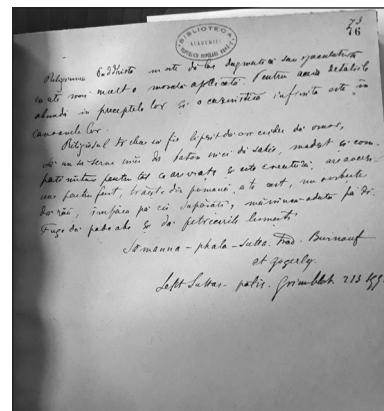
Front page of Ion Pillat's *Pagan Reveries* (Bucharest, 1912). Dinu Pillat mentioned his father preserved two sketches for the cover of *Visări păgâne* (*Itinerarii istorico-literare*, ediție de George Muntean, Bucharest: Minerva, 1978, p. 20), but none it seems survived.



Front page of the first history of Buddhism outside Asia: Eugène Burnouf's 1844 book, written directly from a seven years reading of hundreds of Sanskrit manuscripts never opened before outside Asia.



A 1877 page by Al. Odobescu reading *buddhism*: he discusses the single Tibetan *prajñāpāramitā* text discovered in Romania (lectures of 1874-1875 published as *Istoria archeologiei. Studiu introductiv la această știință. Prelegeri ținute la Facultatea de Litere din București*, Bucuresci: Socecă și C^{nia}, 1877).



The manuscript of Constantin Georgian's introduction to "the Buddhist religion" (here first line reads *Religiunea buddhistă*) mentioning Eugène Burnouf in 1878, edited in *Opere asiatice inedite. Paris-Leipzig-Berlin-București, 1872-1904*. Partea a III-a și *Epilog*, Bucharest: Institute for the History of Religions (forthcoming). © Biblioteca Academiei Române, București.



Contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu și cu Marcus Aurelius

Cosmin CIOTLOȘ

Universitatea din București, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
Personal e-mail: cosminciotlos@gmail.com

A Contemporary Of Butterflies, God And Marcus Aurelius

Although Romulus Bucur proves to be an influential figure in the most recent Romanian poetry trends, he has been drawing a peculiar type of critique throughout his thirty-five years of career. Some of the important literary historians (Manolescu, Zăciu, Negrici) have simply forgotten him in their syntheses, some (Simion, Martin, Cistelean) have only settled for dealing with his work by means of singular interventions, in a categorical and descriptive manner, without following through the author's overall path. This unfair situation would have probably continued if Bucur wouldn't have published, in 2015, two books that trigger the effect of a genuine electric shock: *The Art of War*, an anthology with all the coordinates for it to be regarded as masterpiece, and automonography *Opus Caementicium*, where he explains (following the line that began with Poe, further used by Eliot and Pound) his reference system and poetic preferences. With suggestions from the latter book as a starting point, the current essay offers a plausible and functional model of understanding the poetry of Romulus Bucur as a continuum novel, where, almost like in David Mitchell's book, *Cloud Atlas*, the hero (soaked in musical and literary culture) stays true to himself, while also changing his age, époque, temper and even his state of matter.

Keywords: the history of Romanian poetry, 80s generation, Romulus Bucur, cultural quote, intertext, projective verse, Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina



2015 este, pentru Romulus Bucur, un an procopian: oficial, *coram populo*, el publică un volum de versuri, *Arta războiului*, în parte antologic, în parte inedit (prin ciclul omonim), care avea să deschidă ochii câtorva cronicari de prim-plan și de certă bunăcredință¹ asupra acestui poet excepțional, îndeobște neglijat de istorii și de dicționare; aproape simultan, nu mai puțin oficial (de vreme ce a apărut la o editură universitară, acreditată CNCS), dar, în tot cazul, sensibil surdinaț, Bucur dă la tipar o altă carte, o scurtă colecție de eseuri care echivalează cu o *istorie secretă* profund particulară. Iar asta nu atât pentru că a rămas, până azi, necunoscută și nefrecventată², cât mai cu seamă din motive compoziționale: ca formulă intimă,

*Opus Caementicium*³ se situează undeva între gluma savantă și depoziția lirică, fiind într-un singur cuvânt (insuficient, ce-i drept) o automicromonografie. Convins, pe urmele lui Harold Bloom, că există o „anxietate a influenței” de care orice autor trebuie să dea seama la un moment dat, Romulus Bucur își enumeră datoriile față de predecesorii decisivi în formarea lui (e.e. cummings, Ezra Pound, T.S. Eliot, Wallace Stevens, Gellu Naum, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Ghiorghios Seferis, Constantinos Kavafis ș.a.), își trasează, cu afectată detașare, liniile de forță ale originalității, își rememorează în amănunt prietenii constructive și polemizează, când e cazul, cu lecturile *reçues* de care au avut parte cărțile sale. Exercițiul, în

esență enigmatică, e pasionant. Dar, mai presus de el și de datele pe care le revelează, *Opus Caementicium* oferă câteva implicații globale extrem de fertile.

E vorba, în primul rând, de *modificarea reliefului* unui teritoriu stabil sau, oricum, stabilizat în cele aproape patru decenii de comentariu (mai mult sau mai puțin) susținut. Indiferent că s-au numit Manolescu, Simion, Martin, Lefter, Grigurcu, Bodiș sau Cistelean, criticii au accentuat, consensual, anumiți invarianți ai poeziei lui Romulus Bucur, descriind-o în genere drept cotidiană, biografică, austeră, ironică ș.a.m.d. Oricum, o „scriitură mică”, așa cum spunea chiar unul dintre aceștia (trimitând, poate involuntar, la acel *mit einer kleinen Hand* prin care Gottfried Benn portretiza muzica lui Chopin). Lucruri care țin de evidență. Nu incorecte, dar, cel puțin din punctul de vedere al celui în cauză, supradimensionate. E de urmărit, în acest sens, reacția indiferent-mirată pe care i-o provoacă, într-un interviu mai vechi (din 2002), invocarea unei asemenea etichete:

Nu-mi dau seama cât de frecvent a fost atașată formula „poezia cotidianului” poeziei mele, deși trebuie să recunosc că mi se pare adecvată. Din câte îmi amintesc, cel care a lansat-o (și teoretizat-o) a fost Alexandru Mușina. E drept, am practicat o astfel de poezie și înainte de esul său (sau de corespondența noastră pe teme literare). Cred că, în primul rând, vine dintr-o profundă neîncredere în metafizică, căreia îi este preferată fizica. În locul abstracției, în locul poeziei la scrierea căreia autorul participă numai de la gât în sus, este preferată o poezie a întregii ființe, o poezie a concretului, care, mai mult decât să dea răspunsuri, preferă să pună întrebări. Sau să lase deschisă poarta pentru mai multe răspunsuri. Și existența noastră de aici și acum, prezența noastră nemijlocită în lume mi se par destul de importante pentru a fi un punct de pornire pentru poezie⁴

N-o respinge, cum nu respinge, în general, nici alte alegații devenite curente. Dar n-o consideră prioritară ori, măcar, definitorie în ceea ce-l privește. Pentru Romulus Bucur, poezia lui *Romulus Bucur* ilustrează substanțial trei straturi, trei niveluri de consistență, succedându-se în cascadă și intensificându-se prin contact: mai întâi, restabilirea echilibrului dintre dimensiunea strict lingvistică și cea sonoră a scrisului, obținută, aceasta, prin efecte muzicale explicite sau difuze; urmează citatul cultural, convocat programatic și abundent pentru a ambreia o sensibilitate cu contur propriu; în sfârșit de aici, din spuma aceasta, se naște, ca un corolar necesar (deci nu ca o instanță prealabilă), așa-zisul protagonist al poemelor, a cărui identitate rămâne una fluidă:

Treptat, apare o anumită trăsătură comună: eul poetic devine un personaj de genul Allie McBeal sau Winnie the Pooh, cântându-și mental un cântecel de încurajare (sau ascultându-l pe un walkman sau mp3 player), în timp ce se plimbă pe stradă, privește vitrinele magazinelor, oamenii, reclamele, eventual mâncând un sandviș și / sau bând o Coca-Cola. Pe scurt, aspect exterior al lumii urbane contemporane; interiorul nu pare să conteze, astfel că muzica pe care o ascultă acești oameni devine extrem de importantă⁵

Citite așa, piesele lui pot fi raportate mai degrabă la Mircea Cărtărescu, cel din *Regele Soare*, să zicem, sau din *Fata de la instrumente muzicale*, decât, cum s-a făcut adesea, la tăiosul, ancombrantul și hiperlucidul Alexandru Mușina. Dar mărturia aceasta e prețioasă, repet, nu atât prin ce spune, cât prin ce realizează: ea arată că descrierea poeziei lui Bucur poate fi trasată altfel, nici măcar prin inversarea dagherotipică a unor trăsături (ar fi fost facil și nesperios ca minimalistul autor al *Cântecel*-lor să se pretindă, în răspăr, un maximalist tenace), ci, pur și simplu, prin amplificarea unor caracteristici în mod normal inaparente.

Adouă implicație majoră pe care *Opus Caementicium* o înlesnește ține de ceea ce s-ar putea numi *etimologia creativității*. Că Romulus Bucur „folosește frecvent aluzia livrescă, trimiterea sau colajul discret al câte unui vers, al câte unei sintagme”⁶ s-a observat de mult. Unii critici, înșelați de jocul bibliografic, i-au atribuit chiar filiații fanteziste, invocându-l, de pildă, printre posibili maeștri pe Mazilescu⁷. Ce nu s-a sesizat e că raporturile poetului cu tradiția literară sunt infinit mai complicate decât lasă să se vadă simplul dialog intertextual. Căci, dacă un vers ca „o viață măsurată în borcane de nes”, din volumul *O seamă de personaje secundare*⁸, poate fi lesne decodat ca un *remix* după *Prufrock*-ul lui Eliot („I have measured my life with coffee spoons”), e totuși improbabil ca anumitor deprinderi prozodice colaterale sau anumitor culise afective, cineva, vreodată, să le fi revendicat originea. Cui să-i fi trecut prin minte că recursul frecvent la parantezele-tampon ar reprezenta o reverență față de Cummings? Cum să-și fi dat cineva seama că o imagine care trimite la un poem al lui Mircea Dinescu, *Baladă veselă pentru tristețea celui plecat la oaste*, a fost ocazionată de o șezătoare literară de la Fetești, la care viitori studenți și cenacliști (Bucur însuși, Mircea Cărtărescu, Cristian Teodorescu) au asistat din public? Sau că un haiku din *Greutatea cernelii pe hârtie* a fost scris (autorul e cât se poate de exact) într-o duminică, în timpul unui concert pentru pian și orchestră de Rahmaninov:

lupi pe zăpadă
și clopote
în depărtare⁹



Cea mai intensivă decopertare vizează, totuși, ciclul *Arta războiului* din volumul sus-pomenit. E vorba, pe scurt, despre o serie de reflecții, majoritar amare, ale unui soldat roman care pare a flana prin întreaga istorie militară a Imperiului. Uneori e legionar activ, și relatarea lui e una în timp real, de pe front, alteori pare un *veteranus* care se adaptează cu greu la rigorile vieții tihnite de agricultor. Sunt, în totalul tot, paisprezece asemenea ipostaze, plus altele cincisprezece, deocamdată nepublicate (dar accesibile pe pagina de Facebook a autorului). Era, desigur, de bănuț că o asemenea imersiune în istorie nu putea fi, cultural vorbind, rezultatul unei dispoziții genuine sau exclusiv inspirate. Și totuși, bogăția surselor (așa cum le restituie Bucur în *Opus Caementicium*) e impresionantă. Nici de data aceasta nu e vorba de juxte propriu-zise, de citate sub camuflaj. Sunt mai degrabă afinități tacite pe care poetul le transcrie cu sistemă academică, dispunându-le alfabetic și indicând, în situațiile controversabile, caracterul vag al influenței printr-o rețea de bemoli și tilde. Capitolul, care însumează patru pagini și jumătate, e în sine o mică piesă de rezistență a prozei confesive. În rezumat, există, în magma *Artei războiului*, un amestec de document apocrif ori vulgarizator (romane istorice de duzină, seriile HBO etc.), de referințe muzicale (Buffy Sainte-Marie, cu *Universal Soldier*, Dire Straits, cu *Brother in Arms* sau John Tams, cu *Over the Hills and Far Away*) și, firește, de multă, foarte multă poezie. Din literatura română, Romulus Bucur îi reține pe Coșbuc și pe Camil Petrescu, cel din poemele cazonne. Nu, deci, pe Bolintineanu, pe Alecsandri sau pe Eminescu, prea exaltat, acesta din urmă, în trasarea antitezei dintre trecut și prezent. Lista adaugă în regim alert nu mai puțin de treisprezece nume, detaliate uneori aproape infrapaginal: Robert Browning, Catullus (XCIV, CXIV, CXV), Zbigniew Herbert, Eugen Jebeleanu (*Hannibal*), Hölderlin, Kavafis (evident, cu *Aristobul*, *Așteptându-i pe barbari*, *Cei care au luptat pentru liga aheană*, *Cezarion*, *Cât poți*, *Demarat* ș.a.), Slavko Mihalić, Pound (evident, iarăși), Seferis (prezizibil), Verlaine (*Langueur*), Berryman (destul de neașteptat) și, în fine, Romulus Bucur însuși, ilustrat prin câteva din poeme anterioare lui 2015, câteva datând chiar din anii '80¹⁰.

Această acoladă finală, mai serioasă decât ar putea părea, ascunde a treia implicație forte pe care *Opus Caementicium* o provoacă. Și anume, statutul de *continuum maleabil* pe care, probabil inconștient, Romulus Bucur îl conferă paginilor sale (chiar celor tipărite, deci mai greu de supus unor asemenea proceduri de suprascriere). Sunt numeroase, aici, locurile în care sentimentul definitivului e suspendat prin adnotări și revizii ulterioare. De pildă, referindu-se la Kavafis, el simte nevoia de a reveni cu un *post scriptum* suscitât de descoperirea, între timp, a lui Jovan Hristić, ca o nouă confirmare a longevității

formulei poetului grec¹¹. Sau, altundeva, justificându-și fascinația față de Orient (alimentată de contactul cu artele marțiale), Bucur glosează un „acum” din text printr-o notă de subsol triplu etajată:

1987, cred (notă din 1998); între timp, m-am apucat de *wushu*, mi-am dat o serie de grade în *taijiquan* etc. (notă mai nouă, de prin 2014)¹²

Nu altul e, s-o spunem, tratamentul pe care-l aplică propriilor sale poeme. Destule dintre ele au parte de *sequels* mai mult sau mai puțin transparente. Un exemplu, deja amintit, e cel al *Artei războiului*, grupaj amfibiu, aflat încă *in progress* în subteranele rețelelor virtuale. I se poate adăuga, mai subtil, completarea modularului *Translation Workshop* (din *Dragoste & Bravură*) cu un apendice târziu, încă nereluat în volum:

dragostea vine pe trotinetă și poartă ochelari nu că
n-ar vedea bine dar îi place ei să se dea intelectuală
să nu poată fi acuzată că e doar un pretext pentru
sex pentru
o tulburare a cărnii adică sau având grijă de ochi
să se spună că nu e (încă) oarbă niciodată nu se
îmbracă bine
știe că oricum apreciezi mai mult femeile
dezbrăcate e semi-virgină & semi-frumoasă
de aceea cumva încearcă să se facă mică
și e înduioșătoare
în agitația ei patetică
ea vine pe trotinetă și când
vrei s-o îmbrățișezi ca pe una
pe care n-ai mai văzut-o de mult
s-o întrebi ce mai face s-o inviți
la o cafea
vezi doar o trotinetă rezemată de zid¹³

Recapitulând, *Opus Caementicium* oferă, printre rânduri, câteva sugestii fecunde pentru o redefinire funcțională a temperamentului literar al lui Romulus Bucur. Acestea vizează, în ordine, sistemul de priorități (în linii mari, altul decât cel pe care l-a scos în evidență examenul critic), caracterul deliberat abundent al aluziei culturale, care e mai degrabă un generator de sens decât un ornament retoric complice, de tip *captatio* și, în sfârșit, instinctul nedisimulat al proiectului integrator (cu consecințe multiple, de la aerul sinestezic al fiecărui poem în parte¹⁴ până la somatica operei, care pune în act o continuitate fără contiguitate). Prin prisma acestor observații, să notăm că, în întregul ei contur, opera lui Romulus Bucur are alura unui roman dezvoltat, scris pe mai multe voci și convocând mai multe niveluri, dar conservându-și personajele în felul în care o face, să zicem, *Atlasul norilor* al lui David Mitchell. De aici, amenda pe care i-aș face-o lui Al. Cistelean. Abia adunându-și

bilanțier toate volumele, nota malițios-amical criticul, Bucur ar fi reușit să închege, cantitativ, conținutul unei cărți de poezie cumsecade¹⁵. În fapt, cele aproape 400 de pagini cât însumează toate plachetele, plus ineditele, plus poemele aflate încă în șantier, joacă simbolic „în altă ligă”, caracterizată de suflul larg al epopeii sau al romanului *en miettes*. Faptul nu e neobișnuit și precedente există: în fond, despre Eminescu s-a spus (Mircea Scarlat, reluat de Paul Cornea¹⁶) că laboratorul său liric ar fi fost subîntins de un uriaș și latent pat germinativ dramatic.

Cum arată marea narațiune lui Romulus Bucur și care e multiversul pe care-l acoperă ea se poate deduce plecând de la grupajul deja invocat, *Arta războiului*, adevărat nod EDK al tuturor firelor roșii de dinaintea lui și de după el. Impresia acută a morții ca afacere personală, de exemplu, de regăsit în mai multe poeme (ca *IV*, *IX*, *XI* sau *XIV*) poate trece drept corelativ imediat numeroasele pierderi pe care, de la Nedelciu începând (și continuând cu Mariana Marin, Ion Stratan, Alexandru Mușina, Traian T. Coșovei ș.a.) generația optzeci le-a suferit prematur, sub ochii tot mai nedumeriți ai celor rămași în viață. Atribuite, cum spuneam, unui supus al Imperiului, aceste secvențe sunt, în esență, niște elegii tonice:

te-ai hotărât: nu vrei
să fii un bătrân cerșind importanță
cu poveștile în care apare ca personaj principal
(sau secundar ...tot aia)
ești un barbar recrutat la marginea imperiului.
suspect
prin definiție
numele oricum n-o să înșele pe nimeni
tovarășii – căzuți în lupte și pentru ei (și restul
lumii de altfel)
nu contează dacă în mari bătălii sau în mărunte
hărțuieli
de frontieră ..cineva le-a luat locul umăr lângă
umăr
cu tine
o să cazi și tu
sau o să mori de bătrânețe în vreo colonie ..fără
cimitir
un poem un vers
o lance înfiptă-ntr-un cur
gan¹⁷

Gradul militar, ADN-ul (nu întotdeauna pur lațial), *cognomenul* și chiar data nașterii acestui soldat sunt incerte. Sigur e doar că-l cheamă Romulus și că amplitudinea sensibilității lui excedă cele câteva secole de dominație romană. Până într-acolo încât, în ultimă instanță, el ar putea contrasemna și poeme mai puțin arhaice, ca *să speli vasele la șase dimineăta, de morte poetae* sau *Umbra lui Bodiū. La facultate*:

m-am întors acasă și ne-am întâlnit pe stradă a
rămas să-l sun
să ne întâlnim și să stăm de povești am tot amânat
era august
ca acum până într-o zi am auzit că a murit. infarct
asta după ce
jucase tenis la ștrand era tânăr treizeci și ceva și
cică mai făcuse
în ziua aia câteva preinfarcturi
la facultate pe culoar lângă ușa sălii
tp8 (sau sala gheorghe crăciun că veni vorba) e
poza lui andrei
cu o panglică neagră. uneori arde o lumânare
lângă ea¹⁸

E un discurs care reactivează acut timbrul lui John Berryman dintr-un cunoscut *Dream Song* al său, 224, *Eighty*:

Lonely in his great age, Henry's old friend
leaned on his burning cane while his old friend
was hymned out of living.
The Abbey rang with sound. Pound white as snow
bowed to them with his thoughts—it's hard to
know them though
for the old man sang no word.

Dry, ripe with pain, busy with loss, let's guess.
Gone. Gone them wine-meetings, gone green
grasses
of the picnics of rising youth.
Gone all slowly. Stately, not as the tongue
wories the loose tooth, wits as strong as young,
only the albino body failing¹⁹,

în marginea înmormântării lui T.S. Eliot, vegheat taciturn de marele său prieten, Ezra Pound. Același Pound care pentru Romulus Bucur figurează în primul cer al maeștrilor și căruia i se datorează, poate, apetența pentru micile trucuri de traductologie postişă și anacronică în care *Arta războiului* campează de câteva ori. Cartea stă, de altfel, sub un moto extras din folclorul optzecist al inepuizabilului Ion Stratan: *venit mors velociter* e echivalat prin „moartea vine pe bicicletă”. Ceva mai încolo, la p. 57, titlul *de morte poetae* are, în subsol, o lecțiune chinologic amară: „despre moartea unei potăi”. De altfel, mai toate latinismele reconvertite de aici pot fi puse în legătură cu lecția de *update* emoțional care e *Homage to Sextus Propertius*. La Romulus Bucur, dubletul VIRTUS et DISCIPLINA e doar un eufemism demagogic pentru mai realistul (sub raport politic) *de lațiune & fe lațiune*, în vreme ce, altundeva, competiția dintre sonoritate și semantică duce, în numai câteva versuri, la efecte savuroase:



pretorienii
își văd și ei de treaba lor
amicul Dexter & amicul Sinister
se ceartă despre toate astea cu o cupă de vin
pe masă între ei ..apoi o iau pe Mentula
de mână și dispar tustrei²⁰

Aflat, poate, în solda unui imperator sclerată și corupt, sau, și mai probabil, a înțeleptului Marcus Aurelius, acest Romulus e totodată, cum spune Blaga, „contemporan cu fluturii, cu Dumnezeu”. Trăiește intens și magnanim, survolând epocile și smulgând din ele aleatoriu câte o mostră de prezent. Raporturile lui cu lumea rezidă din defectul profesional: sunt contondente și belicoase, dar admit fraternizarea sub steag. Marota aceasta cazonă, parte și ea din marele *epos*, are, la Bucur, origini la fel de vechi, datând din anii începuturilor²¹. Când poetul deja colecționează amintiri cu răcani și cu teriști, în știutele *Literatură, viață* sau *Grădina potecilor ce se bifurcă*:

În zori am intrat la arest
(era duminică și peste noapte
fusesem caporal de schimb)
frunzașul nencescu
mă aștepta la post cu nervii
în pioaneze culcat pe șubă
îmi bag piciorul nici în permisie
nu-mi dă drumul deși mi-a promis
și nu pleca poate făc vreo prostie
am arma încărcată²²

Tot o cazarmă, în definitiv, e și căminul studentesc în care camerele insalubre devin separeuri de lux, calm și voluptate ale Cenaclului de Luni. Iar Romulus Bucur e printre cei dintâi care edifică (în grupajul din *Cinci*) o mitologie a acestei comunități:

proaspăt sosit în bucurești
în căminul 6 martie
am fost întâmpinat
de un vlăjgan dubios
cu plete și mustăți
ce mi s-a recomandat ion
spre seară l-am găsit
făcându-l idiot
pe un tip lungit
în patul de alături
care citea hemingway și
nu-i dădea atenție
(ușor intimidat am aflat că erau poeți)²³

Scena, memorabilă și tocmai de aceea frecvent citată, poate fi pusă în oglindă cu acelea pe care le transcrie (la propriu, dacă e să admitem convenția) un alt protagonist al poemului, Daniel Pișcu în târziul său

Cel mai mare roman al tuturor timpurilor:

Nino Stratan dansează, mimează un striptease, după o melodie dată la difuzor. Romy Bucur se luptă cu valizele sale, încercând să le așeze deasupra dulapului. Stratan afirmă că așa cum e, cu părul lins, Romy seamănă cu un spân cu iatagan. Romy îl «amenință» cu o sfoară, o să-l sugrume, chipurile! Urmează cele mai teribile scene din viața de căminist. Nu cred că pot a le descrie. Romy deghizat în musulman, brahman și creștin, cu privire de gâde. Romy travestit în ucigaș plătit²⁴

Ca și pentru Mircea Cărtărescu, pentru Romulus Bucur această tinerețe legendară e un rezervor afectiv prețios. Cei care, acum, aleargă pe holurile facultății și călătoresc în provincie la festivaluri de poezie, adică *fermecătorii inocenți* (cum îi supranumește într-un poem din vremea debutului), sunt aceiași care, peste ani, în *Arta războiului*, vor avea de făcut față, umăr la umăr, atacurilor barbare:

formăm testudo. inevitabil unul doi sau mai mulți
tot vor cădea la urma urmei nimeni
nu-i nemuritor .pe unii haruspicii deja i-au
proclamat
eroi²⁵

Celălalt, inamicul, străinul (fie el scit, sarmat, roxolan sau bastarn²⁶) este, pe acest palier strict literar, reprezentat de gregaritatea boemă, mediocră și gureșă, incarnată în profilul „bardului județean”, pe care Bucur îl abhoră din avanposturi, de la prima sa carte, cu care se va răfui nominal-conciliant mai încolo, în 2009, în *școala ardeleană*:

constă s-ar zice din flăcăi ce-au supt
la țâța almei mater napocensis
trecuți firește pe la *echinox*
pe mulți îi cunoști cu unii ești
prieten chiar deși încă detești
orașul²⁷

și căruia îi va da o corozivă lovitură de grație și într-un poem încă netipărit din *Arta războiului*:

Kokalarides aedul care își încoardă
lira ca Apolo
& mușchii precum Hercule
ce a venit la noi în urbe
spre-a se-nfrunța cu bardul Meltenix

pariurile deja au urcat la cer
(eheu sugaces Postume Postume labuntur anni)

putem avea surprize totuși căci de-aseenea

de față sunt poezii Labagistes și cu Labatristes

Șarja aceasta, alunecând din ludic în lubric și înapoi, pare o replică dintr-un virtual dialog cu inkomodul²⁸ *libellus* al lui Alexandru Mușina, *Personae* (2001). Și tot ca o replică la Mușina poate fi citită, la rigoare, însăși ideea plonjonului din realitatea cea mai reală într-un cotidian vechi de două milenii. Într-un *addendum* la volumul *Scrisorile unui geniu balnear*, acesta plasează o fantasmagoric lucidă intervenție pe tema limbii oficiale a Uniunii Europene, care, în viziunea lui, ar trebui să fie latină²⁹. Argumentele sunt mitraliate cu elocință, de la obligativitatea unui idiom unic (care nu poate fi cel britanic, măcar pentru a evita modelul nord-american) până la detalii ce țin de longevivul prestigiu teologic și administrativ. Cel mai tușant, însă, trebuie să fi fost, pentru Romulus Bucur, acela că o:

limbă nouă naște un nou *avânt*, un nou *ethos*, e baza unei noi conștiințe europene, a viitoareii, necesarei (dacă nu vrem să rămânem de căruță) *națiuni europene*. Trendul e clar: în marile jocuri ale globalizării, vor rămâne câteva *națiuni majore* (unele relativ recente: vezi India sau Indonezia, cu a ei bahasa indonesia). Dragă mi-e cultura franceză, dragă și cea germană sau italiană, dar – se vede cu ochiul liber – timpul gloriei lor universale a apus³⁰

Din simplul motiv că reverberează mai curând artistic decât instituțional, fiind aproape sinonim cu imperativul poundian al lui *make it new*. De altfel, recenzând cartea, Bucur se oprește doar la acest epilog, de care, nefiind întru totul convins, pare să se simtă atașat. Dovadă, concluzia, care are toate datele unui acord:

Să revenim la latină – cândva, prin anii '80, din nostalgie, din complexe culturale, habar n-am, m-am hotărât să-mi reîmprospătez latina (câtă mai rămăsese după patru ani în liceu și vreo doi în facultate). Drept care mi-am luat un manual de liceu, semnat de regretatul I. Fischer, l-am deschis și l-am închis la loc. Pentru că în prefață scria, negru pe alb, că scopul manualului nu era învățarea limbii latine cu intenția de a o folosi ca instrument de comunicare, ci doar pentru a putea descifra un text. Adică, mi-am zis eu, dacă profesioniștii o privesc ca pe o limbă moartă, ce rost are să-mi mai pierd vremea cu ea? Vestea bună: există o trupă de rap în Germania care cântă în latină. Îi cheamă *ista*. *Harry Potter* și *Winnie the Pooh* există și în traducere latină. Cine știe, poate că ai dreptate...³¹

De fapt, s-ar zice că, odată cu jovialele speculații ale lui Mușina, resemnatul Romulus Bucur se trezește el însuși din amorfie. Iar cercetările pe cont propriu îi

aduc nesperate satisfacții personale. Nu e el cel care, în *Literatură, viață*, se ipostaziase în Sir Pooh de Bear³², agățându-se de imaginea aceasta ca de o garanție a copilăriei perpetue? De aici, de la „Ecce Eduardus ursus scalis nunc tump-tump-tump occipite gradus pulsante...”, până la hârșitul *optio* care începe să se teamă nu de sfârșitul propriu, ci de sfârșitul cariere militare, nu mai e decât un pas mic:

ai colecționat
onoruri .decorații .titluri
puse cu grijă în sertare măcar
dacă nu în memoria celorlalți

HIC HABITAT FELICITAS

un timp oprit în loc insectă prinsă într-o picătură
de rășină
împietrită
fără tinerețe fără bătrânețe

dintr-un cufăr închis acum mulți ani
răzbate un miros de rană stătută³³

E finalul care-l paște pe Romulus, cel animat de o perversiune cu totul specială: stoicismul (cum sună, în traducere liberă, un alt vers, din alt poem). Același final în care se află gata instalată bătrânică fără nume din *Odeletă societății de consum* (2018):

se duce la bancă
trece pe lângă un grup de bătrânici & bătrânei
care fluturau portocale strigau ceva
nu înțelege ce că și de o proteză
auditivă are nevoie .s-a trezit în ziar
într-o poză cu protestatarii fără dinți
care votează ciuma roșie
dă peste niște tineri frumoși & liberi
care rezistă.buni și aștia își zice
se duce la bancă să depună bani
să-i plătească pe protestatari

ea și cu soros³⁴

Inclusiv erotica este, la Bucur, dependentă de acest du-te-vino al prolepselor și analepselor. Am amintit deja cazul *Translation Workshop*, cu *coda* lui mult ulterioară. Nu e singurul. Toate decepțiile amoroase, toate despărțirile, toate momentele de speranță contrariată (ca în *Examenu!*) din volumele anilor '80, '90 și 2000 se coagulează, în *Odeletă societății de consum*, într-o variațiune retrospectivă „pe o temă de romulus bucur”:

demult în 1980 tot în septembrie
(nu mai țin minte data cred că după 20)
mă pregăteam să plec la bucurești am sunat-o



(altă iubită firește) să i spun că vin .mi-a spus
că se mărită .m-am așezat în semi lotus
(nici atunci nici acum nu eram în stare
să stau în lotus) .mi-am recitat mantra favorită
după
vreo jumătate de oră mă simțeam ca și cum
povestea i s-ar fi întâmplat altcuiva care tocmai
mi-a
povestit-o la bucurști mi-am văzut de treabă
am citit la cenaclu m-a lăudat manolescu am
sunat-o
de pe aeroport înainte de îmbarcare³⁵

Câteva versuri mai jos, concluzia cade ca un
firesc „va urma” în marea narațiune reticulară pe care
o asamblează cărțile lui Romulus Bucur: „am să mai
scriu poezii”. Un citat, de fapt, din Rolf Bossert, pe
care protagonistul (indiferent de identitatea sub care
se camuflează el) continuă să-l asume. Tot despre
asumare, de data aceasta a scenariilor existențiale,
e vorba și în alte poeme sub coaja cărora se simte
prezența modelului literar. De exemplu, într-un
cântecel din 2009 care rescrie explicit un cunoscut
sonet al lui Eminescu, *Afară-i toamnă*, schimbând doar
regia, recuzita și, în final, fonturile. Interiorul victorian
e înlocuit de proteicul și amnioticul computer, basmul
zânei Dochii capătă consistență textuală de SMS, ceața
devine un bruij muzical, iar apariția iubitei leapădă
tot leștul coregrafic:

stai în fața calculatorului
e ajun de crăciun deschizi
e-mailul
te gândești că ești
în budă
când găsești într-un mesaj
«credință, adică răbdare, încredere și perseverență»
– ți-ai mai citat prietenii în poezii –
gura ți se destinde într-un zâmbet ochii
îți lăcrimează
brusc îți revine buna dispoziție ai
unde pe ecran în încăpere nu contează
destul că e în preajmă
un dj nebun ce freacă un disc
(știi foarte bine că genul ăsta de discuri
nu se mai fabrică)
repetând obsedant o frântură de cântecel
a little bit of monica
a little bit of monica
a little bit of monica
și ea ar putea deveni dintr-o dată
extrem de reală³⁶

S-ar putea exclama, cu vorba unui alt personaj,
secundar, desigur, de aici: „livresc mai e cotidianu
ăsta”. Nu atât de livresc, totuși, pe cât se dovedește

a fi poemul *față în față* (din *Dragoste & Bravură*),
altminteri una dintre cele mai senzuale piese *all time*
ale lui Bucur. Voit prozaizant, acesta reconstituie, în
paragrafe, o pasională poveste de dragoste, trăită, așa-
zicând, la joasă înălțime. La un moment dat, discursul
încorporează un fragment din notele zilnice ale femeii,
care debutează așa:

pagină de jurnal – „cunoscut azi romi b. extrem de
antipatic” hai să-ți arăt ce am scris cu ani în urmă
despre tine în jurnal. a fost aseară pe la mine.
a încercat, dar i-am rezistat. a fost ca în *Ispitele
părintelui Evtichie*. cu alte cuvinte ți-ai păstrat
fecioria? poți să-i spui și așa. ne-au dus odată la
control ginecologic pe toate profesoare și eleve
să vadă dacă nu suntem careva din noi gravide.
Bărbat sau femeie? femeie. și cum a reacționat când
a văzut că erai fată mare? a început să râdă isteric

și continuă cu

pană de curent. îi bate la ușă. ea iese cu părul
ud, în halat de baie. se iubesc în vană, apoi ca în
reprezentările lui shiva și shakti. ce ai zice dacă
ți-aș face un copil? nu știi tu decizi dacă îl vrei.

și cu

scrisesem pe la douăzeci de ani cu un orgoliu ce
acum îmi pare ridicol «copilul nostru poemul /
își cere zgomotos nașterea»; ar trebui cumva să-
mi pese de o posibilă situare în descendența lui
cărărescu? – e vorba de un topos destul de răspândit

Lăsând la o parte trimiterile de suprafață
(Voiculescu, Cărărescu, altundeva *Biblia de la București*
și *Noul Testament de la Bălgrad*), amatorii de rarități
biografice de secol al nouăsprezecelea vor recunoaște
în prima replică din micul roman sentimental schițat
de Romulus Bucur, ceva din temperatura și chiar din
formularea reacției lui Iacob Negruzzi după prima
întâlnire (în ianuarie 1864) cu cel alături de care avea
să fondeze Junimea:

Cu câteva zile înaintea concursului, a sosit
Maiorescu, rectorul Universității, de la Berlin.
M-am grăbit să mă prezint. Nu mi-a făcut o impresie
prea bună. Seamănă cu un șarlatan înfumurat³⁷

Mai puțin recognoscibilă e posibilă origine a
celuilalt record tematic, și ea *ottocentistă*, și ea legată
de autorul *Criticelor*. E vorba, de data aceasta, de o
însemnare a lui Maiorescu însuși, care evocă o scenă
suprem caraghioasă trăită de el în aprilie 1881.
Suprerealismul întâmplării (care ar merita antologată
alături de butadele lui Dali) e cu atât mai acut cu cât

ea îl are în centru pe unul dintre protagoniștii cei mai șifonați ai *Beției de cuvinte*:

Luni, 6 aprilie. Dineul lui Alecsandri (premiat cu Năsturel-Herescu, 12.000 franci) la *Hotel Boulevard*, numai 8: el, Ion Ghica, Sion, Odobescu, Alexandru Papadopol-Calimah, I. Negruzzi, Urechia și eu. – La sfârșit, convorbire despre răsturnarea lui Cuza la 11 / 23 februarie 1866. De aflat vești despre aceasta de la generalul Florescu, de la A. Beldiman și de la (mincinosul) Papadopol. Toast al lui Urechia în cinstea mea (zice că e așa amoretat de mine, în ciuda opoziției mele, încât, dacă ar fi femeie, ar fi rămas de mult gravidă cu mine)³⁸

Dacă asemenea *clinamina* eminesciene sunt monedă curentă sau, în orice caz, solvabilă a poeziei optzeciste, recursul la literatura de colportaj intim reprezintă o noutate. Înaintea altora din generația lui, Bucur colecționează fapte anodine și rumori pasagere, dezinteresându-se de calitățile pur formale și readucând la viață pasaje trecute sub tăcere. Lucrul se vede, de altminteri, și rețeta cronicilor sale: nu o dată, în *Glose*, cărțile sunt sancționate (cordial, dar sancționate) pentru deficitul de precizie al relațiilor sau pentru lipsa de veracitate a demonstrațiilor, problema talentului punându-se doar arareori.

Măsurată „pe traseu”, prin intervenții publicistice ocazionale, poezia lui Romulus Bucur a putut părea când caligrafică și imatură, când reportericesc-alertă, când, destul de romantic și de nemodulat, o expresie directă a sentimentului. S-a spus despre ea că ar fi o educație sentimentală *sui generis* și că ar conține lecții gratuite de modestie. Unii comentatori i-au radiografiat stilul, găsindu-l descărnat și agonice. Pentru alții el a rămas o pată albă în istoria literaturii recente. La 35 de ani de la debutul individual al autorului și la 37 de la cel în echipă, din *Cinci*, aceste rapoarte de etapă nu mai spun mare lucru³⁹ despre o operă care a crescut de una singură, discret și compact. Astfel încât dosarul de receptare are, astăzi, plasticitatea și farmecul bestiariilor medievale: ilustrează mai degrabă credințele unei epoci decât anatomia și fiziologia ființelor pe care își propune să le descrie.

Note:

1. Vide, în acest sens, Bogdan-Alexandru Stănescu, „Imnuri întoarcerilor neglorioase”, în *Observator cultural* nr. 786, 21 august 2015.
2. O singură mențiune academică (într-o teză de doctorat susținută în 2017, la Brașov, de Senida-Denissa Miricescu, *Influențe ale poeziei americane asupra optzecismului poetic*, sub îndrumarea lui Virgil Podoabă) și o singură recenzie

în presa culturală (Cosmin Ciotloș, „Cum vorbim despre poezie”, în *Dilema veche* nr. 762, 27 septembrie - 3 octombrie 2018).

3. Romulus Bucur, *Opus Caementicium. (Micro)eseuri despre influența poetică*, Editura Universității Transilvania din Brașov, 2015.
4. Svetlana Cârsteian, „N-am fost niciodată un bard județean”, interviu cu Romulus Bucur, în *Observator cultural* nr. 97-98, 01 ianuarie 2002.
5. Romulus Bucur, *Opus Caementicium*, p. 46.
6. Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: începuturile „noii poezii”*, Pitești, Paralela 45, 2005, p. 177.
7. Vide Al. Cistelean, *Top ten. Recenzii rapide*, Cluj, Dacia, 2000, p. 27.
8. Romulus Bucur, *O seamă de personaje secundare*, București, Tracus Arte, 2009, p. 80.
9. Romulus Bucur, *Greutatea cernelii pe hârtie*, București, Albatros, 1984, p. 26.
10. Romulus Bucur, *Opus Caementicium*, p. 31.
11. *Ibidem*, p. 24.
12. *Ibidem*, p. 25.
13. Romulus Bucur, „Poemul săptămânii”, în *România literară* nr. 29, 6-10 august 2010.
14. E vorba, desigur, de numeroasele artificii vizuale de tip caligramatic sau *jack-in-the-box* tipografic pe care Bucur le strecoară mai cu seamă în *Cântecel*⁽²⁾. Li se adaugă participarea poetului la experimentele *video art* ale grupului Kinema Ikon, un poem al său, *Nu trageți în pianist*, fiind subiect și obiect totodată al unui film conceptual de la mijlocul anilor '80.
15. Al. Cistelean, „De la lehamite la galanterie”, postfață la Romulus Bucur, *Poeme alese (1975-2005)*, Brașov, Aula, 2008, p. 115.
16. Vide Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. II, București, Minerva 1984, pp. 38-53 și Paul Cornea, „Mihai Eminescu. Lada cu manuscrise”, în Lucian Chișu (coord.), *Alte noi rotonde 13 (VI)*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2008, pp. 44-50.
17. Romulus Bucur, *Arta războiului*, p. 39.
18. Romulus Bucur, *Opera poetică*, prefață de Emanuela Ilie, București, Cartea Românească, 2017, pp. 222-223.
19. John Berryman, *The Dream Songs*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1986, p. 243.
20. Romulus Bucur, *Arta războiului*, p. 37.
21. Sau chiar mai devreme: în 1981, Ion Stratan îi dedica colegului de cenaclu un poem intitulat *Soldat în Atlantida*: „vulturul de mare se-alecase / prea mult deasupra mea // am ridicat-o / și-am pus-o pe umăr // lemnul patului / a înflorit cu un geamăt // aici vor înota pești verzi / peste claviculele în X / peste picioarele în X / peste acest plasture pe sănătosul / obraz al civilizației” (Ion Stratan, *Ieșirea din apă*, București, Cartea Românească, 1981, p. 57).
22. Romulus Bucur, *Literatură, viață*, București, Cartea Românească, 1989, p. 24
23. Romulus Bucur, *Opera poetică*, ed. cit., p. 20.
24. Daniel Pișcu, *Cel mai mare roman al tuturor timpurilor*,



Braşov, Aula, 2002, p. 48.

25. Romulus Bucur, *Arta războiului*, ed. cit., p. 26.

26. *Vide Adio. La Axiopolis*, în *Literatură, viaţă*, ed. cit., p. 30.

27. Romulus Bucur, *O seamă de personaje secundare*, ed. cit., p. 68.

28. Atât de incomod încât unul dintre cei vizați acolo păstrează încă inexplicabile resentimente postume față de autorul volumului în cauză: „N-am să-mi explic niciodată influența și prestigiul de maestru al unui poet altminteri mediocru, un fel de «oracol din Braşov». Am scris despre primele lui două cărți de poezii, ce promiteau o evoluție demnă de respect. N-a confirmat. În schimb, imediat după 1990, s-a cantonat în postura arogantă de atotștiutor, spurcând, în stilul epigramatic al pamfletelor latine, pe toți reprezentanții importanți ai literaturii și culturii române” (Mircea Mihăieș, „O răfuială prostească”, în *România literară* nr. 44, 18 octombrie 2019).

29. Alexandru Muşina, *Scrisorile unui geniu balnear. Epistolarul de la Olăneşti II*, Braşov, Aula, 2007.

30. *Ibidem*, pp. 213-214.

31. Romulus Bucur, *Glose*, Bucureşti, Tracus Arte, 2017, pp. 27-28.

32. Romulus Bucur, *Literatură, viaţă*, ed. cit. p. 42.

33. Romulus Bucur, *Arta războiului*, ed. cit. p. 34.

34. Romulus Bucur, *Odeletă societății de consum*, Bucureşti, Tracus Arte, 2018, pp. 67-68.

35. *Ibidem*, pp. 57-58.

36. Romulus Bucur, *O seamă de personaje secundare*, ed. cit., p. 9.

37. Iacob Negruzzi, *Jurnal*, ediție necenzurată, traducere din limba germană de Horst Fassel, note de Dan Mănuță și Horst Fassel, prefață de Dan Mănuță, Editura Muzeelor Literare, Iași, 2014, pp. 296-299. Probabil că textul i-a fost cunoscut lui Romulus Bucur prin intermediul ediției incomplete, apărute la Dacia în 1980.

38. Titu Maiorescu, *Opere. I. Jurnal. Volumul I: 1855-1882*, ediție critică coordonată de Bogdan Mihai Dascălu, text stabilit, traducere, notă asupra ediției, note, glosar și indici de Ana-Maria Dascălu și Bogdan Mihai Dascălu, tabel cronologic de Tiberiu Avramescu, prefață de Eugen Simion, Bucureşti, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2013, p. 464.

39. De aceea am și preferat ca, în acest rezumat final, să recurg la parafrază în locul ghilimelelor. Altminteri, medalionul colează liber pasaje din Nicolae Manolescu (*România literară* nr. 49, 1984), Eugen Simion (*Scritori români de azi. IV*, Bucureşti, Cartea Românească, 1989, pp. 551-554), Gheorghe Perian (*Scritori români postmoderni*, Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, pp. 140-142), Radu G. Țeposu (*Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a treia, Bucureşti, Cartea Românească, 2006, pp. 167-168), Ion Pop (*Viață și texte*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001, pp. 240-241), Mircea Cărtărescu („Concepte și sentimente”, *Amfiteatru*, XVII, nr. 11, noiembrie 1982) și, în sfârșit, Eugen Negrici, în a

cărui ediție definitivă din *Literatura română sub comunism* (Iași, Polirom, 2019), Romulus Bucur nu există.

Bibliography

Berryman, John, *The Dream Songs*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1986

Bucur, Romulus, „N-am fost niciodată un bard județean”, interviu acordat Svetlanei Cârsteian, în *Observator cultural* nr. 97-98, 01 ianuarie 2002

Bucur, Romulus, „Poemul săptămânii”, în *România literară* nr. 29, 6-10 august 2010

Bucur, Romulus, *Arta războiului*, Bucureşti, Tracus Arte, 2015

Bucur, Romulus, *Glose*, Bucureşti, Tracus Arte, 2017

Bucur, Romulus, *Greutatea cernelii pe hârtie*, Bucureşti, Albatros, 1984

Bucur, Romulus, *Literatură, viață*, Bucureşti, Cartea Românească, 1989

Bucur, Romulus, *O seamă de personaje secundare*, Bucureşti, Tracus Arte, 2009

Bucur, Romulus, *Odeletă societății de consum*, Bucureşti, Tracus Arte, 2018

Bucur, Romulus, *Opera poetică*, prefață de Emanuela Ilie, Bucureşti, Cartea Românească, 2017

Bucur, Romulus, *Opus Caementicium. (Micro) eseuri despre influența poetică*, Editura Universității Transilvania din Braşov, 2015

Bucur, Romulus, *Poeme alese (1975-2005)*, postfață de Al. Cistelean, Braşov, Aula, 2008

Cărtărescu, Mircea, „Concepte și sentimente”, *Amfiteatru*, XVII, nr. 11, noiembrie 1982

Chișu, Lucian (coord.), *Alte noi rotonde 13 (VI)*, Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2008

Ciotloș, Cosmin, „Cum vorbim despre poezie”, în *Dilema veche* nr. 762, 27 septembrie - 3 octombrie 2018

Cistelean, Al., *Top ten. Recenzii rapide*, Cluj, Dacia, 2000

Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985: începuturile „noii poezii”*, Pitești, Paralela 45, 2005

Maiorescu, Titu, *Opere. I. Jurnal. Volumul I: 1855-1882*, ediție critică coordonată de Bogdan Mihai Dascălu, text stabilit, traducere, notă asupra ediției, note, glosar și indici de Ana-Maria Dascălu și Bogdan Mihai Dascălu, tabel cronologic de Tiberiu Avramescu, prefață de Eugen Simion, Bucureşti, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2013

Mihăieș, Mircea, „O răfuială prostească”, în *România literară* nr. 44, 18 octombrie 2019

Muşina, Alexandru, *Scrisorile unui geniu balnear. Epistolarul de la Olăneşti II*, Braşov, Aula, 2007

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*,

Iași, Polirom, 2019

Negruzzi, Iacob, *Jurnal*, ediție necenzurată, traducere din limba germană de Horst Fassel, note de Dan Mănuță și Horst Fassel, prefață de Dan Mănuță, Editura Muzeelor Literare, Iași, 2014

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996

Pișcu, Daniel, *Cel mai mare roman al tuturor timpurilor*, Brașov, Aula, 2002

Pop, Ion, *Viață și texte*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. II,

București, Minerva 1984

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi. IV*, București, Cartea Românească, 1989

Stănescu, Bogdan-Alexandru, „Imnuri întoarcerilor neglorioase”, în *Observator cultural* nr. 786, 21 august 2015

Stratan, Ion, *Ieșirea din apă*, București, Cartea Românească, 1981

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a treia, București, Cartea Românească, 2006



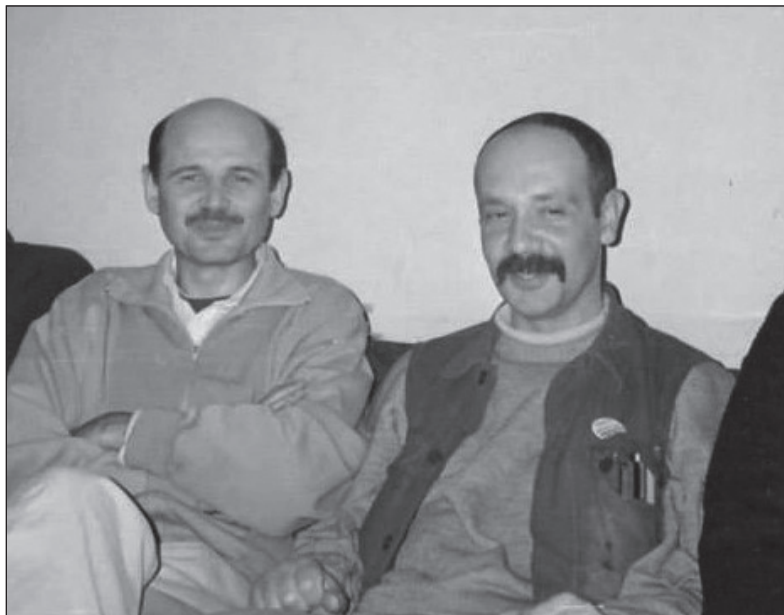
undeva într-un colț / fermecat de pădure / un
băiețel și un ursuleț / se joacă încă



și nu pleca poate fac vreo prostie / am arma încărcată



important e faptul că ne spunem / sandu nino mircea



n-ai avut norocul să fi un poet mort tânăr / (și din această cauză genial)

Romanele maximaliste: O introducere în context românesc

Alex VĂSIEȘ

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
 “Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
 Personal e-mail: alex_vasies@yahoo.com

Maximalist Novels: An Introduction in a Romanian Context

The second half of the twentieth century has offered a number of great novels that came to be described as maximalist, due to their objectives and realization. As a result, more and more critical attention has been focused on the ways in which these works circulate and influence the mediums to which they are translated. The present paper synthesizes the concept of maximalist novel and tries to analyse the elements that constitute its theoretical specificity. Moreover, the article explores the existence or the absence of some of the canonical text that represent this genre in Romanian, trying to give an account of the relation between the Romanian literary space and the maximalist paradigm.

Keywords: maximalist novel, Stefano Ercolino, encyclopedic narrative, Thomas Pynchon, translation.



Romanul maximalist poate fi descris ca un gen hibrid care se dezvoltă începând cu a doua jumătate a secolului XX în Statele Unite, migrând apoi spre Europa și spre America Latină. Narațiunile de acest tip sunt marcate de o identitate morfologică și simbolică la nivelul căreia sunt observabile și definitorii, conform definiției lui Stefano Ercolino, zece elemente. Ercolino subliniază faptul că nu toate cele zece elemente au aceeași pondere la nivelul operelor abordate, dar toate sunt *decisive*, impunând un gen prin faptul că sunt „în mod sistematic co-prezente”¹.

Fie că ne referim la *romanul enciclopedic*² (definit de Edward Mendelson în anii 70), la *romanul sistem*³ (definit de Tom LeClair în monografia sa despre Don DeLillo în 1987 și în *The Art of Excess*, doi ani mai târziu) sau la *romanul maximalist*, ceea ce merită remarcat de la bun început este revirimentul formei excesive a megaromanului⁴, căruia, cel puțin în spațiul american, i se acordă o atenție tot mai mare.

Ca exemplu, pentru unul dintre ultimele titluri adăugate pe listele narațiunilor maximaliste, *City on Fire*⁵, autorul a primit un avans de două milioane de dolari, fapt care confirmă, desigur, puterea pieței de carte americane, dar, în același timp, denotă și un interes paradoxal, având în vedere că avem de a face cu cartea unui debutant. Paradoxal, pentru că, deși Ercolino subliniază importanța dimensiunii acestor cărți (afirmând statutul lor special de marfă⁶), nu putem să nu ne gândim că într-o eră tot mai digitalizată, a tehnologiei din ce în ce mai miniaturale și a intervalului de atenție care se află în continuă scădere⁷, gigantismul acestor proiecte nu apare ca fiind ideal.

Ceea ce pare însă să justifice acest tip de narațiuni este izomorfismul dintre reprezentare și reprezentat⁸, cum îl numește Christian Moraru. Un text care își propune să rivalizeze cu întreaga lume, nu poate face asta decât asumând amplitudinea celei din urmă. Din acest motiv, o carte de dimensiuni extinse este mai

pregătită să cuprindă (cel puțin ca proiect) întreaga lume. Textualizarea lumii stă la baza acestor proiecte și legitimează un tip de fascinație în care dimensiunea textuală devine un instrument mimetic care corespunde amplitudinii planetare a secolului XXI. Tocmai acest mimesis rămâne observabil în operele majorității scriitorilor maximaliști (de la DeLillo la Foster Wallace), care proiectează o lume aproape palpabilă.

Cele șapte romane⁹ de la care Ercolino își începe demonstrația sunt, în ordinea anilor de publicare, următoarele: *Curcubeul gravitației* (1973), *Infinite Jest* (1996), *Underworld* (2001), *Dinți albi* (2000), *Corecții* (2001), *2666* (2004), *2005 dopo Cristo* (2005). Acest tip de texte se remarcă prin dialectica dintre o forță centrifugă și una centripetă¹⁰, una haotică și una care își propune să ordoneze materialul cu care scriitorul operează (și care ajung să acționeze una împotriva celeilalte – lungimea, modul enciclopedic, coralitatea disonantă și exuberanța diegetică ajung să joace un rol contrastant față de completitudinea, omnisciența narativă și imaginația paranoică) în demersul său maximalist.

Lungimea, primul dintre elementele definiției lui Ercolino, variază, în versiunile americane (sau originale) ale romanelor analizate, de la 400 (cartea colectivului italian Babette Factory) la 1105 pagini (romanul chileanului Bolaño, publicat în România în trei volume care însumează 1104 pagini). Există, desigur, variații, în funcție de traducerile sau edițiile cărților menționate (un exemplu, în acest sens, este cartea *Dinți albi* care în cele două variante românești depășește 500 de pagini, spre deosebire de originalul care ajunge la 448). Pentru cercetătorul italian, lungimea nu reprezintă doar „un fapt neutru, ci o *posibilitate* și o *atracție* potentă, legată de puternica natură inovativă și de natura experimentală a romanelor maximaliste, precum și de ambiția lor totalizantă, epică”¹¹.

Simptomatică în acest sens este cronică lui Frank Bruni din *New York Times Magazine* la *Infinite Jest*, în care autorul, citând-o pe Amy Rhodes (editoarea primei versiuni a cărții, care a recunoscut că campania de promovare a cărții lui David Foster Wallace s-a realizat tocmai în jurul dimensiunii sale impozante), afirmă că lungimea devine, în acest caz, un „garant al valorii”¹². „Stilul infinit” și „plăcerea infinită”, asociate, deopotrivă în mod ludic și plastic, cu titlul cărții reprezintă o strategie de marketing care subliniază însă și sensurile simbolice pe care întinderea proiectelor maximaliste le deschid. *Infinite Jest*, *Dinți albi* sau *Corecții* au fost, pe rând, best-seller-uri, grație unui fenomen eminent vestit, care pornește de la supoziția că dimensiunea unei cărți reprezintă „un semn neechivoc, pentru că tangibil, al importanței cărții”¹³.

Modul enciclopedic pe care Ercolino îl teoretizează la nivelul *romanelor maximaliste*, se inspiră din eseurile lui Edward Mendelson¹⁴, punctul comun din corpusul

de texte studiate de cei doi teoreticieni fiind *Curcubeul gravitației*. Mendelson atribuie textelor enciclopedice o funcție de reprezentativitate pentru identitatea culturală națională, asumând, în același timp, eventualele lacune care justifică faptul că face trimitere doar la opere din țări cu limbi de circulație internațională largă.

Ceea ce face ca termenul de *narațiune enciclopedică* să se flexibilizeze și să permită o tranziție naturală spre cel de „roman enciclopedic” este faptul că are o rădăcină epică consistentă și, de asemenea, că „se folosește în mod extensiv de sinecdoacă”¹⁵. Faptul că aproape fiecare reprezentant¹⁶ (cu excepția americanilor) dintre cei numiți de Mendelson provine dintr-o cultură diferită justifică ipoteza sa, conform căreia aceste *narațiuni enciclopedice* au funcția de a se constitui ca un „marker” dintr-un anumit moment istoric, punctând cultural și ideologic – întrucât perspectiva încearcă să identifice ideologia care dă formă respectivei culturi¹⁷ – specificitățile națiunii de proveniență.

În legătură cu reprezentativitatea cultural-națională a fiecărei narațiuni dintre cele examinate, Mendelson problematizează în mod special în jurul *Curcubeului Gravitației* și a figurii autorului cărții, Thomas Pynchon. Datorită faptului că Melville, cu al său *Moby-Dick* ocupă deja locul *narațiunii enciclopedice americane* și pentru că Pynchon „nu are nicio dorință să îl înlocuiască”¹⁸, autorul *Curcubeului gravitației* ar deveni reprezentativ nu pentru cultura unei singure țări, ci pentru o cultură internațională, „bazată pe informație, pe date, în locul vechii ordini, construită pe bani și bunuri comerciale”¹⁹, aspect care poate fi corelat, în ceea ce privește auto-referențialitatea enciclopedică, cu faptul că și romanul lui Pynchon abordează tocmai subiectul informației și al datelor și felul în care acestea reprezintă „moneda de schimb” a societății contemporane. Acest lucru are, însă, de-a face și cu felul în care „narațiunile enciclopedice” se articulează printr-o funcție testimonial-istorică pentru un context dat. Și în viziunea lui Ercolino, modul enciclopedic se articulează în baza unei pulsioni spre încapsularea universalului, a unui vis enciclopedic specific omului occidental de a reprezenta „totalitatea realului”²⁰.

Coralitatea disonantă se instituie, în cazul *romanelor maximaliste* printr-o întrepătrundere a coralității cu polifonia. Multiplicitatea vocilor prezente într-un astfel de roman concretizează prima parte a acestei funcții, caracteristică prin care cărțile care o conțin evită afirmarea unei singure voci principale, dominante. Caracterul fragmentar al tuturor celor șapte romane pe care le propune Ercolino coexistă cu subdivizarea tradițională a capitolelor²¹. Segmentarea și secvențialitatea unităților – temporale, spațiale –, împreună cu refuzul de a consacra un personaj cu o funcție centrală, fac din aceste romane o antistructură a cărei principală miză o constituie pluralitatea și

schimburile permanente de focalizare, bazată pe o natură digresivă specifică modelelor Antichității și Evului Mediu²².

Contrapartea coralității o reprezintă caracterul polifonic prezent în toate cele șapte cărți inventariate de Ercolino. Alternanța registrelor stilistice, utilizarea mai multor limbi, genuri și câmpuri ale cunoașterii fac din romanele maximaliste un gen fără precedent la nivelul complexității dialogice cu care operează²³. Materialul impur care poate fi decantat la nivelul binomului coralitate-polifonie este rezultatul unui proces care încearcă să evite motivația antropocentrică și polarizările de orice factură, așezând personajele, situațiile și tramele la același nivel de reprezentativitate.

Exuberanța diegetică se află în strânsă legătură cu materialul hipertrofiat, enciclopedic, pe care aceste opere îl abordează. Principalul mecanism al acestui mod este digresiunea, care pentru Ercolino reprezintă o deviație de la argumentul principal al discursului²⁴. Digresiunea devine, așadar, un alt mecanism de potențare a materialului ficțional disproporționat, aparent incontrollabil pentru o singură instanță auctorială. Strategiile textuale care potențează excesul și logica adesea greu de descifrat a acestor romane sunt dovada ambițiilor acestor prozatori de a circumscrie lumea printr-un ansamblu cel puțin la fel de monumental.

În același registru se înscrie și funcția completitudinii pe care o comportă aceste proiecte. Crearea formelor imitative stă la baza demersului, după cum arată și LeClair:

Systems novelists employ multiple framing devices and metafictional pointers both to represent the wholes-within-wholes nature of systems and to help guide the reader through their masses of data. Self-reference, a device that often seems mere decadence in much postmodern experimentation is, in natural systems and in systems novels, an enabling, necessary procedure. Both framing and self-reference contribute to the systems novelists' fundamental artistic accomplishment: the creation of imitative forms... These imitative forms are ways of structuring novelistic information so that it reflects the density, homologous structure, and scale of information in life.²⁵

Astfel, fie că ne referim la geometrii circulare, la arhitecturi temporale, la structuri conceptuale precum leitmotivul, mitul sau intertextul²⁶, romanele maximaliste oferă, pe lângă forma și manifestarea hipertrofiată, torențială, o încercare de a ordona haosul narativ. Tocmai structura paradoxală – cum o numea Karl – sub semnul căruia haosul este impregnat de mit, de leitmotiv, de intertext și tocmai procedurile care impun o ordine care scapă de cele mai multe ori

citorului (asta nereușind să îi invalideze existența), fac din cărți precum *2666* sau *Infinite Jest* – cărora nu li se poate nega ordinea internă, deși juxtapunerea registrelor și multitudinea digresiunilor ar sugera, mai degrabă, incompletitudinea – monumente literare fundamentate pe dialectica forțelor centripetă și centrifugă, la care m-am referit mai înainte.

Omnisciența naratorului reprezintă o necesitate în cazul titlurilor prezentate de Ercolino. Aceasta funcționează, în cazul romanelor maximaliste, la două niveluri: unul care are de-a face cu microstructurile, adică cu fragmentele în care persepectiva narativă poate varia de la o unitate la alta, și unul care are de-a face cu narațiunea ca întreg. Există, deci, mai multe formule de focalizare, de exemplu în *Underworld* sau *Infinite Jest*, iar această dinamică pornește de la o tendință incluzivă (în sens de totalizantă). Privirea naratorului trebuie să includă toate personajele, toate perspectivele și să controleze întreaga narațiune. Pe de altă parte, dincolo de a deține controlul, omnisciența despre care vorbește Ercolino este corelată și cu o „întoarcere a autorului” pe care tot mai multe ficțiuni contemporane o practică²⁷.

Totul este conectat în *romanele maximaliste*. Firele epice, personajele, deși aparținând unui haos pe care super-omnisciența la care m-am referit mai sus nu încetează să facă eforturi pentru a-l ordona, proliferază și fiecare „celulă narativă devine parte dintr-un întreg, un întreg care capătă consistență și coerență numai în cadrul perspectivei *interconectării* fiecărei povești și existențe separate”²⁸. Imaginarul paranoic nu are, deci, de a face doar cu dinamitarea și deconstruirea structurilor, cum apare la Pynchon, într-o dezvoltare paranoică a narațiunii²⁹, ci, mai interesant, cu chestionarea propriei structuri, într-un mod aproape obsesiv. Nu este doar despre construirea unor personaje psihotice sau despre punerea pe tapet a unor conspirații, ci despre o perspectivă holistă, în care niciun eveniment nu poate fi înțeles fără a avea o privire de ansamblu, fără a încerca chestionarea și integrarea tuturor elementelor într-o schemă „superioară”, de la particular la general, de la individual la destinul colectiv³⁰.

Intersemioticitatea romanelor de acest fel, la fel ca a majorității operelor postmoderne, este cât se poate de evidentă. Cinematografia, televiziunea, pictura, muzica contribuie la imaginarul hibrid pe care Ercolino îl postulează de asemenea ca pe o obligativitate a acestui gen. Interesant de remarcat este faptul că aceste cărți nu sunt doar străbătute de referințe la alte medii semiotice, ci ajung uneori să se organizeze cinematic (vezi *2666* sau *Infinite Jest*) sau să echivaleze perspectiva naratorială cu cea a unei camere de filmat. Hibridizarea sferelor textuale și vizuale, arată Ercolino³¹, are de-a face cu o perspectivă impură asupra literaturii, rezultând în opere cu un caracter compozit, inclasabil, a căror volum de informații apelează la toate

mediile posibile, pentru a-și urma impulsul totalizant și pentru a îndeplini proiectul de reprezentare a lumii în integralitatea ei.

După cum am arătat deja, dintre cele șapte titluri propuse de Ercolino, patru au fost traduse și în limba română, iar *Curcubeul gravitației* și *2666* au reprezentat chiar puncte de reper în literatura străină publicată după 1989 în România³², mai ales în cazul lui Bolaño, a cărui literatură a intrat în circuitul scriitorilor tineri (poeti și prozatori) ca un laitmotiv la care se revine frecvent. Jonathan Franzen și Zadie Smith sunt și ei autori care s-au impus pe piața de carte românească. Dintre autorii menționați, singurii care au fost traduși înainte de anul 2000 sunt Don DeLillo³³ și Thomas Pynchon³⁴, dar, în afară de *V.* și *Curcubeul gravitației* (care pot fi considerate ambele maximaliste, enciclopedice), cărți de asemenea ambițioase precum *Mason & Dixon*, *Against the Day* sau *Bleeding Edge* nu au mai fost traduse. Un caz cel puțin straniu, având în vedere că avem de a face cu unul dintre cei mai reprezentativi scriitori contemporani.

Poate și mai ciudat este cazul lui Don DeLillo, un prozator aflat frecvent pe lista Nobel în ultimii ani și un autor care a fost tradus extensiv în limba română³⁵. Totuși, cartea sa cea mai cunoscută și care se află pe lista lui Ercolino, *Underworld*, lipsește din rândurile traducerilor românești. Asemănător este și cazul lui David Foster Wallace, al cărui *Infinite Jest* nu a fost încă tradus³⁶. Unul dintre motive ar putea fi dificultatea adaptării unei atitudini cum este cea a lui Foster Wallace, un autor ironic la adresa propriei culturi și a propriei literaturi prin subtilități care reprezenta un grad ridicat de dificultate pentru traducător (intertext masiv, o autoreferențialitate mereu polemică la adresa propriilor repere și instrumente textuale) și care ar putea constitui un blocaj nu doar pentru cititor, ci și pentru traducător³⁷. Aspectul supranațional al romanului maximalist poate reprezenta, de asemenea, o problemă de traducere, sau de receptare, întrucât găsirea unui punct de reper, de raportare lingvistică și culturală stabilă în demersul traducerii este mai dificil de găsit decât în cazul unei cărți care, conform lui Mendelson (*Faust*, *Moby Dick*, *Ulișe*), încerca să cuprindă specificul unei singure culturi.

Pornind de la premisa racordării scriitorilor români la sisteme teoretice și conceptuale de ultimă oră, pe fundalul unei dinamici a globalizării care facilitează relații și conexiuni dincolo de contextul național, chestionarea aplicabilității teoriilor și modelelor străine (în acest caz, în majoritatea lor pe filieră anglo-saxonă) la un corpus de texte românesc devine necesară. Modalitățile în care aceste teorii sunt receptate, asimilate și metabolizate de către câțiva prozatori români ai ultimilor ani, dar și chestionarea legitimității analizei acestor romane prin prisma unor concepte considerate centrale (în raport cu statutul

semi-periferic al literaturii române) reprezintă mize care ar trebui abordate în mod obligatoriu pe viitor. Deocamdată, numărul totuși relativ restrâns al cronicilor de traduceri, deci absența unui sistem care să se raporteze critic la aceste opere, ar putea justifica lipsa unor cărți precum *Underworld* sau *Infinite Jest* de pe piața românească de carte.

De asemenea, se poate ridica întrebarea dacă nu cumva lipsa unui gen asemănător (cu câteva excepții³⁸) în literatura română ar putea justifica anumite omisiuni sau ar putea contribui la o receptare nesatisfăcătoare a romanelor deja traduse care aparțin acestui gen literar. În plus, într-o eră digitalizată și în cadrul unei piețe de carte restrânsă, cum este cea românească, unde revistele literare și cartea tipărită se află într-un declin al producției și al vânzării, narațiunile maximaliste se văd puse în fața unei probleme critice: trendul contemporan al lungimii/mărimii este o consecință ironică sau una preconizată în cazul romanului printat și a obsolescenței pe care o atinge cartea datorită tehnologiilor digitale³⁹.

Revenind la receptarea modelului maximalist în contextul românesc, merită salutat proiectul lui Radu Vancu⁴⁰ care se referă în mod explicit la Stefano Ercolino în demonstrația sa legată de maximalistii (studiile de caz sunt, în această secțiune, Ezra Pound și Mircea Cărtărescu) studiați prin prisma capacității de a „topi” și de a recicla influențe și surse textuale tradiționale (canonice sau marginale) și de a imagina, simultan, ansambluri monumentale de text. Rezultatul acestui tip de demers se distinge prin reușita de a construi discursuri al căror filoumanism se remarcă printr-o atipie și o intuiție literară care își depășesc timpul istoric, impunându-se și făcând astfel trecerea spre un nou tip de proiect, în mod accentuat filo-uman. De asemenea, articolul Cătălinei Stanislav⁴¹ pune față în față teoria lui Ercolino cu „realismul istic” al lui James Wood, într-un studiu de caz al romanului *Dinți albi*, reușind să articuleze câteva puncte esențiale ale modelului maximalist.

În concluzie, aș spune că relația spațiului literar românesc cu narațiunile maximaliste este una ambiguă. Avem, pe de o parte, opere reprezentative ale acestui gen traduse și publicate, în schimb ce romane defnitorii ale maximalismului lipsesc de pe piața literară românească chiar și la mai bine de douăzeci de ani de la apariția lor. Deși literatura de limbă engleză (mediul celor mai multe dintre operele la care m-am referit) este una dintre cele mai traduse literaturi în peisajul editorial românesc, o discuție aplicată despre modul în care forme literare precum narațiunile maximaliste deja traduse pot influența acest spațiu lipsește în prezent, lucru care, poate mai mult decât dificultățile pragmatice de traducere (competența traducătorilor, probleme lingvistice sau probleme specifice diferențelor culturale), stă la baza acestei ambiguități.

Note:

1. Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's „Gravity's Rainbow” to Roberto Bolaño's „2666”*, trad. Albert Sbragia (New York: Bloomsbury Academic, 2014): xiii-xiv. Cele zece elemente care vor fi abordate în cele ce urmează sunt: întinderea/lungimea; dimensiune enciclopedică (include amestecul genurilor și polistilismul); coralitatea disonantă; exuberanța diegetică; exhaustivitatea/completitudinea; omniciența narativă; imaginarul paranoic; intersemioticitatea; angajamentul etic; realismul hibrid.
2. Edward Mendelson, „Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon”, *Modern Language Notes* 91 (1976): 1267-75 și „Gravity's Encyclopedia”, în *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, ed. George Levine și David Leverence (Boston: Little, 1976).
3. Tom LeClair, *In The Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* (Urbana: University of Illinois Press, 1987); *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* (Urbana: University of Illinois Press, 1989).
4. Termenul poate desemna și „Mega-Romanul” pe care îl teoretizează Frederick R. Karl în *American Fictions: A comprehensive History and Critical Evaluation* (New York: Harper and Row, 1983).
5. Garth Risk Halberg, *City on Fire* (New York: Alfred A. Knopf, 2015).
6. Ercolino, *Maximalist Novel*, 19.
7. Vezi Neil A. Bradbury, „Attention span during lectures : 8 seconds, 10 minutes, or more?”, *Advances of Physiology Education*, 40: 509-513 (2016).
8. Christian Moraru, „Meganovel,” *American Book Review*, Volume 37, Number 2 (January/February 2016).
9. Dintre acestea, patru au fost traduse și în limba română: Thomas Pynchon, *Curcubeul gravitației*, traducere din limba engleză și note de Rareș Moldovan (Iași: Polirom, 2010); Zadie Smith, *Dinți albi*, traducere din limba engleză și note de Alina Scurtu (Iași: Polirom, 2014); Jonathan Franzen, *Corecții*, ediția a III-a, traducere din limba engleză și note de Cornelia Bucur (Iași: Polirom, 2013); Roberto Bolaño, *2666*, traducere din limba spaniolă și note de Eugenia Alexe Munteanu (București: Univers, 2016).
10. Ercolino, *Maximalist Novel*, xv.
11. *Ibid.*, 19. Alături de romanul sistem și Mega-Romanul la care m-am referit deja, o altă paradigmă maximalistă de la care Ercolino se inspiră este *world text*-ul lui Franco Moretti din *Modern Epic: The World System from Goethe to García Marquez* [1994], trad. Quintin Hoare (London: Verso, 1996).
12. Frank Bruni, „The Grunge American Novel”, *New York Times Magazine*, 24 martie (1996): 38-41, apud. Ercolino, *Maximalist Novel*, 22-23.
13. Ercolino, *Maximalist Novel*, 25.
14. V. supra, n. 2. Ercolino trimite la Mendelson (Ercolino, *Maximalist Novel*, 36-38), însă respinge existența unei narațiuni enciclopedice ca gen autonom.
15. Mendelson, „Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon”, 1269, aspect care apare și în Ercolino, *Maximalist Novel*, 42.
16. *Divina Comedie* a lui Dante, *Gargantua și Pantagruel* a lui Rabelais, *Don Quijote* a lui Cervantes, *Faustul* lui Goethe, *Moby-Dick*, de Melville, *Ulise* al lui Joyce și, în ultimă fază, *Curcubeul Gravitației*, de Thomas Pynchon.
17. Mendelson, „Encyclopedic Narrative”, 1269.
18. *Ibid.*, 1271.
19. *Ibid.*, 1272.
20. Ercolino, *Maximalist Novel*, 47.
21. *Ibid.*, 49.
22. *Ibid.*, 57.
23. *Ibid.*, 60.
24. *Ibid.*, 74.
25. LeClair, *In the Loop*, 23-24.
26. Ercolino, *Maximalist Novel*, 78-96.
27. *Ibid.*, p. 104.
28. *Ibid.*, p. 112.
29. George Levine, „Risking the Moment: Anarchy and Possibility in Pynchon's Fiction”, în *Thomas Pynchon*, ed. Harold Bloom (New York: Chelsea Publishers House), 67.
30. Ercolino, *Maximalist Novel*, 111-112.
31. *Ibid.*, 133.
32. Traducătorul Rareș Moldovan a primit Premiul pentru Traducere al Uniunii Scriitorilor pe anul 2010 pentru traducerea din Pynchon; referințe la structura anarhetică a aceleiași cărți apar în Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip* (Iași: Polirom, 2006); despre cartea lui Bolaño a scris, printre alții, Ruxandra Cesereanu în volumul 33/2017 al *Caietelor Echinox*: „Societal Metabolism and <<Excretion>>: Towards a Typology of Marginals (The Fiction of Venedikt Yerofeyev, Alexander Zinoviev and Roberto Bolaño)”, 302-307.
33. Don DeLillo, *Mao II*, trad. Ion Târța (București: Rao, 1996).
34. Thomas Pynchon, *Strigarea lotului 49*, trad. Geta Dumitriu (București: Univers, 1999).
35. *Zgomotul alb* (2007), *Punctul Omega* (2012), *Omul căzător* (2015), *Arta Corpului* (2017).
36. Editura Black Button Books pare să își fi asumat proiectul traducerii acestui roman: „Editura care aduce în librăriile din România cărți ce te fac să vezi lucrurile din altă perspectivă” (para. 8), The Institute, *institute.ro*. *Mătura sistemului*, romanul de debut al autorului american, a fost publicat la editura Curtea Veche, în 2014, în traducerea lui Adrian Buz.
37. José María Rodríguez García, „Literary into Cultural Translation”, *diacritics*, vol. 34, no. ¾ (Fall-Winter 2004): 3-29.
38. Din romanele românești pe care le-aș încadra în genul romanelor maximaliste nu poate lipsi un titlu precum *Coaja Lucrurilor sau dansând cu jupuita*, de Adrian Oțoiu (București: Cartea Românească, 1986), un reprezentant central al postmodernismului românesc în proză; de asemenea titluri precum *Orbitor* (Aripa stângă, volumul



I (București: Humanitas, 2007), Corpul, volumul II (București: Humanitas, 2007), Aripa dreaptă, volumul III (București: Humanitas, 2007) al lui Mircea Cărtărescu sau mai recentul *Solenoid* (București: Humanitas, 2015), proiecte ambițioase, enciclopedice, al căror maximalism ar merita probat și poate chiar integrat într-o discuție transnațională a circulației formelor maximaliste. Un alt caz care merită investigat este cel al lui Florin Chirculescu cu *Greva păcătoșilor sau Apocrifa unui evreu* (București: Nemira, 2017), volum care depășește 1000 de pagini și care se dezvoltă prin intermediul a numeroase fire epice și planuri temporale.

39. Jessica Pressman, „Big Novels/Big Data”, *American Book Review*, vol. 37, no. 2 (ianuarie/februarie 2016), 14. Vezi și Vlad Pojoga, „The Change of Medium and the Medium That Changes”, *Transylvanian Review*, Volume XXVIII, Supplement no. 1 (2019): 203-215.

40. Radu Vancu, *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu* (Humanitas: București, 2016).

41. Cătălina Stanislav, „Establishing a Convention at the Beginning of the 21st Century: James Wood’s Hysterical Realism and Stefano Ercolino’s Maximalist Novel”, *Revista Transilvania*, nr. 7 (2018): 37-42.

Bibliography:

Babette Factory. *2005 dopo Cristo*. Torino: Einaudi, 2005.

Bolaño, Roberto. *2666*. Traducere de Eugenia Alexe Munteanu. București: Univers, 2016.

Bradbury, Neil A. „Attention span during lectures: 8 seconds, 10 minutes, or more?” *Advances of Physiology Education*, 40 (2016): 509-513.

Braga, Corin. *De la arhetip la anarhetip / From Archetype to Anarchetype*. Iași: Polirom, 2006.

Bruni, Frank. „The Grunge American Novel.” *New York Times Magazine* (24 martie 1996).

Cărtărescu, Mircea. *Orbitor / The Blinding*. București: Humanitas, 2017.

Cărtărescu, Mircea. *Solenoid*. București: Humanitas, 2015.

Cesereanu, Ruxandra. „Societal Metabolism and <<Excretion>>: Towards a Typology of Marginals (The Fiction of Venedikt Yerofeyev, Alexander Zinoviev and Roberto Bolaño).” *Caietele Echinox*, vol. 33 (2017).

Chirculescu, Florin. *Greva păcătoșilor sau Apocrifa unui evreu*. București: Nemira, 2017.

DeLillo, Don. *Underworld*. New York: Scribner, 1997.

Ercolino, Stefano. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon’s „Gravity’s Rainbow” to Roberto Bolaño’s „2666”*. Traducere de Albert Sbragia. New York: Bloomsbury Academic, 2014.

Franzen, Jonathan. *Corecții / The Corrections*, ediția a

III-a. Traducere din limba engleză și note de Cornelia Bucur. Iași: Polirom, 2013.

Halberg, Garth Risk. *City on Fire*. New York: Alfred A. Knopf, 2015.

Karl, Frederick R. *American Fictions: A comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper and Row, 1983

LeClair, Tom. *In The Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

Levine, George. „Risking the Moment: Anarchy and Possibility in Pynchon’s Fiction.” În *Thomas Pynchon*, editat și cu o introducere de Harold Bloom. New York: Chelsea Publishers House.

Mendelson, Edward. „Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon.” *Modern Language Notes* 91 (1976).

Moraru, Christian. „Meganovel.” *American Book Review*, Volume 37, Number 2 (January/February 2016).

Moretti, Franco. *Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez*. London: Verso, 1996.

Oțoiu, Adrian. *Coaja Lucrurilor sau dansând cu jupuita*. București: Cartea Românească, 1986.

Pojoga, Vlad. „The Change of Medium and the Medium That Changes.” *Transylvanian Review*, Volume XXVIII, Supplement no. 1 (2019): 203-215.

Pressman, Jessica. „Big Novels/Big Data.” *American Book Review*, vol. 37, no. 2 (ianuarie/februarie 2016).

Pynchon, Thomas. *Curcubeul gravitației / Gravity’s Rainbow*. Traducere din limba engleză și note de Rareș Moldovan. Iași: Polirom, 2010.

Pynchon, Thomas. *Strigarea lotului 49 / The Crying of Lot 49*. Traducere de Geta Dumitriu, București: Univers, 1999.

Rodríguez García, José María. „Literary into Cultural Translation.” *diacritics*, vol. 34, no. 3/4 (Fall-Winter 2004).

Smith, Zadie. *Dinți albi / White Teeth*. Traducere din limba engleză și note de Alina Scurtu. Iași: Polirom, 2014.

Stanislav, Cătălina. „Establishing a Convention at the Beginning of the 21st Century: James Wood’s Hysterical Realism and Stefano Ercolino’s Maximalist Novel.” *Revista Transilvania*, no. 7 (2018): 37-42.

Vancu, Radu. *Elegie pentru uman. O critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu / Elegy for the Human. A Critique of Poetic Modernity from Pound to Cărtărescu*. București: Humanitas, 2016.

Wallace, David Foster. *Infinite Jest*. New York: Little, 1996.

Wallace, David Foster. *Mătura sistemului / Broom of the System*. Traducere de Adrian Buz. București: Curtea Veche, 2014.

Au-delà des mots - (dé)construction identitaire et architecture du silence dans *Le Ghetto intérieur* de Santiago H. Amigorena -

Dumitra BARON

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
“Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: dumitra.baron@ulbsibiu.ro

Beyond Words- Identity (de)construction and architecture of silence in Le Ghetto intérieur by Santiago H. Amigorena -

We propose to study the way in which silence, as a “part of language”, takes shape into the verbal matter of the Argentine writer of French expression Santiago H. Amigorena’s novel *Le Ghetto intérieur* (2019) and to discover the main textual mechanisms of exploration and construction, including the classification, description and explanation of the functions of silence in the novel, in close connection with the mechanisms of the main character’s (de) construction of identity. We will also take into consideration the polyphonic character of the novel that resides not only in references to other literary works but also to media discourse. A several aspects as the making of reality, the true rendering of History, the necessity of remembering or the shared guilt are being discussed.

Keywords: Santiago H. Amigorena, silence, identity, memory, guilt.



« J’écrivais des silences, des nuits, je notais
l’inexprimable. Je fixais des vertiges. »
(Arthur Rimbaud)

Mettre notre article sous le signe rimbaldien d’« une saison en enfer » n’est pas une chose fortuite. Le roman sur lequel portera notre analyse propose une exploration de cette « saison en enfer » représentée par l’un des fléaux majeurs du XXe siècle, c’est-à-dire l’expérience de l’Holocauste. L’écrivain argentin d’expression française Santiago H. Amigorena se livre à un fin exercice d’écriture en permanence hantée par le silence, l’inexprimable, l’indicible. Nous découvrirons à travers *Le Ghetto intérieur* (2019), une écriture-traversée de silences, de non-dits, de

remords, de culpabilité, de souffrance et d’immense tristesse, d’où les mots semblent à la fois être bannis et paradoxalement accueillis. Dans l’Avant-propos de l’ouvrage *Écriture et silence au XXe siècle*, Michel Ergal et Michèle Finck voient dans l’émancipation du silence dans l’écriture « l’un des signes distinctifs du XXe siècle », associé au « désir de comprendre l’écriture hors de la domination du logos. Il y va d’une métamorphose du silence dans l’écriture du XXe siècle et d’une métamorphose de l’écriture du XXe siècle par la densité nouvelle du silence. L’enjeu est celui d’une critique de l’écriture par le silence en vue d’une façon neuve de penser l’écriture. Cette recherche engage une tentative de définition de l’écriture au XXe siècle en termes de tension entre le mot et le silence. » Nous



considérons que cette affirmation reste valable aussi pour la littérature du XXI^e siècle, si nous regardons, par exemple, la sélection de l'Académie Goncourt de cette année 2019 dans laquelle ont été retenus, parmi les 15 livres, trois romans traitant de la question de l'Holocauste de la Seconde Guerre Mondiale. À part le livre de Santiago H. Amigorena (*Le Ghetto intérieur*), se trouvent aussi *La Part du fils* de Jean-Luc Coatalem (roman construit sur la quête du grand-père, victime d'une arrestation par la Gestapo le 1^{er} septembre 1943) et *La Terre invisible* écrit par Hubert Mingarelli (roman portant sur l'histoire d'un photographe anglais resté en Allemagne en juillet 1945). Malgré les différences d'approches, les trois romans explorent tous la question de l'impossibilité de communiquer au sujet des horreurs de la Seconde Guerre Mondiale, tout en essayant de dresser une véritable architecture du silence où la littérature se mêle à la photographie, au cinéma, aux médias, dans une logique intertextuelle bien évidente. L'errance, l'exil, le repli sur soi s'associent à cette démarche de reconstruction, de recomposition, les personnages et les écrivains déambulant dans la nuit des temps, parcourant scripturairement et physiquement les enfers terrestres et sous-terrestres, afin de chercher le pardon, l'apaisement, la rédemption, afin de comprendre cette page noire de l'Histoire.

« Fixer des vertiges » pourrait être considéré comme la devise, le fil conducteur du roman *Le Ghetto intérieur*, puisque l'auteur essaie de retracer l'histoire de son grand-père, Vicente Rosenberg dont le parcours existentiel correspond à celui d'un homme qui se veut « sans passé », sans être forcément un apatride ou un exilé (du point de vue géographique - quelqu'un qui, pour diverses raisons intérieures ou extérieures, est forcé de quitter son pays d'origine pour d'installer dans un autre), mais plutôt quelqu'un qui s'est voulu un exilé du temps. Comme tant d'autres réfugiés, Vicente émigre en Argentine, en fuyant l'Europe qui se préparait à la guerre, pour assister impuissant à l'édification du nazisme et, notamment, à la destruction des juifs. Les seuls liens avec son passé se construisent autour des lettres qu'il reçoit de sa mère, restée en Pologne, et qui lui raconte par le biais de cet échange épistolier toutes les expériences de la constitution du ghetto à Varsovie. Le récit a un fort impact sur le lecteur d'autant plus que chacune des lettres envoyées par sa maman débute par la formule « Wincenty, mon Wincenty, mon cœur, mon enfant », une appellation tellement tendre et affectueuse en dissonance totale avec les malheurs subis et racontés. Mais sans tomber dans le sentimentalisme, le roman nous présente plusieurs destinées humaines, celle de la mère de Vicente qui, après l'expérience du ghetto, sera déportée et gazée à Treblinka, celle de Vicente, son fils, qui va s'enfermer dans le mutisme (il fera ainsi volontairement l'expérience du ghetto, cette fois, un ghetto intérieur, à distance de 12 000

kilomètres du véritable ghetto) jusqu'à sa mort en 1969, et subsidiairement, une partie de l'histoire de la famille de l'écrivain.

Le roman s'inscrit d'ailleurs dans un projet plus vaste d'écriture, le prologue du livre dévoilant un véritable édifice construit autour du silence : « Il y a vingt-cinq ans, j'ai commencé à écrire un livre pour combattre le silence qui m'étouffe depuis que je suis né. De ce livre, constitué de six parties, ont été publiés la première, *Une enfance laconique* ; le second chapitre de la deuxième, *Une jeunesse aphone* ; la troisième, *Une adolescence taciturne*, composée de deux chapitres publiés séparément, *Le Second Exil* et *Les Premières Fois* ; la quatrième, *Une maturité coite*, également publiée en deux volumes séparés, *Le Premier Amour* et *La Première Défaite* ; et trois annexes (1978 ; 2003, parue sous le titre *Des jours que je n'ai pas oubliés* ; et 2086, parue sous le titre *Mes derniers mots*). Les quelques pages que vous tenez entre vos mains sont à l'origine de ce projet littéraire. » Constatons dès le début, cette omniprésence de l'impossibilité d'expression, cette hantise du silence, une partie des titres des écrits antérieurs contenant des mots qui évoquent le manque de paroles : « laconique », « aphone », « taciturne », « coite », « derniers mots ». Observons aussi que l'auteur invite son lecteur à entrer dans un véritable labyrinthe de souvenirs, la mémoire les ordonnant autrement, sans rigueur ou souci chronologique. La raison d'écriture se dévoile plutôt à la fin du roman, dans l'Épilogue : « écrire pour survivre à mon passé », dans ce sens on pourrait se poser la question des fins thérapeutiques de l'écriture, par le biais de la rédaction du roman, par le travail acharné avec et contre les mots, l'auteur essayant de vaincre les démons de son passé, de briser le silence en présentant les affres existentielles d'une famille prise, comme tant d'autres, dans le tourbillon de l'Histoire.

Nous nous proposons d'étudier la manière dont le silence, en tant que « partie du langage », prend forme dans la matière verbale de ce roman, d'en découvrir les principaux mécanismes textuels d'exploration et de construction, en passant aussi par la classification, la description et l'explication des fonctions du silence dans le roman, en étroit rapport avec les mécanismes de construction-déconstruction identitaire du personnage principal. Le silence se décline à plusieurs niveaux : d'abord, le choix de ce thème indique levée du silence sur la Shoah et sur la déportation ; ensuite, le silence en tant qu'auto-privation voulue du personnage principal qui se sent coupable d'être resté impassible aux souffrances de sa famille, le silence des victimes et des non-victimes faisant écho au silence réel, intérieur dans les camps de concentration (où la communication était interdite) et au silence toujours réel, extérieur cette fois, dans la société (ce qui touche la problématique de savoir ou ne pas savoir). Une autre image du silence serait représentée au niveau linguistique et non-linguistique

des personnages, le geste de l'écrivain d'écrire sur leurs silences étant déjà un exercice de leur rendre la parole, et, toutes proportions gardées, de leur rendre ainsi justice. On pourrait également identifier deux autres niveaux de silence, en fonction des coordonnées spatiales et temporelles. Dans ce sens, José Luis Arráez Llobregat se réfère au « silence vertical » pour désigner le silence qui embrasse plusieurs générations, face au « silence horizontal » qui réunit les différentes couches d'une même génération coïncidant dans l'espace et dans le temps ». Nous considérons que cette dernière distinction s'applique également au roman de Santiago H. Amigorena, l'auteur décidant de rompre ce silence vertical de sa famille, mettant aussi en discussion la responsabilité partagée des gens de l'époque face aux crimes de la Shoah. Cette « culpabilité » commune est mentionnée plusieurs fois dans le roman, mais pas sous une forme déclarative ou accusatrice, mais plutôt interrogative : « Onze millions de personnes. Onze millions de personnes à assassiner. Peut-on penser l'impensable ? Peut-on comprendre l'incompréhensible ? Peut-on imaginer ce que personne n'a jamais vu, ce que personne n'a encore jamais cru que l'homme serait capable de faire ? Il y a des événements, de temps en temps, qui renouvellent ce que nous sommes capables d'imaginer, qui amplifient le domaine du possible jusqu'à des limites que personne auparavant n'avait supposé qu'on pourrait atteindre. »

Le roman se concentre sur un personnage dont l'identité est toujours mobile, voire incertaine : « Vicente était un jeune Juif. Ou un jeune Polonais. Ou un jeune Argentin. En fait, le 13 septembre 1940, Vicente Rosenberg ne savait pas encore au juste ce qu'il était. » On a affaire à un véritable incipit in media res, avec la mention d'une date qui fixe déjà le contexte historique du récit : « Le 13 septembre 1940, à Buenos Aires, l'après-midi était pluvieuse et la guerre en Europe si loin qu'on pouvait se croire encore en temps de paix. » Le personnage se trouve en Argentine, loin de ce qui se passait en Europe. On le découvre présenté dans un cadre assez général, d'où surgit son image d'homme bien particulier : « Parmi ces passants furtifs, un homme âgé de trente-huit ans, Vicente Rosenberg, protégé par son chapeau, avançait d'un pas posé mais irréfléchi vers la porte du Tortoni, un café à la mode où l'on pouvait, en ce temps-là, croiser aussi bien Jorge Luis Borges et des gloires du tango que des réfugiés européens comme Ortega y Gasset, Roger Caillois ou Arthur Rubinstein. »

Observons que le silence s'insinue dès le début dans le récit, puisque Vicente « oublie » de répondre aux lettres de sa mère. Cioran affirmait déjà que la lettre, en tant que « conversation avec un absent », est un exercice de grande solitude. Et pourtant, au début du roman, rien ne peut prévoir le silence auquel se confindra le personnage principal, sauf peut-être ce manque de

réponse épistolaire, son incapacité de tenir sa promesse initiale : « Lorsqu'il était parti de Varsovie, sa mère lui avait fait jurer qu'il lui écrirait une fois par semaine. Mais alors qu'elle, elle n'avait jamais cessé, jusqu'en 1938, de lui envoyer plusieurs lettres par mois, Vicente n'avait tenu sa promesse que pendant la première année qui avait suivi son arrivée à Buenos Aires. 1929, 1930, 1931. Les années passaient et Vicente, à chaque fois qu'il recevait une lettre, maudissait les reproches de sa mère. 1932, 1933, 1934. Puis ces mêmes reproches avaient commencé de l'amuser et, avec Ariel, il s'en était parfois moqué. 1935, 1936, 1937. Puis il les avait reçus avec indifférence. 1938, 1939, 1940. Dire que maintenant, depuis trois ans déjà, c'est lui qui s'inquiétait de n'avoir pas assez de nouvelles de sa mère... » Petit à petit, malgré le détachement et l'éloignement volontaires, c'est l'inquiétude qui s'installera dans l'esprit du personnage, qui va ensuite céder la place au remords et à l'angoisse. Ces fragments des lettres lui reviennent souvent à l'esprit (selon le modèle du mécanisme proustien de la mémoire involontaire) et commencent à tisser, comme les barbelés commencent à délimiter le ghetto de Varsovie, un véritable ghetto de Vicente, son ghetto intérieur. Ces morceaux de lettres (envoyées à ou reçues de sa mère) que sa mémoire découpe, en les faisant surgir à la surface de sa vie, créent un véritable édifice qui petit à petit renferme le personnage, en le transformant en un captif de lettres et de mots. Le fait que l'intrigue du roman se tisse autour de cette correspondance n'est pas un fait anodin. Il faut voir que selon Jacques Derrida, la lettre s'inscrit dans la littérature même, n'étant pas « un genre mais tous les genres, la littérature même ».

Dans ce sens, le roman révèle sa dimension polyphonique, par l'emploi récurrent des renvois à d'autres voix dans le texte : la voix de la mère (par le biais des lettres qui sont citées, intégrées partiellement ou entièrement dans le texte), la voix des autres témoins de l'histoire (par exemple, l'insertion des témoignages du docteur Moshé Feldsher sur l'expérience du ghetto de Varsovie, la voix des auteurs ayant connu l'expérience des camps, comme Primo Lévi), la voix des médias (de nombreuses références à des journaux internationaux de l'époque, *La Nación*, *Daily Telegraph*, *New York Times*, étant insérées dans le récit, notamment pour mettre en discussion leur regard biaisé, souvent détourné, voire déformé) et aussi la voix de l'auteur lui-même (s'affirmant à la fois dans le prologue et dans l'épilogue du livre). Cette dimension polyphonique entre en conflit apparent avec le désir du personnage de faire l'expérience du silence. En fait, il emprunte une voie qui, dans son désir de faire le vide des mots et des êtres autour de soi et en soi, lui permettra d'explorer le « cœur silencieux des choses » (Pierre Bertrand), le silence devenant « une manière de pénétrer le son de l'intérieur, de le sonder, de l'expérimenter par le vide.



» En lisant les nombreuses références à des textes de presse, d'histoire ou à des textes littéraires, le lecteur est incité à parcourir non seulement les mailles des souvenirs « reconstitués » du personnage, mais aussi à prendre contact avec les documents de l'époque, à se poser lui aussi la question du vraisemblable, du rapport entre la vérité et la fiction, entre savoir et non-savoir, et bien sûr à se demander comment de telles horreurs ont pu être commises sans qu'il y ait une réaction généralisée de la part du monde.

On constate en égale mesure le recours à une double mise en abîme, l'auteur choisissant comme projet littéraire la reconstruction de l'intérieur du portrait et des tourments de son grand-père, offrant aux lecteurs une sorte de Mémoires de Vicente selon le modèle pratiqué par Marguerite Yourcenar dans ses Mémoires d'Hadrien. Précisons toutefois que l'auteur lui-même a connu l'exil, non seulement l'exil géographique (fuyant la dictature installée en Amérique Latine), mais aussi l'exil linguistique (en adoptant le français comme langue d'écriture). Ce double exil pourrait justifier en quelque sorte la présence de cette double préoccupation pour le passé intime mais aussi pour la question langagière, qui constituent deux axes principaux autour desquels le roman est bâti.

Santiago H. Amigorena s'inspire également des techniques qu'il emploie en tant que cinéaste et présente, comme muni d'une caméra mobile, le contexte général de l'action. Parmi les procédés de construction romanesque employés par l'auteur on constate le portrait, voire l'autoportrait, la métaphore du miroir ou de l'œil apparaissant à plusieurs reprises : « [...] Vicente s'était lavé les mains lentement avant de lever les yeux pour contempler brièvement son reflet dans le miroir. Ses traits étaient délicats, presque aériens. Ses lèvres, ses sourcils, son petit nez, sa fine moustache (qu'il faisait tailler, quels que fussent ses revers de fortune, deux fois par semaine chez le meilleur barbier de Buenos Aires) semblaient avoir été dessinés par un calligraphe chinois avec un pinceau si subtil qu'ils étaient comme évanescents. » Le regard posé sur soi-même et sur les autres s'associe à l'introspection et acquière ainsi de nombreuses valences.

Une autre technique romanesque consiste dans l'utilisation du récit indirect. Ainsi, c'est à travers les yeux d'une deuxième personne que les réactions de Vicente sont analysées, tout comme le narrateur ne pouvait pas en être le premier témoin, à cause du tragique de l'histoire racontée. Cette stratégie a comme but de rendre le récit plus efficace, afin d'obtenir un effet maximal sur le lecteur. D'ailleurs, c'est la logique qui semble gouverner l'écriture entière de ce roman. Cela correspondrait aussi à une volonté manifeste de la part de l'auteur de prendre l'autre en témoin, ce qui signifie la prise en charge de la responsabilité associée au rôle de transmission d'un héritage culturel, social,

artistique, politique, mais aussi social.

Avec son installation en Argentine, une véritable déconstruction identitaire s'opère au niveau du personnage qui renonce à son prénom polonais (Wincenty) pour adopter un équivalent plus adapté au nouveau continent et au nouveau pays (Vicente). Cette dé-nomination s'accompagne du renoncement à sa langue, ce qui annonce un dépaysement presque total, physique, langagier et spirituel : « Vicente avait depuis longtemps oublié le yiddish et il avait appris à parler parfaitement en argentin. »

Malgré les rêves que sa maman (l'arrière-grand-mère de l'auteur) projetait en lui dès l'adolescence, Vicente « rêvait d'un autre horizon, d'un horizon plus lointain et plus vaste que celui qu'offrait ce vieux continent que menaçait déjà le malheur. » L'attrait du monde nouveau justifie en quelque sorte sa décision de renoncer au pays d'origine. En plus, les souvenirs de son enfance sont ponctués d'une série d'interrogations sur les mécanismes spécifiques de construction identitaire et sur les éléments d'appartenance et de reconnaissance sociale : « Qu'est-ce qui nous fait sentir une chose plutôt qu'une autre ? Qu'est-ce qui fait que parfois nous disons que nous sommes juifs, argentins, polonais, français, anglais, avocats, médecins, professeurs, chanteurs de tango ou joueurs de football ? Qu'est-ce qui fait que parfois nous parlons de nous-mêmes en étant si certains que nous ne sommes qu'une seule chose, une chose simple, figée, immuable, une chose que nous pouvons connaître et définir par un seul mot ? » Diverses réponses concernant les raisons de son exil sont énumérées, parmi lesquelles nous retenons notamment son désenchantement politique, l'antisémitisme subi à l'université ou la misère.

En Argentine, Vicente s'occupe d'un magasin de meubles, métier qui peut être associé à la fonction purement circonstancielle, « décorative », « d'accessoire » qu'il assume pleinement dans les rapports avec sa famille restée en Pologne (il répond des fois à leurs lettres, il leur envoie de l'argent, mais il reste toujours en dehors, sans trop s'impliquer dans leur sort). Les meubles dont il s'occupe correspondent à l'image de l'enferment, cette fois un enfermement dans son propre monde (au début, à cause de l'ignorance et aux seuls soucis conventionnels), étant une expression-inclusion d'un lieu sécurisé (un abri), mais qui se transforme lentement dans une expression-exclusion d'une prison dans laquelle le personnage va s'enfermer volontairement.

Le même mécanisme d'inclusion-exclusion sera appliqué au langage, les mots perdant leur fonction traditionnelle de transmission, de communication. Paradoxalement, en choisissant de renoncer aux mots, Vicente fera le choix des mots silencieux qui vont emplir son esprit jusqu'à le faire pousser à vouloir se tuer afin de s'en libérer de la quantité de remords subis. Dans ce cas, on observe que le langage continue

à travailler, même en dehors des mots et à travers le silence, comme l'affirme Emmanuel Lévinas au sujet de Maurice Blanchot : « L'essence du langage consisterait à passer du langage à l'indicible qui se dit, à rendre visible par l'œuvre l'obscurité de l'élémental. » Dresser un mur de silence autour de soi, tuer les mots, l'impossible prise de parole, la distanciation, la mise à distance de soi-même et des autres, l'autopunition, le repli sur soi et la solitude sont remis en question, l'auteur se demandant à la fin du roman si le silence a vraiment été la solution : « Je ne sais pas si Vicente, avant de mourir, a compris que se taire n'était pas une solution. Je ne sais pas ce qu'il pensait au juste de la Shoah, cet événement qui, après n'avoir pas eu de nom, n'en a eu que trop. [...] Je ne sais pas si, épuisé par son propre silence, il a songé, comme je songe à présent, que pour ne pas être complices de la tentative d'assassinat du langage des nazis, cet impensable, il nous faut pourtant, absolument le penser. Adorno a dit qu'écrire un poème après la Shoah, c'était barbare – avant de revenir sur cette affirmation pour écrire encore. Est-ce que la Shoah a une qualité définitive ? »

Mais qu'est-ce qui a déclenché cette décision radicale du personnage de renoncer aux mots ? La réception d'une lettre de sa mère, « un samedi particulièrement sombre de la fin du mois d'octobre 1944 », se trouve à l'origine de sa fêlure : « En la lisant, Vicente avait senti une sensation diffuse, il avait aperçu des signes flous, comme des mots secrets, imprononçables, cachés derrière les mots simples qui la composaient. Il avait vu et entendu des choses qu'il ne pouvait pas expliquer, qu'il ne pourrait pas répéter – mais qui n'allaient plus jamais quitter son esprit. Vicente ne savait toujours pas toute l'atrocité de la réalité de ce que vivait sa mère, de ce que vivait son frère, des conditions dans lesquelles ils vivaient chaque jour, mais il en savait assez pour ne plus pouvoir vivre comme il avait vécu jusque-là. C'est pour ça qu'il avait choisi, sans en avoir encore tout à fait conscience, de se taire. »

Si d'habitude il lisait les lettres aux autres membres de sa famille (notamment à sa femme) ou en discutait avec ses amis, cette fois, le contenu de cette dernière lettre ne sera plus partagé aux autres. Tout est rapidement remis en question, des sentiments mélangés, des remords semblent s'accumuler : « J'aurais dû insister plus. J'aurais dû lui répéter tout le temps, toutes les semaines, dans chaque lettre. Jamais je n'aurais dû la laisser rester à Varsovie. Vicente était arrivé en Argentine en 1928, presque treize ans auparavant. Il avait fui la Pologne pour des raisons complexes, variées, immenses, terribles – des raisons qui, après avoir lu la lettre de sa mère, lui avaient semblé soudain absolument futiles. » Le narrateur s'avère un fin connaisseur des mécanismes psychiques de l'individu et consigne soigneusement le changement identitaire qui va s'opérer au niveau du personnage : « S'éloigner de sa mère, en 1928, l'avait tellement soulagé

– être loin d'elle, aujourd'hui, le torturait tellement. » Cette fêlure amorcée affectera non seulement sa vie personnelle (son rapport à soi-même), mais aussi sa vie de famille, ses rapports au travail ou aux amis, puisqu'une fois le mécanisme du mutisme volontaire déclenché, une fois le rapport de communication nié ou rejeté, rien ne sera plus le même. D'ailleurs, « la fêlure n'existe que par l'écart creusé par la parole, l'entre-deux que bordent deux rives : celles du langage. » La haine des mots entraînera une haine du moi, provoquant une crise identitaire qui commence par le questionnement, par la révolte et par la haine de soi. Le fardeau d'être juif se transforme dans le fardeau d'être, qui est inscrit dans sa peau comme une écriture impossible à déchiffrer : « C'est comme si cette origine juive était une grosse valise qu'il allait falloir se trimballer pendant toute notre existence. Une grosse valise pleine de vieux manuscrits écrits d'une écriture illisible... d'une écriture illisible d'une langue qu'on ne parle même pas ! »

Vicente se replie sur soi-même en choisissant plusieurs moyens d'annulation de son être. Au début, c'est le silence. Selon Joë Friedemann, le silence est « la volonté [du locuteur] se traduisant par le refus de parler, de communiquer, de transmettre verbalement une émotion, une idée ; ou encore par la difficulté de décrire une réalité dont on désire refouler jusqu'au souvenir ». Les mots sont souvent remplacés par les sons de la musique. Une autre modalité de perte de soi est représentée par sa nouvelle passion (entendue aussi comme souffrance) pour le jeu devenu, comme le silence, « sa prison, et sa punition » et qui l'aidera à oublier le je. Ce détachement des mots s'observe aussi au niveau de la construction du texte, les silences s'y intégrant d'une manière évidente : « Plus de mots. Plus de langues. Ni allemand, ni polonais, ni yiddish. Ni espagnol ni argentin. Plus de mots. Plus de noms. Plus de noms pour rien. Ni pour la musique, ni pour le piano, ni pour la chaise, ni pour la table. Ni vitrine, ni magasin, ni rue, ni voiture, ni cheval, ni ville, ni pays, ni océan. Ni massacre. Ni douleur. Plus. De. Mots. » Constatons la manière dont les silences s'enchaînent au texte, tout en ponctuant le récit par des arrêts définitifs, l'écrivain employant un style saccadé, rythmé des phrases sans verbes, afin de transmettre uniquement l'essentiel, afin de rendre compte de l'appauvrissement volontaire du message. Les négations qui abondent montrent le refus de Vicente de communiquer, de parler, de croire aux mots « ces mots silencieux jetés sur la table comme des oiseaux morts ». Pourtant, le recours au silence ne s'avère point la solution véritable puisque « rien n'est le contraire de la pensée », le silence devenant pensée brûlante, qui ne cesse de « parler » dans sa tête.

La fêlure engendre également une transformation physique : « son regard a changé. C'est comme si maintenant il pouvait tout exprimer sans le moindre mouvement de ses lèvres. » Le regard semble assumer



la fonction communicationnelle de la bouche : « Oui, son regard est devenu beaucoup plus bavard que ne l'était sa bouche du temps où il parlait encore. C'est comme s'il y avait une quantité très grande et en même temps très définie de choses à dire et qu'elles avaient juste trouvé une autre forme d'expression, un nouveau langage qui leur convenait à merveille. » Tout, sauf les mots, manifeste une force de transmission : « Franz et Vicente avaient échangé un regard de compréhension ou d'incompréhension, comme une silencieuse interrogation et une vaine réponse » . On pourrait se référer ainsi au pouvoir parlant du silence, qui se substitue au langage, selon le mécanisme propre à la musique instrumentale romantique analysée par Roland Barthes .

Ce détachement cultivé par le personnage, cet exercice douloureux et contre-nature de faire le vide autour de soi et le vide de soi-même (résultant de « cette fuite immobile » de « cette quête incessante de l'ignorance », de « ce choix funeste d'une mort lente et méticuleuse ») implique une volonté de dépersonnalisation, synonyme à la mort : « Sa vie, sa vraie vie, avait-il décidé, comme si elle ne méritait de devenir qu'une vieille photo oubliée sur un mur décrépiti, devait rester clouée en novembre 1943. Brutalement, à ce moment-là, Vicente était devenu étranger à lui-même. Il était devenu un autre, un autre vide de sens, vide d'espoir, vide d'avenir. [...] 'Je ne veux plus parler. Je ne veux plus penser. Je ne veux plus. Je ne veux plus rien, plus rien de rien. Je veux me taire. Oui, me taire. Plus un mot. Plus un son. Plus rien.' » Ce fragment nous rappelle l'atmosphère pesante des écrits beckettien *Textes pour rien*, où la fonction du langage s'avère presque annulée, la voix n'arrivant plus à articuler un discours cohérent et signifiant. Ne plus croire au pouvoir des mots s'associe très vite au manque de croyance dans la vie et à la tentative de suicide afin de mettre fin à sa torture intérieure, transformée cette fois dans un cauchemar qui se répète symboliquement trois fois. L'expérience du rêve consiste dans un mur construit autour de lui, un mur « très haut », « indestructible », infranchissable .

Le silence accompagne et crée le cadre propice de cette expérience-limite à laquelle s'adonne le personnage, dans un moment de détresse, un dimanche, où il semble complètement épuisé : « Bras croisés, bouche fermée. Je n'en peux plus. C'est pourtant simple. Finir. M'en aller. Disparaître une bonne fois pour toutes. Mourir. Mourir doucement. Mourir doucement mais mourir enfin. Mourir d'une mort douce. Une douce mort. Ma mort. Mourir de ma douce mort à moi. [...] Vicente avait fermé les yeux et il était resté là un moment, debout sur sa chaise, sans penser. Il était resté là en silence. Dans un vrai silence. Plus aucun mot ne s'articulait dans sa tête. Il était calme, détendu. Il ne pensait même pas qu'enfin il avait arrêté de se torturer. Il ne pensait même pas

qu'enfin il avait arrêté de penser. La mort, avant qu'il ne meure, avait déjà calmé cette angoisse qui l'empêchait de vivre depuis des mois. Vicente n'avait aucun doute, il n'était la victime d'aucune hésitation : il savait qu'il allait mourir. Il était là. Enfin là. Face à sa propre mort, il était enfin lui-même – et il n'était déjà plus personne. » Le texte avance par répétitions de mots entrecoupés, de structures infinitives ou nominales au début, laissant place aux pensées « étranglées » du personnage, pour que la perspective change ensuite, devenant plus détachée, plus objective : « Tout le sens de la vie se trouve dans les vides et les interstices, là où rien ne se passe, là où il y a silence. En d'autres mots, faire comme si on était mort. Dans la mort, il n'y a rien, il y a la suprême sagesse. Mais cette mort se trouve dans la vie, dans les franges et les marges, et en son cœur. »

La fin du roman ouvre une série d'interrogations sur la question de la connaissance des horreurs de la Shoah : il y a toujours un avant et un après : « Avant 1945, Vicente n'avait pas voulu imaginer ce que pourraient être ces camps dont on commençait à parler. Il n'avait pas voulu se demander s'ils ressemblaient davantage à une prison, à un hôpital psychiatrique ou à un parc à bestiaux. » Vicente, comme tant d'autres d'ailleurs, avait refusé de « mettre des images sur cette réalité, sur cette réalité que personne encore ne semblait avoir réellement vue – et que ceux qui disaient l'avoir vue n'arrivaient pas à comprendre, et que ceux qui disaient l'avoir comprise n'arrivaient pas à expliquer » . Le dévoilement sera insupportable, après 1945, lorsqu'on commence à « savoir ». Ce moment donne encore une fois lieu à la transposition créatrice, le personnage faisant l'expérience imaginée de l'autre : « Peu à peu, il s'est demandé ce qu'avait senti sa mère enfermée derrière les murs du ghetto. [...] Il s'est demandé comment elle avait pu vivre sans savoir ce qui allait lui arriver puis, pire encore, en sachant. Il s'est demandé, en pleurant de rage et de désespoir, comment elle avait vécu la déportation, comment elle avait voyagé enfermée dans ce train, comment elle avait marché dans ce couloir, comment elle avait réagi en recevant l'ordre de se dévêtir, comment elle s'était dévêtue. » Bien évidemment, en tant que roman sur la question juive on trouvera aussi le motif de l'oubli et de la « la cruauté inutile de la mémoire », et pourquoi pas, le devoir, voire le fardeau de vivre dans le souvenir.

Le narrateur, extrêmement attentif aux détails, propose aussi un bilan de la vie du personnage, en lui dressant, à la fin, un portrait synthétique qui saisit finement le cours implacable de sa transformation : « Vicente avait été un homme installé : quarante ans, marié, deux filles et un fils, des amis, un magasin qui marchait, une ville qui ne lui était plus étrangère. Il avait été un homme comme plein d'autres hommes, heureux et malheureux, chanceux et malchanceux, vif, fatigué, présent, absent, souvent insouciant, parfois

passionné, rarement indifférent. Il avait été un homme comme tant d'autres hommes, et soudain, sans que rien n'arrive là où il se trouvait, sans que rien ne change dans sa vie de tous les jours, tout avait changé. Il était devenu un fugitif, un traître. Un lâche. Il était devenu celui qui n'était pas là où il aurait dû être, celui qui avait fui, celui qui vivait alors que les siens mouraient. Et à partir de ce moment-là, il a préféré vivre comme un fantôme, silencieux et solitaire. »

Parcourant toute une gamme de sentiments et d'états d'esprit (allant de la souffrance physique et mentale au malheur, de la tristesse aux remords et à la haine de soi), parcourant des distances géographiques impressionnantes (allant de l'Europe en Argentine), retraçant à l'aide de l'imagination mais aussi des documents de l'époque (allant des lettres jusqu'aux articles de presse) une partie de son histoire familiale, le roman *Le Ghetto intérieur* de Santiago H. Amigorena peut être lu comme une entreprise réussie de donner forme aux silences, dans une « subtile alchimie du verbe, où entrent en fusion et en réaction réciproque le moi, le monde et les mots ». Silence et solitude vont s'accorder afin de dévoiler le gouffre des mots et des maux de l'humanité, exprimant souvent l'indicible puisqu'« écrire n'a donc qu'un but, dire l'indicible. Mais ce sera en tant que tel, en tant qu'indicible, qu'il sera dit. En d'autres mots, dire l'intolérable, l'insupportable, l'impossible. Plus simplement, dire l'amour, la mort, la vie. » L'essentiel reste toujours à être recherché, toujours à (re)écrire puisque « le reste... c'est silence ».

Note:

1. « Avant-propos », Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (textes réunis par), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 5.
2. Le roman a été lauréat du Choix Goncourt de la Roumanie 2019.
3. Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto intérieur*, Paris, P.O.L., 2019, p. 81.
4. *Ibid.*, p. 7.
5. *Ibid.*, p. 190.
6. Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1987, p. 67.
7. José Luis Arráez Llobregat, « L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain », « Monografías », *Çédille – revista de estudios franceses*, n° 5, 2015, p. 37.
8. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 107.
9. *Ibid.*, p. 14.
10. *Ibid.*, p. 13.
11. *Ibid.*, p. 13-14.
12. À son tour, Mireille Bossis considère que l'essence de la lettre est « dialogique » (Mireille Bossis, « La place nécessaire

de l'épistolaire dans les écrits du for privé », in Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (sous la dir. de), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé*, Paris, PU Sorbonne, 2005, p. 74).

13. Dans l'article intitulé « Manie épistolaire », publié en octobre 1993 dans le no. 489 de *La Nouvelle revue française* (p. 40-43), Cioran définit la lettre comme une « conversation avec un absent » et il y voit « un événement majeur de la solitude ».

14. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 22.

15. Dans les premières pages du roman la question de l'écart générationnel apparaît, associée en quelque sorte à la destinée juive : « – C'est ce qu'on fait depuis la nuit des temps, non ? On aime nos parents, puis on les trouve chiants, puis on part ailleurs... C'est peut-être ça être juif... » (*Ibid.*, p. 16) On assiste à une fine exploration de la mise à l'écart, le personnage vivant à distance la destruction des juifs, y compris de sa mère.

16. « L'assiette de son fils, ses gnocchis, comme le sucre et la coupelle de la tasse et le marbre de la table au Tortoni, avaient ressuscité en lui le souvenir de la neige, la neige de Pologne, la neige de son enfance – la neige qui en ce moment même devait recouvrir les champs autour de Varsovie, et la boue et les rues du ghetto, où il espérait que sa mère et son frère étaient encore en vie. » (*Ibid.*, p. 103)

17. Jacques Derrida, « Envois », *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier, Flammarion, « La philosophie en effet », 1980, p. 54.

18. « – Hier ist kein warum, m'a-t-il répondu, et il m'a repoussé vers l'intérieur. 'Hier ist kein warum.' Ici, il n'y a pas de pourquoi. C'est bien des années plus tard que Vicente devait lire ces mots de Primo Levi, ces mots qui résument la volonté que les nazis ont eue, dans les camps, de créer un espace absolument différent, un espace où il n'y aurait pas de pourquoi. » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 162)

19. « Les journaux ne parlaient pas de cette horreur, et les gens n'en parlaient pas non plus. De la même manière que la plupart des Argentins, quarante ans plus tard dans cette même ville de Buenos Aires, allaient refuser de croire que la dictature militaire avait fait des milliers de disparus, les gens, en Allemagne, en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Roumanie, dans les pays baltes, en Crimée, en Ukraine, en Russie, comme partout dans le monde, préféraient ne pas parler, ne pas savoir. Tout le monde préférait ne pas parler de cette horreur pour une raison élémentaire et intemporelle : parce que l'horreur crue de certains faits permet toujours, dans un premier temps, de les ignorer » (*Ibid.*, p. 97)

20. Précisons toutefois qu'à l'intérieur même du roman, la voix de l'écrivain se fait sentir, résultant d'un ample travail de documentation de sa part notamment dans les passages où sont fournis des détails concernant les conditions inhumaines de vie dans le ghetto de Varsovie : « Le mur que les Allemands venaient d'ériger pour isoler les Juifs à Varsovie avait délimité une zone d'à peine plus de trois kilomètres carrés où allaient vivre plus de quatre cent mille personnes. Quatre cent mille personnes dans quelques pâtés de maisons. Quarante pour

cent de la population de la ville dans quatre pour cent de sa superficie. Cent vingt-huit mille habitants au kilomètre carré. C'est-à-dire une densité six fois plus importante que celle de Paris intra-muros aujourd'hui. Une densité trois fois plus importante que celle de Dacca, la ville la plus dense du monde. » (*Ibid.*, p. 49-50)

21. Mathieu Schneider, « A silentio ad silentium. Essai d'une typologie des silences dans la musique du début du XX^e siècle », in Yves-Michel Ergal, Michèle Finck (textes réunis par), *op. cit.*, p. 271-294.

22. Le regard méfiant à l'égard des médias peut justifier aussi l'attitude distante du héros au commencement du récit : « Avant le début de la guerre, Vicente avait toujours refusé de lire les nouvelles d'Europe. Il avait toujours préféré ne pas en parler. Et pendant la 'drôle de guerre', entre le mois de septembre 1939 et le mois de mai 1940, il disait même souvent que toutes ces histoires étaient aberrantes, que les journaux devaient sans doute 'mentir un peu'. » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 50)

23. « Ça a été ma vie. La seule que j'ai vécue. Et puis j'aime bien que cette fuite ait été, aussi, un retour. J'ai retrouvé des choses que mes grands-parents avaient connues, et d'autres qu'ils avaient ignorées. J'ai appris que le monde était vaste, et les langues multiples. J'ai un peu oublié l'espagnol, j'ai appris le français. Et si je n'ai jamais beaucoup aimé vivre en France, je ne veux pas non plus mentir : j'aime écrire en français. » (*Ibid.*, p. 190)

24. *Ibid.*, p. 17.

25. « Ariel regardait le regard de Vicente aller et venir et il comprenait que ce regard avait acquis une acuité nouvelle, une acuité qui le rendait absolument précis, et absolument indéchiffrable à la fois. » (*Ibid.*, p. 99)

26. Cela est en parfaite logique avec l'histoire du personnage, lui aussi une « non-victime » par rapport à la tragédie subie par les membres de sa famille : « Ce qui avait été le plus décisif, le plus tranchant, de tout ce qui lui était arrivé et de tout ce qui pourrait lui arriver plus tard, ne lui était pas arrivé à lui. Ça aurait dû lui arriver, mais ça ne lui était pas arrivé. C'était arrivé à sa mère, à son frère, mais pas à lui. » (*Ibid.*, p. 164)

27. « À part son ami Ariel, plus personne ne l'appelait Wincenty : tout le monde l'appelait Vicente – et il se sentait quand même, finalement, en ce temps-là, bien plus argentin que juif ou polonais. » (*Ibid.*, p. 36)

28. *Ibid.*, p. 35.

29. *Ibid.*, p. 29.

30. *Ibid.*, p. 30-31.

31. « [...] Ou peut-être était-ce dû aux insultes antisémites reçues à l'université. Ou peut-être encore voulait-il quitter l'Europe pour fuir la misère qui guettait le continent tout entier ou mû par le désir de découvrir l'Amérique. Peut-être, plus simplement, était-il parti de Varsovie comme on partait à l'époque, en pensant qu'il ferait fortune à l'étranger et qu'il reviendrait, qu'il reviendrait et qu'il reverrait sa mère, sa sœur, son frère. Peut-être, en partant, n'avait-il jamais songé qu'il ne reviendrait pas, qu'il ne les reverrait jamais. » (*Ibid.*, p. 31-32)

32. Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Paris, Fata Morgana, 1975, p.18.

33. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 189.

34. *Ibid.*, p. 172.

35. *Ibid.*, p. 98.

36. « Il voulait parler, mais, prisonnier du ghetto de son silence, il ne pouvait pas parler. Il ne savait plus. De cette lettre – qui fut la dernière –, Vicente ne devait jamais dire un mot à sa femme, ni à ses enfants, ni à personne d'autre. » (*Ibid.*, p. 158)

37. *Ibid.*, p. 56.

38. *Ibid.*, p. 60.

39. Emmanuelle Ravel, « Kasimir Malevitch, Maurice Blanchot. Le silence de l'œuvre », *Protée*, n° 28 (2), 2000, p. 71. <https://doi.org/10.7202/030595ar>.

40. « Et brusquement, songer que si jamais elle était dans un de ces camps de travail dont on commençait de parler elle devrait manger chaque jour sans se laver les mains auparavant le remplissait de rage. « Non. Non non non non. Je ne veux pas. Je ne veux pas penser. Je ne veux pas penser à elle. Je ne veux pas penser à ce qu'elle peut, à ce qu'elle ne peut pas. Je préfère ne pas penser à ça. Ni à ça ni à rien d'autre. Non. Non, non et non. Je ne veux pas. Je ne veux plus penser. Plus jamais. » » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 104)

41. « À partir de ce triste mois de mars 1941, Vicente allait éprouver une double haine de lui-même : il allait se détester parce qu'il s'était senti polonais et il allait se détester davantage encore parce qu'il avait voulu être allemand. Il allait éprouver une double haine de lui-même que jamais le fait de se sentir juif n'allait soulager. 'Pourquoi jusqu'aujourd'hui j'ai été enfant, adulte, polonais, soldat, officier, étudiant, marié, père, argentin, vendeur de meubles, mais jamais juif ? Pourquoi je n'ai jamais été juif comme je le suis aujourd'hui – aujourd'hui où je ne suis plus que ça.' » (*Ibid.*, p. 69)

42. *Ibid.*, p. 76-77.

43. « Se taire. Oui, se taire. Ne plus savoir ce que parler veut dire. Ce que dire veut dire. Ce qu'un mot désigne, ce qu'un nom nomme. Oublier que les mots, parfois, forment des phrases. Il aspirait à un silence si fort, si continu, si insistant, si acharné, que tout deviendrait lointain, invisible, inaudible – un silence si tenace que tout se perdrait dans un brouillard de neige. » (*Ibid.*, p. 121)

44. Joë Friedemann, *Langages du désastre*, Saint-Genouph, Nizet, 2007, p. 109.

45. « Car Vicente jouait comme si jouer n'avait pas d'autre but que de perdre. Il jouait de plus en plus, et il perdait de plus en plus. Nuit après nuit, il jouait, jouait, jouait, et il perdait, perdait, perdait. Il perdait comme si de tout perdre pouvait suffire à payer ses dettes. » (Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 147)

46. *Ibid.*, p. 163.

47. *Ibid.*, p. 123.

48. *Ibid.*, p. 16.

49. *Ibid.*, p. 129.

50. « Les mots se précipitaient les uns contre les autres, et si parfois ils composaient des phrases qu'il arrivait à comprendre, des pensées qu'il arrivait à suivre, le plus souvent ils se battaient et tombaient défaits sur le trottoir, formant de petites taches sombres comme des cafards qui se mêlaient aux déjections claires ou verdâtres des pigeons. Vicente marchait et regardait ces mots morts, piteux, déplorables, et il se disait qu'il fallait absolument arrêter, qu'il fallait absolument tout arrêter, qu'il fallait arrêter de parler, se taire – qu'il fallait arrêter de penser. Mais il se disait cela, et aussitôt son esprit formait d'autres phrases, des phrases qui lui semblaient pouvoir trouver un autre sens. Et il marchait, et il pensait – et de nouveau tous les mots lui devenaient insupportables. » (*Ibid.*, p. 91-92)

51. *Ibid.*, p. 99.

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*, p. 110.

54. « On dirait que la voix humaine est ici d'autant plus présente qu'elle s'est déléguée à d'autres instruments, les cordes : le substitut devient plus vrai que l'original, le violon et le violoncelle 'chantent' mieux – ou pour être plus exact, chantent plus que le soprano ou le baryton, parce que, s'il y a une signification des phénomènes sensibles, c'est toujours dans le déplacement, la substitution, bref, en fin de compte, l'absence, qu'elle se manifeste avec le plus d'éclat. » (Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 253)

55. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 163.

56. *Ibid.*, p. 164.

57. « Après cette dernière lettre, Vicente avait cessé de croire. Il avait cessé de croire à tout. À sa femme, à ses enfants, à lui-même. Il avait cessé de croire que la vie était plus importante que la mort. » (*Ibid.*, p. 166)

58. « Vicente frappait le mur de toutes ses forces et il hurlait et il luttait et il étouffait et il hurlait encore. Mais cela ne servait à rien : le mur se resserrait de plus en plus, l'étouffant de plus en plus. Soudain, Vicente remarquait qu'il avait un couteau dans la main. Alors que le mur s'était tellement resserré qu'il commençait à se coller contre son corps, désespérant de trouver un peu d'air, Vicente empoignait le couteau et arrivait à cogner le mur et à le percer. Il crevait le mur, il le trouait, faisant une entaille, et cette entaille se mettait à saigner – et elle lui faisait mal. C'est à ce moment-là, comprenant que le mur était sa propre peau et qu'il n'avait d'autre choix que de mourir étouffé ou de se mutiler pour mourir également, que Vicente s'était réveillé hors d'haleine, en sueur. » (*Ibid.*, p. 145)

59. *Ibid.*, p. 175-176. Le style du roman s'adapte aux récits évoqués, on constate une accélération qui caractérise les moments clés, ainsi qu'une fragmentation, pour décrire la scène de la tentative de suicide du personnage principal. À cela s'ajoutent des techniques cinématographiques, le lecteur étant tenu en suspens, pour vivre, avec le héros, les sentiments du salut miraculeux, comme dans les films américains où *all's well that ends well*. L'histoire du personnage ne s'arrête pas à ce moment crucial, puisque Vicente sera

miraculeusement sauvé par sa femme (venue lui faire apprendre qu'elle attend un troisième enfant), pourtant, même s'il ne met à la fin sa tentative de suicide, sa décision de s'enfermer en soi-même restera toujours sa règle d'or qu'il respectera jusqu'à la fin de ses jours.

60. Pierre Bertrand, *Le Cœur silencieux des choses - Essai sur l'écriture comme exercice de survie*, Québec, Liber, 1999, p. 26.

61. Santiago H. Amigorena, *op. cit.*, p. 180.

62. *Ibid.*, p. 180.

63. *Ibid.*, p. 180-181.

64. *Ibid.*, p. 182.

65. *Ibid.*, p. 183.

66. Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 6.

67. Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 166.

Bibliographie :

Santiago H. Amigorena, *Le Ghetto intérieur* [The Inner Ghetto], Paris, P.O.L., 2019.

José Luis Arráez Llobregat, « L'architecture du silence de la Shoah dans les fictions de Sylvie Germain », « Monografias », *Çédille – revista de estudios franceses*, no 5, 2015, p. 11-42.

Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* [The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation], Paris, Seuil, 1982.

Pierre Bertrand, *Le Cœur silencieux des choses - Essai sur l'écriture comme exercice de survie* [The Silent Side of Things - Essay on Writing as a Survival Exercise], Québec, Liber, 1999.

Maurice Blanchot, *La Part du feu* [The Work of Fire], Paris, Gallimard, 1987.

Mireille Bossis, « La place nécessaire de l'épistolaire dans les écrits du for privé », in Jean-Pierre Bardet et François-Joseph Ruggiu (sous la dir. de), *Au plus près du secret des cœurs ? Nouvelles lectures historiques des écrits du for privé* [Closer to the Secrets of the Heart ?], Paris, PU Sorbonne, 2005.

Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

Jacques Derrida, « Envois », *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà* [The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond], Paris, Aubier, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980.

Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (textes réunis par), *Écriture et silence au XXe siècle* [Writing and Silence in the XXth century], Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.

Joë Friedemann, *Langages du désastre* [Languages of Disaster], Saint-Genouph, Nizet, 2007.

Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot* [On Maurice Blanchot], Paris, Fata Morgana, 1975.

Emmanuelle Ravel, « Kasimir Malevitch, Maurice Blanchot. Le silence de l'œuvre », *Protée*, no 28 (2), 2000, p. 69-78. <https://doi.org/10.7202/030595ar>.



Urâtul – de la categorie estetică și etică la stare sufletească

Maria-Otilia OPREA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
“Lucian Blaga” University of Sibiu
Personal e-mail: otilia.oprea@ulbsibiu.ro

The Ugly – from Aesthetic and Ethical Category to Spiritual State

In this article we propose an approach to the concept of ugly/ ugliness in the Romanian cultural realm, both from an aesthetic-ethical perspective, and especially from the spiritual-moral one. If physical ugliness can sometimes be the mask of inner beauty, spiritual ugliness is the obvious sign of impropriety and vainglory. Perched upon the fragile border with the beautiful, the ugly/ugliness flaunts a chameleonic character, usually joining forces with evil and simulating the good, the result being a destructive, tragic one. Regrettably, the ugly can degenerate into an (un) seen maleficent (omni)presence, as a factor of discord, of disturbance in the family, community and cosmic order.

However, the ugly can also be perceived as a spiritual state, as an ontic feeling, which gradually experiences longing, sadness, loneliness, taciturnity, mourning, despondency, boredom (akedia), or, in the worst case, the lack of will to live. The safe remedies offered by the Romanian people's spirituality are the song, musical lament (doina) and altruistic love, sublimated into the authentic ecclesial communion.

Keywords: ugly/ ugliness, impropriety, vainglory, akedia, beautiful/ beauty, longing, song, doina, love, faith/ Romanian folk poetry



În limba română noțiunea de *urât* are atât un sens estetic și etic, cât și un sens spiritual-moral. Ce este urât este definit ca inestetic, „lipsit de frumusețe, de armonie”, „pocit”, „hâd”, „hidos”¹. În opoziție cu frumosul-entitatea absolută, urâtul este relativ, deoarece nu poate fi măsurabil prin sine însuși, ci doar prin raportarea la frumos, așa cum răul, raportat la binele suprem, reprezintă un minus ontologic.

Frumosul și urâtul se referă, însă, mai mult la aspectele spirituale sau morale decât la cele fizice.² Două exemple ilustrative în acest sens ni le oferă lirica maramureșană: „Nu-i urât omu că-i hâd,/ Da-i urât că-i fără rând”; „Nu-i urât omul că-i prost,/ Da-i urât că-i fălicios”³. Hidoșenia - defect fizic și prostia - defect intelectual pălesc în fața *urâteniei morale* manifestată prin neorânduială sau prin trufie. Omul „fără rând” și

„fălicios” devine cu ușurință „imoral”, „necuviincios”, și, implicit, „nesuferit”, „urâcios”. Felul lui de a fi „displace, trezește repulsia”, căci se manifestă „contrar moralei, dreptății, bunei-cuviințe”⁴.

În gândirea creștină a poporului român dezordinea fizică și morală afectează ordinea cosmică. Pentru a fi „în rând cu oamenii” trebuie să fii gospodar. Pentru a fi plăcut de oameni trebuie să fii modest. Lucia Ofrim apelează la interpretarea lui O. Papadima, cum că „puține cuvinte sunt care să aibă o mai largă întrebuintare – și în gândul și în viața poporului nostru – ca acela de rând și rânduială (...) Noțiunea de rând n-are pentru noi nimic din înțelesul de înșiruire într-o ordine matematică; după cum cea de rânduială are foarte puțin din înțelesul apusean modern, al ordinei, acela de disciplină constrângătoare, într-un anume loc.”⁵

Împodobirea celor imperfecti din punct de vedere fizic e socotită ridicolă și inutilă de către comunitate. În schimb, îmbrăcarea cu haine sărăcicioase, peticite sau rupte, nu dezavantajează nicidecum frumusețea naturală. Prin urmare, nu haina face pe om, ci invers. „Omul frumos și îmbrăcat,/ E ca grâul cel curat;/ Omul hâd cu haine bune,/ E ca grâul cu tăciune./ Om frumos cu haine rele/ Tot îi stă bine cu ele.”⁶ Pe de altă parte, țaranul român nu idolatrizează frumusețea fizică, deoarece știe că aceasta poate deveni pricină de sminteală, păcat cu care omul intră în mormânt. Cel puțin, urâtenia fizică, chiar dacă provoacă suferința singurătății, are șansa convertirii după moarte: „Nu-i bine de omul frumos,/ intră în pământ păcătos./ Nu-i bine de omul urât,/ Intra-n pământ necăjit.”⁷ Se pare că nu e totuna să mori păcătos sau necăjit. Răul care îl paște pe primul e posibil să fie veșnic, declanșând o integrare dificilă în lumea de dincolo a Binelui, în timp ce pentru al doilea răul ia sfârșit odată cu zorii veșniciei, desigur, dacă urâtul fizic a fost sublimat de frumusețea morală a vieții sale terestre.

În cartea sa *Ce mi-e drag nu mi-e urât*, Lucia Ofrim se ocupă de „evidențierea profilului cultural al unei stări interioare – urâtul, un afect cu denumire intraductibilă, considerat circumscris spațiului cultural românesc, alături de *dor, jale, alean, amar*. Intraductibilitatea i se pare firească lui Lucian Blaga, nu numai prin faptul că «ne găsim într-un teren al nuanțelor, al înefabilului și al imponderabilului, dar și pentru că urâtul, ca și jalea și dorul, sunt stări specific românești».⁸ C. Noica descoperă că „urâtul” ocupă o anumită „zonă de dor”, românul stabilind între urât și dor o relație de rudenie.⁹ Un dor prea intens sau neîmplinit se face vinovat de apariția urâtului ca stare de supărare sau ca îmbătrânire prematură: „Că demult mi s-a urât/ Să port dorul suspinând”¹⁰; „Urâtul și dorul,/ Tare îmbătrâne omul”¹¹. Cercetarea Luciei Ofrim vizează substratul mental care organizează percepția urâtului, mecanismul conversiunii unei categorii estetice într-o categorie existențială, constrângerile care determină modelajul cultural al unei stări psihice, semnificațiile pe care le dobândește în diverse contexte și valorile estetice, morale, etc., care i se asociază.

În evocarea «urâtului» existențial sunt dominante singurătatea, întunericul, tăcerea. Senzația de izolare generează evaluarea negativă atât a sinelui, cât și a lumii, iar experiența dureroasă a acestei izolări este tocmai urâtul. Cuprinsă de acest sentiment, ființa umană nu se mai poate armoniza cu ritmurile vieții sociale și cosmice. Starea de urât se instalează în urma unui dezechilibru interior profund provocat, de altfel, de separarea exterioară de semen și de lume, de depozarea de valorile necesare pe care le integrează o căsătorie reușită, de pildă, sau compatibilitatea dintre soți.

Părintele Stăniloae găsește deosebit de sugestivă

exprimarea stării de urât ca singurătate tenebroasă prin antonimul omului frumos: „Urâtul din ce-i făcut?/ Din omul care-i tăcut”. Opusul acesteia este *dragostea*, creată și susținută de „omul cu vorbă multă”.¹² În primul caz tăcerea este evaluată negativ, pentru că și atunci când tace omul tace urât, incapabil de a realiza o comuniune, iar când vorbește rănește. În al doilea caz vorba multă este evaluată pozitiv, fiindcă atunci când vorbește omul vorbește frumos, cuviincios și dragăstos, iar când tace, tace cu folos, tot de dragul dragostei. În consecință, avem de-a face cu două tipuri de tăcere: una de lemn, iar alta de aur și cu două sortimente de vorbă multă: una sărăcia omului, cealaltă bogăția lui.

Urâtul poate fi catalogat, așadar, și ca *sentiment ontic*.¹³ În motivul „lumii urâte” deducem deplasarea urâtului de la o categorie estetică la o trăire sufletească, mai precis de la aparență la esență. Când ființa umană se dezechilibrează din cauza înstrăinării de valorile comunitar-etnice, a neîmplinirilor și frustrărilor vieții, intervine sentimentul de urât exprimat prin tristețe, supărare adâncă, invocarea cucului ca tovarăș de suferință similară și chiar lipsa voinței de a mai trăi.¹⁴ Prezența simultană a stării de urât și a omului extrem de urât, „hâd”, îl bagă „de viu” în pământ pe subiectul suferind.¹⁵

Urâtul e perceput și ca (omni)prezență malefică (ne)văzută, aproape cu neputință de înlăturat: „Eu mă duc, urâtul vine,/ Tot alături de mine”.¹⁶ Insinuarea lui în cotidian dăunează relațiilor familiale, introducând vrajba între oameni.¹⁷ Tristă e reacția individuală care utilizează tutunul ca paliativ al urâtului¹⁸, fără a fi, în realitate, o soluție de repudiere totală a acestuia. Dintre toate remediile împotriva urâtului întâlnite în credința populară, cele mai eficiente sunt *dragostea*: „Traiul când ți se urăște/ Lasă totul și iubește”¹⁹ și *cântarea*: „Lasă-mă, Doamne, să-mi cânt,/ Să-mi mai treacă de urât...”²⁰

Părintele Stăniloae vorbește de diferite grade ale stării de urât, stare întreținută de sentimentul singurătății. Există însă un urât remediabil prin nădejdea revederii care însoțește dorul după persoana iubită. Pentru că nu are încotro, dorul se îngemănează cu singurătatea, anulând, paradoxal, distanțele comunicării în doi și creând o comuniune în duh a celor ce se iubesc. În schimb, urâtul cel mai torturant este acel gol înspăimântător pe care nu îl vizitează nici o rază de speranță, nici o umbră de dor, ci se situează la granița singurătății absolute, chiar dacă, paradoxal, omul nu trăiește singur. Singurătatea în doi este iadul comunicării dezbinată dintre oameni: în ciuda proximității fizice dintre ei, celălalt devine o altă planetă. În general, românul urăște urâtul și singurătatea și fuge de ele fie prin dor, simțământ intens prin care trăiește „structura dialogică a ființei sale”²¹, dar și „valoarea eternă a persoanei iubite”²², fie prin cântecul specific acestui dor, prin doină sau prin

cântecul de jale, fie prin cântarea liturgică în cadrul comuniunii eclesiale.

Urâtul ca sentiment ontic cunoaște și o variantă secularizată: „moartea sufletului și a minții”²³. Lipsit de frontiere, « le Mal du siècle » modern și postmodern cultivă cu obstinație acele « Fleurs du Mal » care otrăvesc nu doar ambientul sufletesc individual, ci și pe cel comunitar și, implicit, universal. Ignorarea esențialului, sfidarea valorilor autentice, instabilitatea, lăncezeala, dezgustul, melancolia, „supraaglomerarea, împrăștierea, enervarea”²⁴, într-un cuvânt *plictiseala* (*akedia*), sunt cele mai perfide curse diabolice actuale, ducând lent, dar sigur, la „sinuciderea spirituală, psihică și chiar fizică a oamenilor”²⁵ doborâți de ele. E vorba de o maladie extrem de chinuitoare ce nu ține cont de vârstă, profesie sau vocație, cu cele mai mari succese raportate în istoria umanității. Afirmății de tipul: „Mi-e urât”, „Nu am chef de nimic”, „Mă plictisesc groaznic”, „Nu știu de ce trăiesc”, „Viața nu mai are nici un sens”, „Nu mai suport”, etc., trădează efectele psihologice ale modernei „lacebunită”, boală contractată prin însușirea ființială a obsedantului „La ce bun?”²⁶ și care ia în cele din urmă toate formele unei depresii, cu repercusiuni grave la toate nivelurile existenței.

De unde vine această stare de urât? Fie dintr-o hipersensibilitate sufletească, fie din ura față de tot ceea ce aduce vindecarea. Părinții Bisericii au urmărit îndeaproape felurile manifestări ale acestei anomalii a sufletului uman, văzând în ea o patimă teribilă care deschide larg și inconștient porțile infernului. Primul care a recurs la o descriere amănunțită a fost Evagrie Ponticul. În accepțiunea lui „iubirea de sine” (*philavtia*), cea care pe toate le vede grele și urâte, care „urăște toate” și care excelează în individualism, constituie rădăcina *akediei*. „Mobilurile ascunse sunt irascibilitatea, agresivitatea și acea poftă irațională, care ne înstrăinează într-un mod egoist toate faptele. Întrucât este contrară firii, această poftă în neconținută vagabondare este în esența ei imposibil de satisfăcut.”²⁷ Și din frustrarea dorințelor se naște întristarea,²⁸ sentiment de dezamăgire și de vid ce premerge și totodată însoțește *akedia*. Iar tendința de fugă care apare la un moment dat relaxează aparent sufletul, fragmentându-l, îngreunându-l și făcându-l nesimțitor. Intervine aici cu „eficacitate” maximă „duhul trândăviei”- *argia*, cealaltă față a *akediei*, duh care operează „uitarea de Dumnezeu și deci de sine însuși și de celălalt în misterul lui, uitarea adevărului ființelor și lucrurilor, un soi de somnambulism plin de fantasmă...”²⁹.

Demascarea urâteniei sufletești și dezarmarea răului sunt caracteristice etosului hristocentric, care oferă deopotrivă eradicarea acestei pandemii spirituale prin leacuri simple, dar uimitoare, leacuri care se află la îndemâna oricui. Iată tratamentul duhovnicesc propus de Evagrie: „cunoștința tămăduiește mintea, iubirea

irascibilitatea, iar *înfrânarea* pofta”³⁰. Și ca biruința să fie durabilă și, în cel mai fericit caz, definitivă, „pacientul” (fr. *le patient*) trebuie să dea dovadă de multă *perseverență* și *răbdare*³¹ (fr. *patience*), să slujească binele, adevărul și frumosul cu și mai multă râvnă atunci când nu are dispoziție, invocând adeseori cu *lacrimi* ajutorul de Sus, chiar dacă „Dumnezeu pare că doarme”. „Absentismul divin – afirmă L. Blaga – e atribuit mai curând altor împrejurări decât unei distanțări față de lume. Poporul românesc a exprimat acest sentiment astfel: «Doamne, Doamne, mult zic Doamne./ Dumnezeu pare că doarme/ Cu capul pe-o mânăstire/ Și de nimeni n-are știre»”³². De fapt: „Chiar și atunci când omul ortodox, încercat în spații de izbeliște de loviturile sorții, pare a se îndoii de grija divină, el nu se îndoiește totuși de prezența lui Dumnezeu în lume.”³³

Rugăciunea este arma cea mai puternică a omului, în speța a românului, creștin prin definiție, iar lacrimile care o însoțesc curăț mintea omului, „îl înfrumusețază și îl îmbogățesc”³⁴, preschimbându-i vederea în totalitate; ele alungă întristarea și deznădejdea și aduc „bucuria” și „mulțumirea”³⁵, „pacea desăvârșită” și „o minunată transformare a întregii ființe”³⁶. Atunci omul prețuiește fiecare clipă, preferă viața, trăiește plenar comuniunea eclesială, se adâncește în taina ultimă a existenței, bucurându-se cu cei ce se bucură și plângând cu cei ce plâng, iubind și iertând, contribuind în mod particular și esențial la mântuirea lumii prin frumusețe, la conservarea paradisului etnic, și, totodată, la restaurarea ordinii morale și cosmice.

Note:

1. Academia Română. Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”, *DEX. Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a 2-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998, p. 1138.
2. ****Poezia lirică populară*, București, E.P.L., 1967, p. 279.
3. Ion Bârlea, *Literatură populară din Maramureș*, vol. II, ediție îngrijită de Iordan Datcu, București, E.P.L., 1968, p. 302.
4. *DEX*, ed. cit., p. 1138.
5. Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, ediția a 2-a, București, Editura Saeculum, 1925, p. 60, apud Lucia Terzea-Ofrim, *Ce mi-e drag nu mi-e urât. O antropologie a emoției*, București, Editura Paideia, 2002, p. 101.
6. Ovidiu Densușianu, «Flori alese din cântecele poporului», în *Vieța păstorească în poezia noastră populară*, ediție îngrijită de Marin Bucur, București, E.P.L., 1966, p. 149.
7. Gh. N. Dumitrescu-Bistrița (dir.), *Izvorașul*, Revistă de muzică, artă națională, folclor și teatru sătesc, anul XXI, nr. 1, ianuarie 1940, Bistrița, Mehedinți, p. 42.
8. Lucia Terzea-Ofrim, «Argument», în *Op. cit.*, p. 12. V.

Lucian Blaga, «Despre dor», în *Trilogia culturii*, București, E.L.U., 1969, p. 218.

9. Constantin Noica, *Dimensiunea românească a existenței*, ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 95.

10. ****Folclor din Transilvania*, vol. II, ediție îngrijită de Ioan Șerb, București, E.P.L., 1962, p. 71.

11. Ioan Jarnik și Andrei Bărsăneanu, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție îngrijită de Adrian Fochi, București, Editura Academiei, 1968, p. 7.

12. Dumitru Stăniloae, *Reflecții despre spiritualitatea poporului român*, București, Editura Elion, 2001, p. 111.

13. Lucia T.-Ofrim, *Op. cit.*, p. 119.

14. „Căci de supărare multă,/ Mi-o căzut lumea urâtă” (v. Vasile Doniga, *Folclor din Maramureș*, Editura Minerva, București, 1980, p. 12); „Cucule mi s-a urât cu traiul meu amarât” (v. I. I. Alexandrescu, *Folclor din Zmeurat și din alte vetre vâlcene*, Pitești, Editura Cultura, 1991, p. 38); „Voi să piei de pe pământ,/ C-a trăi am urât.” (v. ****Folclor vechi românesc*, ediție îngrijită de C. Chiuchindel, București, Editura Meridiane, 1990, p. 58).

15. „Urâtul și omul hâd/ De viu te bagă-n pământ.” (v. ****Lirica populară de dragoste*, ediție îngrijită de Sabina Ispas și Doina Truță, București, Editura Minerva, 1985, p. 95).

16. Ion Bârlea, *Op. cit.*, p. 123.

17. „Urâtul unde se lasă,/ Nu mai lasă trai în casă;/ Urâtul unde se pune,/ Nu mai face traiuri bune.” (v. Dumitru Pop, *Folcloristica Maramureșului*, București, Editura Minerva, 1970, p. 192).

18. „Tutunu-i bun de mai multe”, zice un țăran. „Întâi, cu el, la urât, te mai iei, îți trece vremea ușor; mai uiți de neazuri și de nevoi!” (v. Tudor Pamfile, «Tutunul. Studiu folcloric», în *Memoriile Comisiei de Folclor*, vol. V, 1991, p. 64).

19. Ion Nijloveanu, *Poezii populare românești*, vol. II, București, Editura Minerva, 1989, p. 257.

20. Ovidiu Densușianu, *Graiul din Țara Hațegului*, București, 1915, p. 142.

21. Dumitru Stăniloae, *Op. cit.*, p. 110.

22. *Ibidem*, p. 112.

23. Simeon Noul Teolog, *Cele 225 de capete teologice și practice*, trad. rom. Pr. Prof. Dr. D. Stăniloae, în *Filocalia*, vol. VI, București, E. I. B., 1977, p. 38-39.

24. Hallier Amédée și Dominique Megglé, *Monahul și psihiatrul*, trad. rom. Eugenia Vlad, București, Editura Christiana, 1997, p. 46.

25. Ioan I. Ică jr., *Introducere la o călătorie spre marginea infernului singurătății noastre*, apud Gabriel Bunge, *Akedia. Plictiseala și terapia ei după Avva Evagrie Ponticul sau sufletul în luptă cu demonul amiezii*, Sibiu, Editura Deisis, 1999, p. 13.

26. Emil Cioran, *Cahiers (1957-1972)*, Paris, Editura Gallimard, 1997, p. 413; H. Amédée și D. Megglé, *Op. cit.*, p. 20-45.

27. Gabriel Bunge, *Op. cit.*, p. 151.

28. Evagrie Ponticul, *Tractatus de octo spiritibus malitiae*, V, 10, trad. rom. Ioan I. Ică jr., apud Gabriel Bunge, *Op. cit.*, p. 185.

29. Olivier Clément, *Cântecul lacrimilor*, Cluj-Napoca, Editura Patmos, 1999, p. 14.

30. Evagrie Ponticul, *Capete gnostice III*, 35, apud G. Bunge, *Op. cit.*, p. 106.

31. Idem, *De vitiis quae opposita sunt virtutibus*, 4, P.G. 79, 1140-1144, apud G. Bunge, *Op. cit.*, p. 108-110.

32. Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, E.P.L.U., 1969, p. 174.

33. *Ibidem*.

34. Isaac Sirul, *Cuvinte despre sfintele nevoințe*, trad. rom. Pr. Prof. Dr. D. Stăniloae, *Filocalia*, vol. X, București, E.I.B., 1981, p. 437-438.

35. Evagrie Ponticul, *De oratione tractatus 15-16*, PG 79, 1165-1200, trad. rom. Pr. Prof. Dr. D. Stăniloae, în *Filocalia*, vol. I, București, Editura Harisma, 1992, p. 94.

36. Irénée Hausherr, *Teologia lacrimilor. Plânsul și străpungerea inimii la Părinții răsăriteni*, Sibiu, Editura Deisis, 2000, p. 230.

Bibliography:

****Folclor din Transilvania. / Folklore from Transilvania*. Vol. II. Ediție îngrijită de Ioan Șerb. București, E.P.L., 1962.

****Folclor vechi românesc. / Old Romanian Folklore*. Ediție îngrijită de C. Chiuchindel. București, Editura Meridiane, 1990.

****Lirica populară de dragoste. / Folk Love Poetry*. Ediție îngrijită de Sabina Ispas și Doina Truță. București, Editura Minerva, 1985.

Academia Română. Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”. *DEX. Dicționarul explicativ al limbii române. / The Explicative Dictionary of Romanian language*. ediția a 2-a, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

Alexandrescu, Ion I. *Folclor din Zmeurat și din alte vetre vâlcene. / Folklore from Zmeurat and Other Hearths of Vâlcea*. Pitești, Editura Cultura, 1991.

Amédée, Hallier; Megglé, Dominique. *Monahul și psihiatrul. / The Monk and the Psychiatrist*. Trad. rom. Eugenia Vlad. București, Editura Christiana, 1997, p. 46.

Bârlea, Ion. *Literatură populară din Maramureș. / Folk Literature from the Maramureș Region*. Vol. II. Ediție îngrijită de Iordan Datcu. București, Editura Pentru Literatură, 1968.

Blaga, Lucian. *Trilogia culturii. / The Trilogy of Culture*. București, E.P.L.U., 1969.

Bunge, Gabriel. *Akedia. Plictiseala și terapia ei după Avva Evagrie Ponticul. / Akedia. Boredom and Its Therapy according to Evagrius of Pontus*. Sibiu, Editura Deisis, 1999.



- Cioran, Emil. *Cahiers (1957-1972). / Caiete. / Notebooks.* Paris, Editura Gallimard, 1997.
- Clément, Olivier. *Cântecul lacrimilor. / The Song of Tears.* Cluj-Napoca, Editura Patmos, 1999.
- Densușianu, Ovidiu. *Graiul din Țara Hațegului. / The Dialect of the Hațeg Region.* București, 1915.
- Densușianu, Ovidiu. *Flori alese din cântecele poporului. / Best Folk Songs.* În: *Vieța păstorească în poezia noastră populară / Pastoral Life in Our Folk Poetry.* Ediție îngrijită de Marin Bucur. București, E.P.L., 1966.
- Doniga, Vasile. *Folclor din Maramureș. / Folklore from the Maramureș Region.* București, Editura Minerva, 1980.
- Dumitrescu-Bistrița, Gh. N. (dir.). *Izvoarașul: Revistă de muzică, artă națională, folclor și teatru sătesc. / Izvoarașul: Journal of Music, National Art, Folklore and Village Theatre.* Anul XXI, nr. 1. Bistrița, Mehedinți, ianuarie 1940.
- Evagrie Ponticul, *De oratione tractatus. / Tratat despre rugăciune. / Treaty on Prayer.* Trad. rom. D. Stăniloae. În: *Filocalia. / Philokalia.* Vol. I. București, Editura Harisma, 1992.
- Hausherr, Irénée. *Teologia lacrimilor. Plânsul și străpungerea inimii la Părinții răsăriteni. / Penthos. The Doctrine of Compunction in the Christian East.* Sibiu, Editura Deisis, 2000, p. 230.
- Isaac Sirul, *Cuvinte despre sfintele nevoințe. / Words on the Holy Struggles.* Trad. rom. D. Stăniloae. În: *Filocalia. / Philokalia.* Vol. X. București, E.I.B., 1981.
- Jarnik, Ioan; Bârseanu, Andrei. *Doine și strigături din Ardeal. / Traditional Melancholy Folk Songs and Dance-words from Transylvania.* Ediție îngrijită de Adrian Fochi. București, Editura Academiei, 1968.
- Nijloveanu, Ion. *Poezii populare românești. / Romanian Folk Poetry.* Vol. II. București, Editura Minerva, 1989.
- Noica, Constantin. *Dimensiunea românească a existenței / The Romanian Dimension of Existence.* Ediție îngrijită de Marin Diaconu. București, Editura Fundației Culturale Române, 1991.
- Pamfile, Tudor. «Tutunul. Studiu folcloric». / „Tobacco. Folk Study”. În *Memoriile Comisiei de Folclor. / Memoirs of the Folk Commission.* Vol. V. 1991.
- Pop, Dumitru. *Folcloristica Maramureșului. / The Folk Art of Maramureș.* București, Editura Minerva, 1970.
- Simeon Noul Teolog. *Cele 225 de capete teologice și practice. / The 225 Practical and Theological Precepts.* Trad. rom. D. Stăniloae. În: *Filocalia. / Philokalia.* Vol. VI. București, E. I. B., 1977.
- Stăniloae, Dumitru. *Reflecții despre spiritualitatea poporului român. / Reflections on the Spirituality of the Romanian People.* București, Editura Elion, 2001.
- Terzea-Ofrim, Lucia. *Ce mi-e drag nu mi-e urât. O antropologie a emoției. / What I Love, I Don't Find Ugly. An Anthropology of Emotion.* București, Editura Paideia, 2002.



Die Protokollierung der Hermannstädter frühneuzeitlichen Hexenprozesse

Carmen POPA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
 Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
 Personal e-mail: carmen.popa@ulbsibiu.ro

Protocols of the Early Modern Witch Trials in Sibiu

Witch trials are an important phenomenon of Western European as well as Transylvanian social, religious and cultural history. The witch hunt spread throughout Europe and also reached Transylvania, even if it was not so common here. Those who have been proven to possess such witchcraft have been severely sanctioned by the law, in most cases by burning at the stake after witch trials involving a different number of witnesses. Although the model of the inquisition trial was used the existence of strict rules for the text structure cannot be proved. The analyzed texts show that the witchcraft protocols cannot be considered very rigid documents in the form, despite the rather similar structure (complaint, testimony, judgment), the sequence of articles of the law and some introductory and final formulas. The protocols are rather the result of the notary's or clerk's intention to carry out the change of perspective primarily by means of direct and indirect speech, to translate the dialect into a standard German language, and to use the corresponding Latin legal terms.

Keywords: witch trial protocols, text structure, text intention.



Hexenprozesse sind ein wichtiges Phänomen sowohl der westeuropäischen als auch der siebenbürgischen Sozial-, Religions- und Kulturgeschichte. Ein gemeinsamer Aspekt des Glaubenssystems der keltischen, germanischen und slawischen Völker (sowie der Römer) war der Glaube an die Macht der Hexerei, die Möglichkeit, durch verschiedene Hexereipraktiken sowohl Menschen als auch Tieren oder sogar Pflanzen ernsthafte Schaden zuzufügen. Diejenigen, die nachweislich über solche Hexenkräfte verfügten, wurden von der Justiz strengstens sanktioniert, in den meisten Fällen durch Verbrennen auf dem Scheiterhaufen nach Hexenprozessen, bei denen eine unterschiedliche Anzahl von Zeugen vernommen wurde. Unter dem Einfluss der Kirche fielen diese Taten in die Kategorie des Teufelsglaubens und stellten

das Verbrechen in den Bereich der Häresie. Der Glaube an die Macht der Magie und der Zaubersprüche ist keineswegs ein spezifisches Phänomen der frühen Neuzeit, sondern war bereits davor stark in der Mentalität der europäischen Völker verankert, insbesondere im Bewusstsein niedriger sozialer Schichten. Das im Spätmittelalter geltende römische kanonische Recht sah das Verbrennen von Personen vor, die Hexenrituale praktizierten, was zu einer echten Hexenjagd in ganz Europa führte, ein Phänomen, das vom 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in mehreren Wellen auftrat. Aus der Literatur geht hervor, dass vor allem verwitwete oder unverheiratete Frauen der unteren sozialen Schicht der Hexerei beschuldigt wurden und nur sehr selten Männer. Die übliche Vorgehensweise bei einem Hexereiprozess in



der frühen Neuzeit war die eines Inquisitionsprozesses, der sich nach und nach auf der Grundlage des im Mittelalter stattfindenden Akkusationsprozesses entwickelte. Er sah vor, dass bei der Eröffnung sowohl eine gerichtliche Mitteilung *ex officio* anstelle der privaten Beschwerde, als auch bestimmte sehr strenge Kriterien für die Strafverfolgung festgelegt wurden, z. B.: Anhaltspunkte für den Nachweis der Hexenpraxis, Zeugenaussagen und schließlich die Anerkennung und die Annahme der Hexerei durch den Angeklagten. Die mündliche Verhandlung wurde von Notaren (*notarius publicus*) in die Schriftform überführt, zu den Kanzleiunterlagen hinzugefügt und als unbestrittene Dokumente anerkannt. Die Notare hatten einen Eid geleistet, in dem sie sich verpflichteten, den Ablauf des Verfahrens sehr genau zu beschreiben, wie es aus dem Artikel 5 des karolingischen Kodex hervorgeht:

Ich N. schwere, daß ich soll vnd will inn den sachen das peinlich gericht betreffend, fleissig auffmercken haben, klag vnnd antwurt, anzeygung, argkwon, verdacht oder beweisung, auch die vrgicht des gefangenen, vnd wes gehandelt wirdet, getrewlich auffschreiben, verwaren, vnnd so es not thut verlesen. Auch darinn keynerley geuerde suchen vnd gebrauchen. Vnnd sonderlich so will ich Keyser Karls des fünfften und des heyligen Reichs peinlich gericht ordnung vnd alle sachen darzu dienende, getrewlich fürdern, vnd souil mich berürt, halten, Also helff mir Gott und die heyligen Evangelia.¹

Dieser Artikel wurde später durch die Verpflichtung des Notars ergänzt, unparteiisch zu sein und die in den Sitzungsprotokollen vermerkten Sachen geheim zu halten. Notare des 16. und 17. Jahrhunderts gehörten zu den wenigen Personen, die zumindest teilweise eine juristische Ausbildung hatten, da nur eine Minderheit der Bevölkerung Schrift- und Lesekenntnisse besaß. Die zukünftigen Notare oder Protokollführer gehörten den Patrizier an. Ihre Ausbildung begann gewöhnlich in einer kirchlichen Schule, gefolgt von einer Lehre in einer Kanzlei oder bei einem Notar. Die juristischen Kenntnisse der Notare beruhten eher auf dem Erwerb von häufig in der täglichen Praxis verwendeten lateinischen Rechtsformeln als auf einem gründlichen juristischen Studium. In Bezug auf die Rechtssprache kann man bereits aus dem 16. und 17. Jahrhundert von einem bestimmten Sprachstil sprechen, der in der Kanzlei verwendet wird. Der Begriff der Kanzleisprache taucht erst im 18. Jahrhundert auf.² Die in den Hexenprozessen aufgezeichneten Protokolle enthalten bestimmte Elemente der Kanzleisprache wie: Rechtsformeln in Latein; die Verwendung der Doppelformen (Doppelformen, *bekent und gesagt; examiniert und befragt* – ein lateinisches Verb und

dessen deutsches Synonym), insbesondere im Fall von *dicendi* Verben, um die mitgeteilten Informationen zu verstärken; eine vereinfachte und oft elliptische Syntax.

Die Protokollanalyse deutet auf eine Textorganisation hin, die einem Muster folgt, das aus Prozessen mit anderen rechtlichen Angelegenheiten entnommen und adaptiert wurde, aber auch den in einigen Schriften aufgeführten Schritten bezüglich der Hexenpraxis, wie die Studie *Malleus Maleficarum - Hexenhammer*. Diese Schrift wurde von Heinrich Kramer verfasst, der 1478 zum Inquisitor in Norddeutschland ernannt wurde und eine sehr große Anzahl von Hexen zum Tode verurteilt hatte. Das Buch besteht aus drei Teilen, von denen der erste sich ausschließlich auf die Definition der Tatsachen bezieht, die die betreffende Person als Hexe belasten, wobei der Autor sehr bemüht ist, die sichere Existenz des Hexenphänomens nachzuweisen. Die Titel der drei Teile des Buches lauten wie folgt:

Des Hexenhammers erster Teil, enthält dreierlei, was zur Hexentat gehört, nämlich den Dämon, den Hexer und die göttliche Zulassung. Des Hexenhammers zweiter Teil, handelt von den Arten der Behexungen und wie man solche heben könne. Er enthält nur zwei Hauptfragen, die jedoch in vielen Kapiteln behandelt werden. Es folgt der dritte Teil des ganzen Werkes, über die Arten der Ausrottung oder wenigstens Bestrafung durch die gebührende Gerechtigkeit vor dem geistlichen oder weltlichen Gericht, und wird fünfunddreißig Fragen enthalten; die allgemeine und einleitende jedoch wird vorausgeschickt.³

Kramer geht dabei von den Schriften des Theologen Augustinus (354-430) und von Thomas de Aquino (1225-1274) aus, die er jedoch je nach Zweck interpretiert und vereinfacht: Nachweis des Bestehens einer innigen Beziehung der Hexe zu Satan, Verwandlung von Tieren oder Anbieten von Kindern als Opfergabe an Satan, um Informationen für die Herstellung magischer Elixiere zu erhalten. Der zweite Teil des Buches enthält eine detaillierte Beschreibung der Schäden, die eine Hexe an Menschen, Tieren oder Pflanzen anrichten kann, sowie einige Mittel gegen verschiedene Arten von Zaubersprüchen. Der dritte Teil legt die Strafen fest, die gemäß der begangenen Straftat verhängt werden müssen, und steckt genaue Regeln für den Hexenprozess ab. Aufgrund der Entwicklung des Buchdruckes und der weiten Verbreitung der lateinischen Sprache in ganz Europa gelangt *Malleus Maleficarum* (29 Neuauflagen bis 1669) in alle Bibliotheken von Klöstern, königlichen Häusern und Universitäten. Somit wurde eine wahre Hexenjagd entfesselt, die Ende des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte.

Neben *Malleus* gab es auch einige offizielle Kataloge, die eine Reihe typischer Fragen enthielten, die den Akt der Hexerei beweisen sollten, wie im folgenden Absatz der General- und Spezial-Instruction über den Hexenprozess im Churfürstenthumb Bayrn de anno 1622 gezeigt wird:

Erstlich in gemain ihres Namens, Alters, das Ort, da Sye geboren, und wer ir Vatter und Muetter seye. Item was die Ursach, das Sie bey meniglich oder vill (wie es etwann in der Geschiecht seyn wurdet) Hexenwerchs halben verruecht, verdechtig und im Geschrey seye. Ob sye sich nit an den laydigen Sathan ergeben, Gott und seine Heiligen, auch die hl. Sacramenta verlaugent haben. Wie sye hinder das Laster gerathen, waß sye darzue bewegt, wer sye es, und was sye für Stuck gelehret, wie und an waß Orten das geschehen, und wie lang sye es getriben habe. Item was für Unehre sye den heyligen Sachen, sonderlich dem hl. Sacrament, wann sye etwann communicirt, angethan habe, und was sye sonst für Gottslästerung mehr getrieben, Ob sye nit Zauberey getriben, das sye darmit zuekonftige Ding, Haimbligkeiten und Anschlag der Menschen erkennen wellen, durch Prillen sechen, oder dergleichen. Ob sye sich auch nit understanden habe, mit sonderlichen Worten oder Teufelskünsten Krankheiten zu vertreiben. Was das selb für Krankheiten gewesen und was für Mitl sye dargegen gebraucht, gegen weine es geschehen. Item ob sye nit Krankheiten und anders Uebl mehr den Leuten und dem Vieh, und wie sye ihnen dasselb zuegefügt. Welchen, wie oft und aus was Ursachen. [...]⁴

Das Phänomen der Hexenjagd hat sich in ganz Europa verbreitet und auch Siebenbürgen erreicht, auch wenn es hier nicht so groß war. Im kollektiven Bewusstsein der Siebenbürger Sachsen gab es bereits Hexen oder Truden, die mit dem Bein einer Gans und dem eines Mannes gingen, die einen behaarten Rücken, lockige Haare und sogar einen Schwanz hatten und immer einen Besen unter dem Arm trugen, worauf sie fliegen konnten. Das weltliche Gericht hatte jedoch zu diesem Zeitpunkt kein Interesse daran, eine echte Hexenjagd auszulösen, da das Land von den osmanischen Angriffen geplagt wurde. Ohne eine Rechtsgrundlage für Hexereiprozesse sah sich die geistliche Elite gezwungen in solchen Fällen die bestehenden Strafen wie Exkommunikation oder Geldstrafe anzuwenden. Das 17. Jahrhundert, in dem dieses Verbrechen auch in Siebenbürgen gesetzlich vorgeschrieben ist, wird jedoch zum Jahrhundert der Hexenjagd. Wie auch in Westeuropa handelte es sich bei den mutmaßlichen Hexenarbeiten hauptsächlich um Frauen, denen vorgeworfen wird, sie hätten

Krankheiten oder sogar den Tod von Menschen oder Tieren oder sogar extreme Naturphänomene verursacht. Auch in der *Chronik der Stadt Hermannstadt* von Emil Sigerus wurden einige Hexereiprozesse erwähnt. So wurde am 10. Januar 1653 die Witwe des Comes Seraphin durch Verbrennen am Scheiterhaufen zum Tode verurteilt, und am 9. Februar sowie am 15. November 1675 wurden vier weitere Frauen der Hexerei beschuldigt und verbrannt. 1678 wurden weitere 6 Frauen hingerichtet, und am 1. Juli 1690 wird eine neue Verurteilung dieser Art erwähnt. Es folgt die Aufzeichnung des Hexenprozesses gegen die Hebamme Bielz vom Juni 1692.⁵ Erst 1766 setzte Maria Theresia dieser Prozesse ein Ende, bei denen es um Folter ging. Sie werden jedoch noch immer sporadisch aufgezeichnet, bis das Phänomen vollständig beseitigt ist.

Die Aufzeichnung der Zeugenvernehmung impliziert die Umsetzung der mündlichen Aussagen der Zeugen in der schriftlichen Form, eines Verhörprotokolls, das den Wert eines der Justiz zur Verfügung gestellten Dokumentes erhält. Das Protokoll wird somit zu einem Instrument, mit dem verbale und nonverbale Kommunikation in einen Rechtsakt umgewandelt werden kann. Notare oder Schreiber, die diese Aufzeichnungen machen, garantieren auch die Richtigkeit dieser Dokumente, die als Beweismittel in den jeweiligen Prozessen dienen. Obwohl das Modell des Inquisitionsprozesses verwendet wurde und die Hexenakte durch Rückgriff auf eine Reihe typischer Fragen entlarvt wurden, kann die Existenz strenger Vorschriften für die Textorganisation nicht erwiesen werden. Ziel der vorliegenden Studie ist es, anhand zweier sehr unterschiedlicher Hexereiverhörprotokolle zu untersuchen, wie Notare die jeweiligen Texte strukturiert haben: Ein sehr langes und komplexes Protokoll aus dem Jahr 1697, in dem 70 Zeugen gegen Margaretha Rodt aussagen, und das andere aus dem Jahr 1698, das in jeder Hinsicht am entgegengesetzten Pol ist und nur 12 Zeugen betrifft, die einen Mann der Zaubereien beschuldigen, ein in Dokumenten der Zeit äußerst seltener Fall.

Die von dem Hermannstädter Judikat aufgezeichneten Protokolle sind keineswegs nur eine einfache Zusammenfassung der vor Gericht vorgelegten Tatsachen, sondern komplexe Texte mit einer relativ einheitlichen Struktur, die nicht nur das Ergebnis des Verhörs wiedergeben, sondern seinen gesamten Ablauf. Nach dem Festhalten des Datums und des Ortes der Vernehmung werden die Klage, der Fragenkatalog, der die Hexerei beweist, die Zeugenaussagen und das Gerichtsurteil aufgezeichnet. Es ist ersichtlich, dass die Wiedergabe der Beschwerde, aber auch der Zeugenaussagen manchmal durch bestimmte Einleitungs- und Endformeln (meistens in lateinischer Sprache), aber auch durch andere



Elemente, die nicht zur direkten Rede gehören, unterbrochen wird. Der erste Text vom 13. Juli 1697 dokumentiert die von Margaretha Rodt eingereichte Klage gegen den *Schneidermacher und Stadt Reiter* I. Michael. Dieser hatte sie öffentlich in der Kirche beschuldigt eine Hexe zu sein, weil sein Kind, aber auch seine Magd unerklärlich erkrankt seien. Die Beschwerde weist eine relativ formale Struktur auf und enthält verschiedene lateinische Rechtsbegriffe (*per consequens; cum solemnī protestatione; Testibus vivis, fide dignis, & quidem oculatis; quo loco & tempore, & cora quo; qui non probat quod objicit; secundum canones talione punitur; honorificentissime restituere; de damnis & expensis solemnissime protestando*) oder in verdeutschter lateinischer Sprache (*aggraviert; injurien; leib und leben concerniert; affrontiert*), was schließen lässt, dass es von einem Anwalt verfasst und dem Gericht vorgelegt wurde. Die Klage endet damit, dass die der Hexerei beschuldigte Margaretha Rodt Beweise für die Schuldzuweisungen sowie die Wiederherstellung ihrer verletzten Ehre anfordert und den Artikel aus dem Gesetz anführt, laut welchem eine Person für die Beleidigung und Verleumdung einer anderen bestraft wird.

Alß begehre Jch von gegentheil cum solemnī protestatione, daß Sie mir solch bezeýenes Laster, und zwar daß Jch Jhres Kindes Kranckheit Uhrsacherin, und solches behext hätte, Testibus vivis, fide dignis, & quidem oculatis bewiesener zu haben, quo loco & tempore, & cora quo solches beschehen, und auf was vor weise, wo nicht? So gelanget an Ein Hochlöb[liches] Gericht mein unter thänigstes bitten, Sie geruhen gnädigst gegentheil. (: weiln Sie mich höchst schimpfflich affrontiert, mir auff Leib, und lebn gegangen vigore Stat[...] lib. 4. Tit. 1. §. 8. qui non probat quod objicit (: secundum Canones:) talione punitur, abzustraffen, zugleich daß Sie wie gebräuchlich mir die gekränckte Ehre honorificentissime restituire, und gebiehernd depreciere. De Damnis & Expensis solemnissime protestando, mich zu deßen gewehr empfehle.⁶

Der Angeklagte I. Michael verteidigt sich indem er auf die Aussagen seines Schwagers als auch auf die der Ärzte zurückgreift, die behauptet hätten, dass sein Sohn und seine Magd verhext gewesen seien und verpflichtet sich vor Gericht diesbezüglich auch Zeugen zu bringen. Diesen werden im Folgenden typische Fragen gestellt, mit dem Zweck die Ausübung der Hexerei zu beweisen. Wie bei den meisten Hexenprozessen schlägt jedoch die Situation nach dem Zeugenverhör um: Die Parteien vertauschen die Rollen, und die Anklägerin Margaretha Rodt wird letztendlich beschuldigt. Die neun inhaltlich besonders interessanten Fragen, die

dem Zweck, eine potenzielle Hexe zu entlarven dienen sollen, werden in der indirekten Rede wiedergegeben und durch die Formel „*weiß der Zeuge, ob*“ eingeleitet. Die Zeugen müssen vor Gericht aussagen, ob sie gesehen oder gehört hätten, dass Margaretha Rodt nachts durch die verschlossenen Türen in die Häuser der Leute eingedrungen sei und ihnen zu essen oder zu trinken gegeben habe; ob sie verschiedene Personen verletzt oder geheilt habe; ob auf dem Sterbebett liegende Menschen vorgegeben hätten, von der Angeklagten verhext worden zu sein; ob jemand Margaretha, die sich in eine Katze oder ein anderes Tier verwandelt hatte, nachts gesehen habe; ob sie Menschen in der Öffentlichkeit verflucht hatte und diese danach erkrankt waren; ob sie beschuldigt wurde, eine Hexe zu sein und sie darauf nicht antwortete; ob sie der Hexerei bezichtigt wurde, während sie in Rothberg lebte, weil sie die Tiere des Dorfes verhexte und die danach erkrankten; ob der Zeuge in Margarethas Unterkunft, seltsame Gegenstände gesehen habe; ob der Zeuge etwas von den oben erwähnten oder nicht erwähnten Sachen wisse oder gehört habe, das die Angeklagte belasten würde.

In diesem groß angelegten Prozess werden 70 Zeugen vernommen, von diesen sprechen jedoch 23 nicht gegen Margaretha Rodt. Der Notar erwähnt die Vornamen, die Namen, das Alter und manchmal die Berufe der Zeugen, die vor Gericht gebracht werden, und bei Frauen verzeichnet er auch den Namen ihrer Gatten. Eine eingehende Analyse der längeren Aussagen verdeutlicht, dass sie strukturmäßig genau der Vorlage der neun gestellten Fragen entsprechen. Dieses bedeutet, dass diese Fragen während des Verhörs wieder aufgenommen, aber im Sitzungsprotokoll nicht vollständig transkribiert wurden. Vermerkt wurde nur die abgekürzte Nummer der Frage, in lateinischer Sprache: *ad 2ndum, 3m, 4tum, 5tum, 6tum, 7m, 8vum, 9m*. Bei Zeugen, die nichts zu erklären hatten, verwendet der Notar die lateinische Formel *ad omnia puncta nihil*.

Eine Analyse der Protokolle, die in den Hexenprozessen im deutschen Raum aufgezeichnet wurden, bringt Jürgen Macha zur Schlussfolgerung, dass die indirekte Rede in den Aussagen der Beteiligten überwiegt während die direkte Rede nur dann verwendet wird, wenn sie eine besondere rechtliche Relevanz hat. Das *verbum dicendi* wird gewöhnlich im Präsens oder Perfekt, nur selten im Präteritum gebraucht, und als Modus wird der Konjunktiv und nicht der Indikativ bevorzugt.⁷ Im Gegensatz zu den Protokollen in Deutschland, auf die Macha Bezug nimmt, haben die Sitzungsprotokolle des Hermannstädter Judikats einen überwiegend mündlichen Charakter. Alle Zeugenaussagen sind in direkter Rede, im Indikativ Präteritum als auch Präsens oder Perfekt wiedergegeben. Sehr oft entsteht

die Situation, in der ein Zeuge in seiner Aussage die Worte des Ehepartners oder einer anderen Person benutzt. Dabei wird die direkte Rede diesmal vom *verbum dicendi* im Präteritum eingeleitet, wie aus der folgenden Antwort hervorgeht: „*Auch einst klagte Sie mir: Mein Mann redete sehr heftig auf Sie*“.⁸ Diese Ergänzungen erscheinen in der indirekten Rede als Zusammenfassung der Aussagen des Zeugen. Diesmal verwendet der Notar den Konjunktiv wie folgt:

A. ist in meinem hauß bäckin gewesen, die Beüthlerin aber, welche sehr verginge, klagte über Sie, daß Selbige Sie freße. Sie wolte in dem Leben und sterben, starb auch alldahr auff den Füßen. *Itt[...] hätte der Metz Kirschner A. eine Trutt gescholten, auff daß hätte Zeügin Sie ermachen lassen dieses zu suchen, oder auß dem backhauß zuziehen. Sie zoge drauff bald weg, und suchte Ihre Ehren nicht.*⁹

Den letzten Teil eines Verhörprotokolls bildet das Gerichtsurteil, *Deliberatum*, das in diesem Dokument fehlt. Dieses ist häufig der Fall, wenn die Verhöre verspätet stattfinden oder wenn die entsprechenden Akte bei der Bindung der Dokumente verloren gehen. Betrachtet man jedoch die beeindruckende Zahl von Zeugen, die Margaretha Rodt als Hexe anprangern, so kann man daraus schließen, dass sie verurteilt und auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde.

Der zweite Text, der in der vorliegenden Studie zur Analyse herangezogen wurde, stößt auf eine Reihe völlig untypischer Elemente für einen Hexenprozess. Zunächst wird darauf hingewiesen, dass diesmal ein Mann beschuldigt wird, Hexerei ausgeübt zu haben, was sehr selten ist. Es ist auch außergewöhnlich, dass dieser Mann rumänischer Abstammung ist, im Gegensatz zu allen anderen beschuldigten Personen in Hermannstadt und Umgebung, die deutscher Abstammung sind. Stantzul Adam (möglicherweise die verdeutschte Transkription des Namens Stanciu Adam) stellt Kirszte Bezul (möglicherweise Cârstea Beju) aus Bungard am 28. Januar 1698 vor Gericht, weil er ihn diffamierte, indem er ihn einen Zauberer nannte. Im Gegensatz zu dem vorhin dargestellten Prozess, bei dem die Rollen der beiden Parteien vertauscht werden und der Ankläger beschuldigt wird, ist dies hier nicht der Fall. Stantzul Adam bringt 12 Zeugen, von denen 9 behaupten, Kirszte Bezul gehört zu haben, wie er Adam Zauberer nennt und ihn beschuldigt, Hunde gehäutet, geköpft und ihre Köpfe in den Zaun derer gesteckt zu haben, die ihn auf irgendeiner Weise gestört haben. Solche Handlungen werden normalerweise von einem Zauberer ausgeführt. Obwohl die neun Zeugen des mutmaßlichen Zauberers erklären, dass sie alle diese Zauberhandlungen gesehen haben, wird das Urteil in diesem Fall zugunsten des Anklägers ausgesprochen, der nicht als Zauberer gilt, sondern für seine Handlungen

eine Geldstrafe zahlen muss.

Das Protokoll ist in der gleichen Weise aufgebaut wie das vorangegangene, der Text ist jedoch sehr unterschiedlich und nimmt nur zwei Seiten ein (Judikat, Bd. 33, 67r-68r). Die Beschwerde ist sehr knapp formuliert und enthält nur eine Endformel in lateinischer Sprache. Die Aussagen der Zeugen sind ebenfalls kurz und werden sowohl in direkter Rede, als auch in indirekter Rede wiedergegeben, wobei sich die Zeugen immer auf den Angeklagten beziehen, der verleumderische Worte an den Ankläger richten musste: *daß I. den A. einen Fermekator, und Truth gescholten; ehrliche Leuthe thun das nicht, sondern die Fermekator; daß I[nctum] A[ctor] einen Bellitor de Kine und Strigoie de Kinne gescholten hatt; Er wäre ein Fermekator und Strigoie de Kinne.*¹⁰ Erstaunlich ist die Tatsache, dass das Protokoll diesmal mit dem Urteil des Gerichts endet, das nur eine Geldstrafe vorsieht, wobei die Vorwürfe der Hexerei als unbegründet gelten.

Die analysierten Texte zeigen, dass die Hexereiprozesse nicht als in der Form sehr starre Dokumente angesehen werden dürfen, trotz des ziemlich ähnlichen Aufbaus (Situierung, Klage, Zeugenaussagen, Urteil), der Abfolge von Artikeln des Gesetzes, mancher Einleitungs- und Endformeln, oder anderer Verbindungselemente. Die Protokolle sind vielmehr das Resultat der Absicht des Notars oder des Protokollführers, den Perspektivenwechsel vorwiegend mit Hilfe direkter und indirekter Rede zu vollziehen, den Dialekt in eine als Standard geltende deutsche Sprache umzusetzen, die entsprechenden lateinischen juristischen Begriffe zu verwenden. Es ist offensichtlich, dass der Versuch unternommen wurde, überzeugend zu wirken und die Tatsachen in den Vordergrund zu stellen, indem eine Vielzahl von Zeugenaussagen abgegeben wurden, die als Beweis für die Schuld oder Unschuld des Angeklagten in Form eines Rechtsdokuments dienen sollten, wie es ein Inquisitionsprozess voraussetzt.

Note:

1. Schroeder, Fr. (Hg.): Die Peinliche Gerichtsordnung Kaisers Karls V. und des Heiligen Römischen Reichs von 1532 (Carolina). 2000. S. 25
2. Siehe Bentzinger, Rolf: Die Kanzleisprachen. – In: Werner Besch [et al.] (Hg.): Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung, 2000, S. 1669f
3. http://www.koeblergerhard.de/Fontes/Hexenhammer_Sprenger1923.pdf
4. Münchener Reichsarchiv, Hexenakten 1 1/2, zit. n.: Schwaiger 1988, S. 124–127
5. Sigerus, Emil, *Cronica oraşului Sibiu 1100-1929*, Imago, Sibiu, 1997, p. 28-32.



6. Judikat Bd. 33, Arhiva Națională de Stat Sibiu, Bl. 20r
7. Macha, Jürgen: Redewiedergabe in Verhörprotokollen und der Hintergrund gesprochener Sprache. – In: Krämer-Neubert, Sabine/Wolf, Norbert Richard (Hgg.), *Bayerische Dialektologie. Akten der Internationalen Dialektologischen Konferenz 26.-28. Februar 2002*. Heidelberg: Winter, 2005, 171
8. Zeuge Nr. 18, Agnetha Metzlin, Judikat, Bd. 33, Bl. 59r
9. Zeuge Nr. 29, Michael Krauß, Judikat, Bd. 33, Bl. 60r
10. Judikat, Bd. 33, Bl. 67r - 68r

Bibliography:

- Baumgärtner, Wilhelm Andreas: *In den Fängen der Großmächte. Siebenbürgen zwischen Bürgerkrieg und Reformation*, Editura Schiller, Sibiu-Bonn, 2010.
- Bentzinger, Rolf: *Die Kanzleisprachen*. – In: Werner Besch [et al.] (Hg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. – 2. Teilband. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Berlin/New York: De Gruyter 2000 (= HSK 2). S. 1665–1673
- Heppe, H.; Soldan, W.G.: *Geschichte der Hexenprozesse*, Band 2, 2012 Altenmünster. Für vorliegenden Beitrag wurde auf die Onlineversion zurückgegriffen: http://books.google.ro/books?id=LCg07qUOmAC&pg=PA1680&lpg=PA1680&dq=Hexenprozesse+in+Siebenbuergen&source=bl&ots=bvpxcX-Mh_&sig=4y-Rt5nUdjoBWP1
- Göllner, Carl: *Hexenprozesse in Siebenbürgen*, 1971 Cluj.

- Judikatsprotokolle*, Band 33, 1696 – 1698, Arhiva Națională de Stat Sibiu (Hermannstädter Staatsarchiv), 354 Seiten
- Kramer, Heinrich: *Malleus Maleficarum–Hexenhammer*; Für vorliegenden Beitrag wurde auf die Onlineversion zurückgegriffen: <http://www.koeblergerhard.de/Fontes/HexenhammerSprenger1923.pdf>
- Macha, Jürgen: *Redewiedergabe in Verhörprotokollen und der Hintergrund gesprochener Sprache*. – In: Krämer-Neubert, Sabine/Wolf, Norbert Richard (Hgg.), *Bayerische Dialektologie. Akten der Internationalen Dialektologischen Konferenz 26.-28. Februar 2002*. Heidelberg: Winter, 2005, 171-178.
- Roth, Harald, *Hermannstadt. Kleine Geschichte einer Stadt in Siebenbürgen*, Editura Böhlau, Köln, 2006.
- Schroeder, Friedrich-Christian (Hg.): *Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. und des Heiligen Römischen Reichs von 1532 (Carolina)*. Stuttgart: Reclam 2000
- Schwaiger, Georg (Hg.): *Teufelsglaube und Hexenprozesse*. – 2. durchges. Aufl. München: Beck 1988 (= BsR 337).
- Sigerus, Emil: *Cronica oraşului Sibiu 1100-1929*, Editura Imago, Sibiu, 1997
- Sigerus, Emil: *Vom alten Hermannstadt*. Heilbronn: Johannis Reeg 2003
- Unterlechner, Barbara: *Hexenverfolgungen*. Für vorliegenden Beitrag wurde auf die Onlineversion zurückgegriffen: <http://www.uni-muenster.de/FNZ-Online/recht/hexen/literatur.htm>



Clarice Lispector, *Patimile după G.H.*: Metamorfoze și violență

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
Personal e-mail: rodica.grigore@ulbsibiu.ro

Clarice Lispector, The Passions after G.H.: Metamorphoses and Violence

Compared to Kafka, Joyce or Virginia Woolf, the Brazilian writer Clarice Lispector fascinates the literary critics and also the common reading public. Her unusual narrative strategies and her taste for various stylistic experiments have transformed Lispector's work in an open problem, many interpretations underlying the novelty of her writing and the difficulty to find a unique explanation for her symbols or artistic images. Her novel *The Passion According to G.H.* (1964) represents a meditation on literature and its essence, but also depicts the journey of the protagonist in search of her true self, in the attempt to assume (and affirm!) her individuality. G.H.'s encounter with the cockroach determines her spiritual awakening and encourages the reader themselves to try to find the true meaning of human existence.

Keywords: Latin American fiction, Brazilian literature, violence, feminine writing, sacred, sacrifice.



Drumul spre descoperirea de sine

Apărut în anul 1964, romanul lui Clarice Lispector *Patimile după G.H.* (*A Paixão segundo G.H.*)*, un text uluitor, combinând accentele confesive cu note de meditație filosofică cu o viziune care a fost numită, de unii exegeți, mistică, reprezintă, după cum autoarea braziliană a subliniat ea însăși, „creația care corespunde cel mai bine cerințelor estetice ale unui scriitor adevărat.” Privit de o parte a criticii drept o creație prin excelență ermetică și accesibilă doar inițiaților, iar de alta, drept un text ezoteric menit mai degrabă a adânci decât a explica misterele existenței umane, *Patimile după G.H.*, beneficiind de narațiunea la persoana întâi și de tehnica fluxului conștiinței, pe care Lispector o practicase excelent încă din romanul de debut, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* (1943), aduce în prim plan temele predilecte ale scriitoarei: natura timpului,

esența limbajului, imposibilitatea comunicării, relația ființei umane cu Divinitatea. Numai că, spre deosebire de toate creațiile sale anterioare, pretextul narativ de la care pornește aici Lispector este cât se poate de banal, la fel și linia întâmplărilor – dacă se mai poate vorbi cu adevărat despre așa ceva în cartea de față.

Astfel, într-o bună zi, G.H., protagonista și vocea narativă a romanului, sculptoriță diletantă făcând parte din lumea bună a Braziliei și ducând o existență fără griji, rămâne fără fața în casă, care decide pe neașteptate să plece: „M-am născut fără să am o misiune, natura mea nu îmi impunea nici una. Și întotdeauna am fost destul de abilă ca să nu-mi impun un rol.” Plictisindu-se singură acasă (numai că plictisul premerge întotdeauna, pentru personajele lui Clarice Lispector, revelația!), dar și curioasă să vadă cum arată camera părăsită de Janair, G.H. intră în micul sanctuar al acesteia, convinsă că va găsi acolo o dezordine de nedescris. Însă e șocată din

prima clipă de curățenia de-a dreptul orbitoare și de tăcerea năucitoare ce domnesc într-un colț până atunci ignorat din propria sa casă: „Atunci am intrat. Cum să-ți explic că mi se întâmplă ceva ce nu înțeleg?” Doar pe unul din pereți e un desen în cărbune, o caricatură care, în mod evident, o înfățișează pe ea, stăpâna – într-o manieră vădit disprețuitoare. Iar singura vietate din camera tăcută și misterioasă este un gândac dezgustător pe care G.H. îl lovește, pentru a-l ucide, iar apoi îl contemplă: „Era un gândac la fel de bătrân ca salamandrele, himerele, grifonii și leviatanul. [...] ce am văzut era chiar viața uitându-se la mine.” Ea ajunge să mediteze, așa cum nu o făcuse niciodată, la sensul propriei existențe pe lume, la vocația sa, la rolul artei, la relațiile întotdeauna complicate dintre oameni.

Clarice Lispector (la naștere, Chaya Lispector, 1920 – 1977) s-a impus de timpuriu drept una dintre vocile cele mai importante ale literaturii braziliene, fiind comparată pe drept cuvânt cu marii reprezentanți ai modernismului european în privința strategiilor narative utilizate, a viziunii și tematicii. Romanul *Patimile după G.H.* duce pe dată cititorul cu gândul la situația din *Metamorfoza* lui Kafka, dar gândacul din romanul lui Lispector trimite și la „Aleph-ul” lui Jorge Luis Borges, reprezentând punctul unic care, contemplat cu atenție, dezvăluie esența universului și, deopotrivă, amintirile cele mai ascunse ale protagonistei – care nu va fi individualizată niciodată decât prin inițialele sale, înscrise, de altfel, și pe valize: G.H. Numai că, deloc întâmplător, după cum va spune chiar Lispector, „inițialele acestea semnifică prescurtarea de la <<gênero humano>> (<<umanitate>>)...” Cartea devine, citită din această perspectivă, o meditație asupra naturii umane și o dureroasă revelație cu privire la toate realitățile acesteia: „Cea mai groznică descoperire a fost că lumea nu este umană și că nu suntem umani. Nu înțeleg și mi-e teamă să înțeleg.” Dat fiind caracterul de generalitate (de-a dreptul de anonimitate) al personajului creat de Lispector, autoarea abordează cu mai multă ușurință problemele filosofice a căror apariție e determinată de revelațiile protagonistei și de însăși situația în care aceasta se găsește, ca prizonieră în camera servitoarei, simțindu-se exilată de lume și de sine, paradoxal, într-o încăpere a propriei sale case pe care, anterior, păruse a nu o cunoaște sau unde, indirect, i se refuzase / își refuzase accesul.

Abordând subtextual și tensionate relații dintre rase, culturi și clasele sociale din Brazilia, cartea aceasta trasează, pe nesimțite, o extraordinară linie de demarcație între satira mușcătoare și realismul psihologic extraordinar mânuit, în cadrul unui text plin la tot pasul cu întrebări existențiale, determinate de faptul aparent atât de banal enunțat în chiar primele pagini ale romanului. Iar scriitura lui Lispector nu aduce niciodată certitudinea și nici vreo afirmare a vreunei autorități („Mă aventuram în lume în

căutarea întrebării care este posterioară răspunsului”), ci impune ca adevărat principiu ordonator îndoiala – în primul rând a protagonistei față de lume, iar apoi față de sine, dovadă și permanentele interogații adresate, uneori, în mod explicit cititorului aflat în fața unui atât de neobișnuit text. Cu toate acestea, cumva paradoxal, însuși actul de creație este unul de credință profundă, nu de îndoială, iar astfel Lispector propovăduiește, indirect, supremația cuvântului scris și a limbajului, deși știe foarte bine că tocmai limbajul, incapabil să fie vreodată identic cu natura profundă a vieții, morții ori timpului, este cel care trădează comunicarea interumană și complică relațiile dintre indivizi... Clarice Lispector exprimă, în acest fel, marea temă a scriiturii și a artei – în cazul acesta a artei literare – câtă vreme, după cum afirmă ea, „misiunea unui scriitor nu e atât descoperirea propriei sale voci, ci modul în care, de-a lungul întregii vieți, se străduiește s-o descopere și apoi s-o afirme, în calitate de unic mod viabil de existență.”

Romanul acesta pare a aduce alături viziunea lui Camus și Sartre: „Trebuie doar să aleg să trăiesc. Suntem liberi și acesta este infernul”, spune la un moment dat G.H. Dar, după cum a sugerat critica literară, cartea reprezintă și o posibilă deschidere spre structuralism, căci Lispector concepe limbajul deopotrivă ca eliberare și încătușare, *Patimile după G.H.* devenind un manual al căutării spirituale ce (poate) duce la stabilirea unei mai adecvate relații cu universul și cu semenii. Cadrul este voit domestic, iar aventura spirituală devine, de aceea, cu atât mai complexă. G.H. ajunge să se vadă pe sine prin ochii (și din perspectiva) fostei sale cameriste și doar astfel, confruntându-se cu resentimentele pe care le ignorase până atunci reușește să se elibereze – și să întrevadă șansa salvării. Temele existențialiste se combină cu o serie de simboluri ce pot fi (au și fost, de altfel), interpretate în cheie biblică, pentru a transmite un mesaj deloc lipsit de note sociale, și pentru a repeta, cu variațiuni, că într-o relație de tipul stăpân-servitor, în ciuda aparențelor, nimeni nu este cu adevărat liber. Dar și că violența se poate manifesta în multe feluri, pe de-o parte în cazul legăturilor interumane, iar pe de alta, ca reacție a omului față de necuvântătoare.

Clarice Lispector scrie un text de o claritate uimitoare, dar care are profunzimi nebănuite, oferind cititorului un regal stilistic pus sub semnul unei fluide ambiguități: „Mă aflu în însuși sânul unei indiferențe imobile și în alertă. Și în sânul unei iubiri indiferente, al unei dureri indiferente. Al unui Dumnezeu pe care, deși îl iubeam, nu înțelegeam ce voia de la mine. Știu că El voia să fiu egalul Lui și să devin ca El printr-o iubire de care eu nu eram capabilă. Căzusem în ispita de a vedea, în ispita de a ști și de a simți.” Cititorul este mereu implicat în text („Ah, nu știu cum să-ți spun, fiindcă sunt elocventă numai când greșesc!”), câtă vreme romanul pare a afirma că orice experiență umană

este cu adevărat trăită numai atunci când este și relatată – și exact în măsura în care este relatată. Așa încât, deși, poate, ar fi uneori preferabil să nu spună nimic, G.H. însăși alege să vorbească, să se adreseze în permanență unui interlocutor căruia nu-i este permis să rămână pasiv. „Viitorul, vai mie, este mai aproape de mine decât clipa prezentă...” Iar cititorul va deveni, deci, echivalentul simbolic al lumii, al întregului univers și al existenței primate în ansamblu. Fitz Earl consideră că imaginea lui Dumnezeu, o prezență constantă și neliniștitoare în întreaga operă a lui Lispector, apare în două ipostaze pe de o parte ca păzitor, arbitru și simbol al stării de perfecțiune sau transcendență (luând uneori forma extazului mistic) pe care o caută ființa umană, iar pe de altă parte, ca simbol al autorității prin excelență, identificat cu Logosul, autoritatea supremă și semnul prin excelență al unei lumi patriarhale. Și, cu toate că prima ipostază se regăsește în cele mai multe scrieri ale lui Lispector (în primul rând în *Patimile după G.H.*), cea de-a doua e mai complexă și implică cele mai mari provocări la adresa reprezentării în plan estetic. Astfel, autoarea nu va ezita chiar ca, în unele pagini – chiar în *Patimile după G.H.*, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru! – să transforme figura lui Dumnezeu în Dumnezeu-personajul, cu care celelalte creații ale romanelor sale, de la *Aproape de inima vijelioasă a lumii* și până la *Ora stelei* sau *Apa vie*, trebuie să intre în legătură.

Acțiunea din *Patimile după G.H.* e redusă la maximum, iar protagonistă este de la bun început „localizată” și de-a dreptul încătușată în camera din care, în câteva rânduri, simte se teme că nu va mai putea ieși. Însă, lovind gândacul, G.H. comite un act de violență extremă, prin intermediul căruia se eliberează de ostilitatea față de ceilalți pe care o simțea inițial; se transformă, temporar, contemplând vietatea în agonie și identificându-se cu ea și cu suferința tuturor celor care suferă în vreun fel, în subiect, iar nu în obiect al acțiunii. Experimentează, în acest fel, pentru prima dată, sentimentul acut al durerii de a exista, depășește simplul stadiu al urii și disprețului gratuite, pentru a atinge pragul inițierii în suferința lumii pe care o împărtășește acum cu toate creaturile – și, poate, chiar cu Dumnezeu. „A fi este dincolo de uman. A renunța este cea mai sacră alegere a unei vieți. Renunțarea este revelație”, spune G.H. Dovadă că pentru ea, la fel ca și pentru Clarice Lispector, realitatea nu e o colecție de obiecte ce trebuie puse în ordine și posedate cu scopul afirmării propriei puteri, ci un teritoriu ce trebuie (re)descoperit la tot pasul, și ale cărui elemente trebuie puse cu atenție laolaltă și în legătură, pentru că doar astfel adevărul poate ieși la iveală.

Apropiată de numeroși interpreți ai operei sale, pornind de la *Patimile după G.H.*, de ideile existențialistilor sau de filosofia heideggeriană, Clarice Lispector propune, în această carte, și o structură

temporală aparte, de natură a răspunde cerințelor estetice ale subiectului abordat. Vocea narativă primește, în acest context, funcția de conecțiv ce stabilește legătura între reprezentarea artistică a întâmplărilor din prezentul narațiunii și trecutul simbolizat de meditațiile protagonistei cu privire la propria sa existență anterioară. Interesant este modul în care scriitoarea subliniază valențele afective implicate aici, raportându-le mereu la planul temporal, limbajul romanesc temporizând parcă desfășurarea evenimentelor. Tocmai de aceea, s-ar putea spune că planul textual din *Patimile după G.H.* are de-a face mai mult cu modul în care narațiunea funcționează astfel încât să individualizeze ființa și, pe de altă parte, cu modul în care absența ființei are darul de a pune sub semnul întrebării sentimentele de stabilitate pe care cititorul se presupune că ar trebui sau ar putea să le aibă în fața unui text elaborat în conformitate cu regulile vechiului principiu mimetic. Critica a vorbit, în acest sens, despre „diferența metafizică dintre subiect și obiect pe care o presupune ontologia tradițională, dar care, în romanul lui Lispector, este anulată încă din clipa în care G.H. intră în camera servitoarei”, cameră marcată în mod evident de semnul străin esteticii super-civilizate a stăpânei, și anume desenul în cărbune de pe perete.

Susanna Lindberg consideră chiar că, în romanul acesta, Clarice Lispector descrie minuțios „ceea ce filosofi ar putea numi momentul de naștere a ființei și afirmarea eului autentic.” Numai că, aici, evenimentul fundamental nu se produce în fața morții (ca în *Ființă și Timp*), nici în apropierea operei, așa cum se întâmplă în cazul lui Blanchot, nici prin confruntarea cu acel Celălalt teoretizat de Levinas. Pentru Lispector, fundamentul ființei este existența, iar în *Patimile după G.H.* aceasta se întemeiază pe întâlnirea protagonistei cu alteritatea, (concret, cu gândacul pe care îl va și ucide). Iar extraordinara experiență, „adevărat elan mistic relatat în formă poetică”, pe care o va trăi G.H. pornește de la cea mai simplă întâmplare, intrarea în camera ocupată anterior de Janair. Numai că această întâmplare aparent minoră, însă relatată așa cum este în carte, dobândește o profunzime care pe drept cuvânt a fost numită heideggeriană. Căci, în roman sunt identificabile mai multe niveluri ale eului, pe de o parte cel inautentic (desemnat de numele protagonistei), cel autentic (dezvăluit de contactul cu gândacul), și eul scriiturii. Nu întâmplător alege Lispector inițialele G.H. pentru protagonistă sa, câtă vreme aceasta nu se cunoaște cu adevărat, considerând, inițial, drept autentic modul în care e văzută de ceilalți și construindu-și un întreg mod de viață în conformitate cu dorințele, cerințele, opiniile sau plăcerile celor din jur. Interesant este, de asemenea, că această inautenticitate exterioară nu conduce la alienarea personajului, ci la accentuarea apartenenței sale la o societate care, deși e rafinată și

s sofisticată, se dovedește incapabilă să perceapă lumea dincolo de aparențe și de convențiile sociale. De aceea, la început G.H. se raportează la universul exterior prin intermediul citării părerilor altora, al copiei pe care ajunge să o întrupeze ea însăși. Lipsa responsabilității față de propria viață, frumusețea decorativă lipsită de accesul la spiritualitate, toate acestea vor fi depășite treptat de femeia ce trece printr-un adevărat proces de inițiere pe parcursul romanului.

Dobândirea eului autentic are loc, la fel ca și pentru Heidegger, prin trecerea de la nivelul unui univers întemeiat pe simpla posesie (deci, de la nivelul lui a avea) la unul construit în jurul trăirii profunde (simbolizat prin a fi). Dar, spre deosebire de Heidegger, pentru care limita era moartea, Lispector, „oarecum asemenea lui Levinas, consideră că limita extremă a eului este o altă ființă, numai că se diferențiază și de acesta”, câtă vreme această altă ființă nu mai este neapărat umană, protagonista din *Patimile după G.H.* descoperind marile adevăruri ale vieții, morții și artei (și având marea revelație a alterității) după întâlnirea cu un gândac (vietate în general considerată de societate drept respingătoare, nefolositoare și chiar dăunătoare). Poate că pierderea individualității îi împiedică pe Heidegger, pe Levinas și chiar pe Derrida să conceapă autenticitatea existenței ca fiind prezentă atât în ființa umană, cât și la nivelul regnului animal. Însă Lispector acceptă participarea tuturor ființelor (fie ele și necuvântătoare, chiar a insectelor, cum se întâmplă în romanul de față) la marile mistere ale vieții, câtă vreme pentru scriitoarea braziliană, a recunoaște propria autenticitate înseamnă a se îndepărta de propria lume (a se pierde de ea) și, în egală măsură, a se pierde pe sine. În *Patimile după G.H.* pierderea care determină ulterioara regăsire de sine se produce în momentul în care, după ce contemplant gândacul și-l ucide, protagonista ajunge să-l mânânce. Ingerarea insectei reprezintă depășirea granițelor între regnuri și abandonarea de către G.H. a tuturor modelelor culturale la care se raportase anterior. Actul de a gusta gândacul, oricât de șocant poate să pară, reprezintă și încercarea simbolică pe care o face personajul de a se suprima pe sine (prin recursul la un act considerat de societatea bună dezgustător) pentru vina de a fi ucis gândacul. Este evidentă distanța uriașă între cum era G.H. înaintea acestui moment și cum devine ea apoi, la capătul unei veritabile experiențe mistico-inițiatice. Însă experiența aceasta (desigur, o experiență-limită) are și alte urmări, identificabile în plan estetic, căci eul scriiturii e reprezentat de însuși textul lui Clarice Lispector, *Patimile după G.H.*

Susanna Lindberg consideră că G.H. se pierde o dată în lipsa de autenticitate a inițialelor care o reprezintă, iar apoi nereușind să evalueze corect autenticitatea propriei vieți. Dar să nu uităm că această G.H. este și vocea narativă a romanului, un text

purând numeroase accente autobiografice (asemenea altor creații ale lui Lispector!), în care narațiunea se face la persoana întâi singular. Dar cine este acel eu al scriiturii și de unde vine el? Romanul devine, privit din această perspectivă, un act curajos de punere în discuție a propriei sale scriituri. Scriitura este „acea formă de transcendență în care orice eveniment al existenței își dobândește calitatea de a fi gândit și reprezentabil.” Dar pentru asta e nevoie de un nou limbaj, capabil să însumeze toate semnalele emise de rememorările experienței, un limbaj care trebuie să fie mereu pe cale de a se constitui. Eul ianautentic e capabil să citeze ori chiar să comenteze o idee, însă nu are cum, nu știe cum să relateze o experiență unică și irepetabilă. Eul autentic al experienței e cel mai adesea redus la tăcere tocmai de reflexele jocului social și al măștilor acestuia. În aceste condiții, limbajul scriiturii este limbajul ce reflectă însăși apariția unei vieți sau dobândirea unei veritabile conștiințe estetice. Scrisul nu va mai fi, deci, pentru Clarice Lispector, simpla expresie verbală a unui sine care anterior nu avea dreptul să se exprime, și nici reflectarea unei experiențe personale.

La originea tuturor metamorfozelor (deloc kafkiene) pe care textul acesta le implică se află întâlnirea lui G.H. cu gândacul pe care îl ucide, iar apoi îl gustă. Desigur, primul nivel al interpretării ne duce direct la Gregor Samsa, numai că Lispector are în vedere, în acest roman, resorturi mai profunde ale ființei. Contactul cu insecta amenință, dintr-o dată, confortul vieții liniștite și lipsie de întrebări existențiale pe care o duce G.H. Apariția neașteptată a acestei vietăți ce pare a veni dintr-un trecut imemorial reprezintă revelația unui anume tip de diferență ontologică din perspectiva căreia viața poate fi evaluată prin ochii unui animal. Momentul acesta declanșează în sufletul lui G.H. o avalanșă de experiențe revelatorii, câtă vreme ea rămâne, pentru început, mută de uimire la vederea necuvântătoarei din casa sa. Abia după un timp va reuși ea să vorbească din ou – iar a vorbi devine, în *Patimile după G.H.*, sinonim cu a scrie. Cuvintele amuțite pentru un timp revin în mintea protagonistei cu alte semnificații și mijlocesc o înțelegere pentru prima dată adecvată a existenței. Căci însăși întâlnirea lui G.H. cu gândacul și dezgustul ei inițial, urmat de revelațiile succesive semnifică faptul că protagonista devine conștientă de prezența unei alte ființe alături de ea, în chiar casa sa. Și înțelege că viața nu mai este, privită din noua perspectivă deschisă de contemplarea gândacului, principiul suprem care nu poate fi pus în discuție, ci apare drept evoluție a unei ființe care se îndreaptă către marile revelații.

Din punctul de vedere al temporalității, experiența inițiativă a lui G.H. în prezența gândacului este echivalentul clipei din *Apa vie*, unde Lispector o numește cea de-a patra dimensiune a prezentului. Simbolic, gândacul e la originea timpului, nu numai deoarece ar fi cea mai în vârstă ființă pe care a

cunoscut-o vreodată G.H., ci pentru că e imemorial, situat dincolo și mai presus de timp. Confruntată cu o asemenea vietate, protagonista își pierde accesul la ceea ce anterior numea viață personală, ale cărei limite erau momentul nașterii și cel al morții, și are revelația eternității reprezentate de animalele cărora, pentru prima dată, ar vrea să li se poată alătura. Iar dorința aceasta se vedește, mai întâi de toate, prin intermediul privirii. G.H. vede privirea gândacului, neutră și oribilă, cum i se pare, dar dincolo de această privire intuiește o altă ființă care o contemplă, la rândul său. Clipa acestui contact vizual este, pentru protagonista romanului, momentul cel mai violent și mai personal, mai profund și mai revelatoriu din întreaga ei existență, câtă vreme actul privirii nu e o simplă contemplare, ci se transformă instantaneu în acțiune, devenind efort de cunoaștere reciprocă. Cele două ființe nici nu trebuie să se ucidă reciproc, deoarece privirea profundă pe care și-o aruncă înseamnă deja înțelegere a morții individualității lor anterioare. Ele se ucid una pe cealaltă prin simplul fapt de a se expune ochilor celeilalte și a simți că dobândesc, cel puțin acesta e cazul lui G.H., acces la un soi de pre-existență, pe care până acum nu o intuise.

Însă nici această clipă a revelației nu e lipsită de violență. Nu numai că ucide gândacul, dar G.H. îl și mănâncă. Din nou avem de-a face cu o subtilă reduplicare, câtă vreme o ființă o mănâncă pe cealaltă: G.H. omoară gândacul, dar în același timp gândacul o ucide pe G.H., căci pentru a-l putea înghiți ea e nevoită să recurgă la un act de violență asupra ei înseși. Protagonista recurge la o simbolică sinucidere, dacă ne gândim că, gustând din gândac, G.H. nu-l asimilează, nu reușește să-l și înghită, nu-l asimilează, ci îl scuipă, după o efort extraordinar. Critica literară a vorbit, pornind tocmai de la aceste detalii, despre un adevărat nivel de reprezentare a sacrului în *Patimile după G.H.* – desigur, titlul nu este întâmplător, după cum nu sunt întâmplătoare nici numeroasele trimeri la imaginarul biblic pe care le regăsim pe parcursul textului. Susanna Lindberg vorbește chiar despre „Biblia subterană” care ar fi romanul lui Lispector, singularitatea sa în peisajul prozei latino-americane și universale a secolului XX reprezentând și o viziune cu totul particulară asupra sacrului. Iar aici originea evreiască a scriitoarei nu e relevantă, câtă vreme ea vorbește despre patimi și face trimeri la Maria, ducând totul pe tărâmul creștinismului (fără, însă, a pierde din vedere și unele aluzii foarte puțin sau deloc analizate de critica literară la Islam). Evident, pentru a vorbi despre experiența prin care trece protagonista sa, Lispector avea nevoie de un vocabular prin excelență religios. Și, cu toate că iar G.H. precizează că e lipsită de legături cu sacralitatea, tot ea e cea care vrea să comunice cu un Dumnezeu atoateștăpânitor, subșiniind, însă, că nu-l cunoaște după nume și nu știe cum să i se adreseze corect.

Despre elementul pur opus celui impur care domină întâlnirea lui G.H. cu gândacul s-a discutat adesea, important fiind că, spre deosebire de traseul consacrat al inițierilor religioase, personajul lui Lispector vrea – și chiar face acest lucru! – să se îndrepte spre ceea ce este impur (în cazul acesta, gândacul), să cunoască ceea ce este impur, să se identifice cu el și, în acest fel, să dobândească acces la acea umanitate profundă, pe care până atunci o refuzase. De aceea, protagonista amintește de regulile sabbatului, dar și de orgiile vrăjitoarelor, discută despre ritualurile ambigue ale religiilor preistorice. În toate acestea, consideră G.H. trebuie ca neofitul să comită actul sacrificial (criminal?) într-o manieră sacră, cu scopul de a atinge un prag superior al cunoașterii. Iar G.H. are nevoie de toate aceste detalii și de toate aceste cuvinte ce evaluează, în diferite contexte ori culturi, raportul dintre pur și impur, dintre sacru și profan, pentru a exprima pe de-a-ntregul experiența prin care a trecut chiar ea. Nu e, deci, lipsit de importanță nici faptul că întâlnirea cu gândacul și revelațiile protagonistei se petrec într-o cameră a cărei existență aproape că o ignorase anterior, desemnând-o drept încăperea servitoarei. Acest loc apare drept un spațiu străin situat în mijlocul unuia familiar (propria casă), iar pentru a ajunge aici G.H. pare că își părăsește, parcă, apartamentul elegant și pătrunde într-o altă ordine existențială. Un exil benevol într-o cameră ce pare a fi asemenea grotelor pustnicilor, o cameră goală, asemenea unui deșert – locul, ritualurilor sacre, al revelațiilor și convertirilor prin excelență. Iar ființa nouă pe care protagonista o întrevede în ea însăși îi va părea, tocmai de aceea, asemenea unui paradis inaccesibil. Unele dintre aceste sugestii care vizează relația dintre sacru și profan vor fi reluate de Clarice Lispector și în *Apa vie*, text cu care multe pagini din *Patimile după G.H.* întrețin un dialog textual subtil și încă neexplorat suficient de critica literară. Spațiul și elementul sacru pot fi atinse de ființa umană prin intermediul ritualului care, în romanul lui Lispector constă în a mânca noul fruct interzis – un sacrilegiu care va fi lipsit, acum, de pedeapsa biblică, dar va avea aerul unei catastrofe personale. Fără îndoială, experiența limită a lui G.H. nu reprezintă vreun act de adorație a vieții elementare sau a puterii naturii, ci o ruptură violentă de regulile vieții obișnuite. Numai că tocmai prin aceasta protagonista dobândește acea autenticitate a trăirii și a simțirii care, altfel, i-ar fi rămas necunoscute. Iar experiența ei implică atât un sacrificiu (moartea unui animal), cât și un act de auto-anulare, violența fiind dublu articulată în *Patimile după G.H.* Cruzimea actului în sine, cruzimea drumului ce conduce spre autocunoaștere demonstrează nu numai dureroasa inițiere a personajului din romanul lui Lispector, ci deopotrivă și efortul pe care ființa omenească trebuie să-l depună pentru a putea să-și depășească, fie și temporar, condiția, și să aibă acces la marile revelații.



Despre violența privirii

A vedea și a privi sunt elementele centrale ale operei lui Clarice Lispector, iar în *Patimile după G.H.*, „ceea ce se vede a fi în afară este, de fapt, înăuntru”, după cum spunea chiar Lispector. Actul însuși de a privi, de a contempla o realitate ori o ființă determină o adevărată problematizare a formei care în cele din urmă deconstruiește eul lui G.H. La fel cum se va întâmpla și în *Ora stelei*, protagonistă se privește în oglindă și încearcă să se recunoască acolo, însă căutarea de sine rămâne, cel puțin la început, fără rezultat, câtă vreme, prin demersul de identificare a eului, personajul pare a-și crea singur obstacole și a fi mai apropiat de trăirea în oglindă, de imaginea reflectată decât de realitate și de trăirea nemijlocită. G.H. observă, însă, de pe acum, că sentimentul de însingurare, adevăratul exil care îi consumă existența e determinat (și) de dubla semnificație a acțiunii de a (se) privi în oglindă – pe de o parte, protagonistă e ochiul care observă imaginea, iar pe de alta, tot ea (mai precis, cea dintâi alteritate pe care o percepe) e și imaginea reflectată a ochiului din oglindă.

Privirea va fi, în consecință, redirectionată din apele oglinzii înapoi spre propriul trup, spre propria persoană, acțiunea aceasta având ca finalitate recunoașterea de către personaj a identității. Această revelație pe care o are G.H. pornește de la pretextul alterității-identitate pe care chiar ea o descoperă contemplându-și imaginea din oglindă, dar totul e completat prin alte trei elemente esențiale ale romanului de față, și anume fotografia, desenul de pe perete și gândacul. Iar dacă fotografia în care protagonistă se caută pe sine însăși sau desenul făcut de Janair devin, prin îndelungata contemplare, adevărate forme de scriitură ce îi compun, din fragmente, imaginea identitară, contactul cu gândacul pe care îl ucide reprezintă punctul final al revelației trăite de G.H. Prin aluziile la lutul cu care vietatea ar semăna, Lispector se raportează la simbolistica biblică, câtă vreme crearea omului are loc prin utilizarea lutului, materia primordială din care toate au luat ființă. Dar, în egală măsură, imaginea gândacului trimite la „nivelul cel mai de jos al ființei sau la structura socială coruptă.” Și tocmai această ambivalență e de natură a o ajuta pe G.H. să se descopere pe sine și să facă efortul – dureros – de a-și căuta identitatea profundă în sine și, deopotrivă, în stabilirea unei relații cu ceilalți, această alteritate fiind reprezentată de vietatea imemorială pe care G.H. o ucide, apoi o privește agonizând, pentru ca în final să o guste și să experimenteze identificarea cu Celălalt și întreaga suferință a lumii. Obiectivarea pe care o pune extraordinar în operă Clarice Lispector e prezentată prin intermediul procesului de cunoaștere pe care îl trăiește protagonistă romanului, subiectul suprapunându-se peste imaginea obiectului de cunoscut astfel încât în cele din urmă să ajungă să se perceapă pe sine drept

străină și să se identifice cu obiectul contemplării sale, fie acesta și gândacul. Subiectul acțiunii se recunoaște pe sine în chiar obiectele pe care, simbolic, pe contruiește și devine conștient de ele pe măsură – și exact în măsura în care – le privește. Și se va putea cunoaște integral și în mod obiectiv doar atunci când devine capabil să se contemple chiar pe sine ca și cum ar face-o din exterior, ca și cum sinele ar fi acel Altul, străinul, dușmanul care până acum nu provoca decât dezgust, spaimă sau, în cel mai bun caz, indiferență. Subiectivitatea se contruiește, în *Patimile după G.H.*, prin actul de a privi și prin posibilitatea dobândită cu dificultate de a se privi pe sine din exterior.

Însă gândacul despre care critica literară a discutat atât de mult în legătură cu acest roman al lui Lispector nu e un simbol întâmplător și nici nu are legătură exclusivă cu influența *Metamorfozei* lui Kafka asupra prozei secolului XX, ci cu însuși trecutul protagonistei textului. Căci, contemplând gândacul din camera lui Janair, G.H. pare a face un soi de lectură ambivalentă realității de care acum devine cu adevărat conștientă pentru prima oară. Sigur, pe de o parte e scârbită de ființa pe care o percepe, trecând-o prin filtrele civilizației de care e definită ca artistă și membră a lumii bune, drept murdară și degrada(n)tă, însă pe de alta, protagonistă e silită să-și amintească, dintr-o dată, de propriul său trecut, de copilăria marcată de lipsuri financiare, de modul de viață modest, de toate acele lucruri pe care ani de zile încercase să le ignore și, chiar mai mult, să le uite, să le excludă din propria biografie, ca și cum ar fi fost străine, necunoscute. Gândacul cu înfățișare de ființă imemorială e simbolul trecutului de-a dreptul imemorial, căci așa receptează G.H. anii copilăriei sale petrecute în sărăcie și într-o lume marcată de violență și de umilințe, o lume în care oamenii puteau fi oricând striviți asemenea gândacilor de dificultățile vieții ori de bunul plac al puternicilor zilei. Tot ceea ce uitase îi revine deodată în memorie lui G.H., de aici sufeința sa, dar și dorința imperioasă de a porni, cu orice preț și în ciuda oricărei suferințe, pe drumul lung și dificil al re-cunoașterii de sine, al rememorării, al renunțării la raportarea exclusivă la măștile sociale ori la convențiile lumii bune, pentru a înțelege pentru prima dată cine e cu adevărat, dar și să evalueze corect cine a fost și cum de s-a transformat într-o asemenea măsură, încât nici ea nu se mai poate recunoaște (reaminti).

E ca și cum, după cum chiar ea se exprimă, G.H. și-ar fi ocultat trecutul pentru a nu-l mai vedea tot timpul, ca un spectru al suferinței, alături de ea. Ar fi vorba despre o profundă teamă față de eul adevărat, iar aceasta va putea fi depășită doar prin actul, oricât de violent și de crud al ingerării vietății preistorice. După această experiență, similară cu o consumare de sine, G.H. se naște, simbolic, din nou, descoperindu-și veritabila identitate în chiar actul de a consuma eul-gândac – moment epifanic prin excelență, căci

acum e clipă când ea are și marea revelație a întregii sale existențe, dar și a existenței lumii ce-o înconjoară. Evident, din acest punct de vedere e perfect logică organizarea spațiului ficțional al romanului, o cameră goală, ale cărei singure ornamente sunt desenele de pe peretele altfel gol al fostei camere a lui Janair. Ca și cum s-ar afla în mijlocul unui deșert, G.H. experimentează relația cu transcendența și înțelege cine e cu adevărat, reluând, chiar și fără s-o știe, „experiența marilor asceți de a consuma trupul pentru salvarea sufletului”. Și totul se petrece într-o cameră goală, loc al întâlnirii dintre întunerci și lumină, unde suferința eului care se caută pe sine e echivalentă cu o rătăcire în deșert, unde se va sacrifica în celălalt, cel în care se recunoaște pe sine, doar pentru a putea, astfel, să renască.

Iar dacă actul de a privi duce spre identificarea celui alt din sine și spre asumarea eului profund, cel de a atinge e o formă utilizată în acest roman de către Clarice Lispector pentru a exprima violența de care întreaga sa operă narativă e marcată. În sensul acesta, Irving Goh citează opiniile mai multor filosofi ori scriitori, printre care Jean-Luc Nancy, Luce Irigaray sau Helene Cixous, pentru care atingerea înseamnă transgresarea unei limite impuse anterior, devenind, deci, primul pas spre manifestarea violenței – de orice natură ar fi aceasta. E adevărat că Helene Cixous, o excelentă cunosătoare a scrisului lui Lispector, căreia i-a dedicat mai multe substanțiale studii critice, analizează faptul și actul de a atinge pentru a clarifica mecanismele procesului creator al scriitoarei braziliene, considerând că dorința de a atinge ceva sau pe cineva nu ține de domeniul conștiinței, ci de acela al eului animalic ce se manifestă uneori la nivelul personajelor din romanele lui Lispector. Numai că e esențial faptul că, în proza acesteia, imperativul etic de natură a respecta limitele ființei e aproape absent, de aceea, tocmai prin intermediul atingerii va ajunge G.H. să perceapă pragul unei subiectivități radicale, una care nu doar că o aduce aproape de ceea ce s-ar putea numi deconstruirea subiectivității antropocentrice și antropomorfe, ci și de un mod de viață care nu mai este delimitat de codurile eticii ca atare ori ale moralei religioase. Altfel spus, „doar prin intermediul atingerii (îndrăznețe sau excesive) acest personaj dobândește accesul la o existență lipsită de limite.” Deconstrucția subiectivității analizată pe larg de Helene Cixous devine, practic, o formă de autoexilare, de care personajul se poate elibera doar prin recursul la violență (aproape complet ignorată în studiile altfel excelente ale lui Cixous!). Astfel că imaginile violenței și ale exilului sunt de natură a domina opera narativă a lui Lispector în general, dar în special romanul *Patimile după G.H.* Cartea aceasta (considerată, în paranteză fie spus, de unele voci ale criticii un soi de experiment literar excesiv de elaborat) demonstrează, însă, și faptul că literatura, atunci când îndrăznește să provoace

convențiile epocilor anterioare prin întremidul unor imagini cum sunt cele ale privirii ori atingerii, are darul de a dezvălui marile adevăruri ale epocii moderne (și postmoderne), dar și de a trasa, poate pentru prima dată corect, limitele condiției umane contemporane.

Protagonista vorbește în repetate rânduri despre „nevoia de a trăi neutru”, ceea ce pentru ea înseamnă a trăi liberă de orice constrângeri exterioare, chiar dacă asta nu înseamnă neapărat și a trăi în sensul profund și deplin al termenului. Iar pentru a atinge acest deziderat, G.H. trece prin stadiul depersonalizării, moment marcat de contactul pe care îl are cu gândacul. Contemplându-l, ea va pune sub semnul întrebării toate fundamentele existenței sale anterioare și va înțelege că tot ceea ce considera adevăr nu era decât acceptarea unor convenții impuse de cei din jurul său, fie că e vorba despre societatea bună în care trăiește ori de prietenii sau cunoscuții ei. „Eram imaginea a ceea ce nu eram”, spune ea la începutul procesului de autocunoaștere pe care îl inițiază odată cu intrarea în camera lui Janair. De altfel, G.H. înțelege acum că până și modul în care o privise pe fosta sa menajeră era limitat la aparențe, că niciodată nu o cunoscuse pe femeia care locuia în aceeași casă cu ea, că îi ignorase, inconștient sau deliberat, umanitatea pe care va încerca, de acum, s-o dobândească și să și-o asume. Iar vederea gândacului în camera goală o determină pe G.H. să depășească toate convențiile pe care le respectase anterior, să se învingă pe sine și să întreprindă cea mai radicală și violentă formă de atingere, ingerarea acestuia. Până în acel moment, G.H. considera, implicit, că umanitatea din sine e manifestată prin efortul de a stabili limite între ea și ceilalți, fie oameni, fie animale, adică de a limita contactul și de a exclude orice atingere.

Amănuntul acesta e evident în desenul făcut de Janair pe peretele camerei, care demonstrează nu vreo aplecare artistică (în fond, artista e G.H.!), ci capacitatea servitoarei de a înțelege profund viața stăpânei sale – lucru pe care stăpâna însăși, în ciuda culturii și a rafinamentului său, nu e în stare să-l facă, ea nereușind să o înțeleagă nici pe Janair, dar nici pe sine. Privind desenul care reprezintă, aproape în mărime naturală, trei siluete, a unui bărbat, a unei femei și a unui câine, G.H. se gândește la posibilele interpretări ale acestei șarade, adevărată parabolă plastică, făcând presupunerea că imaginea câinelui ar fi semnul Celuilalt, al străinului, al dușmanului, al necunoscutului, fie el și reprezentat, în existența reală, de un gândac. Dar ceea ce o șochează pe G.H. este absența oricărei legături între figurile din desen, ele nu se ating, nici chiar picioarele lor nu ajung pe sol, dovadă a modului artificial în care se constituie așa-zisa umanitate la care se raporta G.H. și ale cărei norme le respecta, negând, prin evitarea atingerii și a contactului nemijlocit, existența însăși înțeleasă ca existență alături de ceilalți. G.H. trăiește singură și crede că e bine, suficient, corect, după toate normele

(ne)scrise ale lumii ei, pentru a vedea cum, la capătul experienței mistico-inițiatice pe care o are, întregul eșafodaj al convingerilor sale anterioare se prăbușește. Irving Goh consideră că lipsa apropierii din desenul de pe perete semnifică, prin îndepărtarea figurilor pe care le reprezintă, deci, implicit, prin negarea vieții, o imagine prin excelență a morții, care chiar o face pe G.H. „să compare cele trei figuri cu mumiile egiptene”.

În plus, protagonistă recunoaște că „întotdeauna a trebuit să mă lupt cu dorința profundă de a mă lăsa atinsă”, respectând, prin urmare, regulile existenței artificiale a societății în care trăiește, chiar fără să creadă în ele. Asemenea unei suverane care nu se lasă atinsă de supușii săi, G.H. păstrează distanța față de toți cei din jur, relația ei cu Janair fiind, în ciuda apropierii fizice inerente dintre ele, aproape inexistentă. Tocmai de aceea, chiar și în clipa când încearcă să atingă gândacul și să anuleze, astfel, toate limitele pe care le acceptase și pe care le respectase anterior, G.H. nu reușește, trebuind, pentru a ajunge să facă asta, să dea o adevărată luptă cu sine, să se învingă iar apoi să meargă chiar mai departe, ingerând vietatea de care ani de zile învățase fusese învățată să se ferească. Violența de care protagonistă dă dovadă atunci când ucide gândacul e un soi de prim pas, indirect, al atingerii, forma sa cea mai violentă, dar o violență care o afectează și pe ea, ființa omenească, exact în măsura în care omoară vietatea din încăperea goală. Ulterior, G.H. duce la gură rămășițele bieteii ființe, dovadă că, în cazul ei, a gusta reprezintă o variantă a atingerii, una non-violentă, de astă dată.

S-a discutat, menționam deja, pornind de la acest roman al lui Clarice Lispector, despre dialectica pur – impur și despre situarea ființei umane de o parte ori de alta a acestui binom, prin raportare la imaginarul biblic, deja invocat în paginile anterioare. Când atinge gândacul, G.H. devine impură, în conformitate cu categoriile consacrate, însă se simte cuprinsă de o bucurie fără margini, chiar dacă această bucurie e lipsită de speranță. Mai mult, chiar, protagonistă va afirma că, atingând vietatea față de care anterior simțea atâta repulsie, are convingerea că intră în legătură cu însuși prezentul pe care, altfel, nu l-ar fi putut experimenta. G.H. simte cum granițele anterior atât de clar trasate între tangibil și intangibil, material și imaterial, permanent și trecător sunt anulate, prin intermediul atingerii gândacului ea experimentând trăirea fără limite, având revelația infinitului, a nemărginirii, chiar a transcendenței. Însă mai există în text aluzia la „încă o limită pe care G.H. o depășește, iar aceasta e cea biblică.” Căci, atunci când vorbește despre lipsa de speranță a bucurie care urmează atingerii gândacului, protagonistă știe că lipsa speranței se datorează lipsei posibilității salvării ori a iertării complete: a atins și a mâncat nu numai ceva considerat impur (devenind ea însăși astfel), ci s-a atins de fructul oprit. Să nu uităm că definirea gândacilor drept impuri apare în Levitic,

în Vechiul Testament, existând o serie de interdicții cu privire la atingerea unor asemenea ființe. Mai mult decât atât, în conformitate cu dogma religioasă, G.H. comite un sacrilegiu susținând că, prin apropierea fizică de gândac, s-a apropiat nu doar de prezentul etern, ci de ceea ce reprezintă acesta, și anume chipul lui Dumnezeu. Iar ducând la gură gândacul, G.H. apare, după cum susține Irving Goh, drept un prototip al Evei (acea Evă care celebrează experiența, fără să simtă vreo remușcare pentru că nu ar fi respectat interdicția divină de a nu mânca din Pomul Cunoașterii), exact imaginea pe care Helene Cixous o consideră esențială pentru scriitura feminină a cărei mare maestră ar fi Clarice Lispector.

Ingerând gândacul, G.H. are revelația unui univers lipist de granițe, camera unde se găsește îi pare o expresie a infinitului, dar are și curajul de a se prezenta drept capabilă să se situeze mai presus de limitele strâmte ale legilor existenței morale și sau sociale. Și cu toate că privește actul pe care tocmai l-a făcut drept cea mai profundă dintre crime, se simte eliberată de orice constrângeri. Să nu uităm, însă, că violența extremă a lui G.H. are ca finalitate consumarea gândacului, a Celuilalt, iar nivelul transcendenței pe care îl experimentează protagonistă devine, astfel, un act transgresiv prin excelență, marcând situarea sa dincolo de bine și de rău, de aici concluzia unor exegeți cu privire la aspectele problematice ale (justificării) sentimentelor lui G.H. după comiterea faptei. În fond, ceea ce va înțelege doar în final G.H. e că este și ea, la rândul ei, supusă și expusă violenței coordonate de entități superioare ei, însă, paradoxal, nu e vorba aici doar despre nivelul transcendent, ci în primul rând despre camera goală, orbitor de goală a lui Janair, ori despre schematismul net al desenului de pe perete. Protagonista va realiza și va accepta ideea că și ea poate fi „consumată” de către alții, căci, după cum va spune, „Și eu sunt o materie comestibilă.” Iar violența intrinsecă a dorinței „de a trăi neutru” capătă alte semnificații, câtă vreme, după cum afirmă vocea narativă, „în căutarea vieții orice este îndreptățit și legitim, inclusiv crima.” Așadar, *Patimile după G.H.* deviază ca mesaj și ideologie de la forma eticii ce consacră respectarea celorlați (a Celuilalt) și a alegerilor acestora, oricare ar fi procentul posibil de violență pe care îl putem identifica în orice relație interumană. Numai că, în cazul romanului lui Lispector, nu mai este vorba doar despre relațiile între oameni, ci despre acelea între ființe.

Însă violența la care recurge G.H. poate avea și alte explicații – ori justificări. Căci, în momentele în care protagonistă contemplă gândacul agonizând în urma loviturii pe care i-o aplicase, ea rememorează episodul dureros al avortului pe care, cu ani în urmă, l-a făcut. Ambivalența acestei scene a fost analizată în detaliu, critica literară subliniind și „caracterul voit ambiguu” al paginilor în care e relatată. Sentimentele lui G.H.

cu privire la acel eveniment sunt greu de precizat din exterior, cu atât mai mult cu cât, povestind totul, ea demonstrează și după ani de zile o indiferență uluitoare (evidentă în menționarea unor amănunte exacte referitoare la vizita pe care a făcut-o la medic, reacția acestuia și decizia sa). Dar rămâne de discutat cât din această indiferență e autentic și cât e doar poză, mască menită a o pune la adăpost pe adevărata G.H. în fața reacției celor din jurul ei, a fostului iubit, a ei înseși. Ea vorbește chiar despre „un sentiment preexistent dragostei” pe care l-a simțit pentru copilul nenăscut, regretând decizia pe care a luat-o în acea situație pe care atunci o considera situație-limită, punctul de criză al întregii sale existențe. Citită în cheie psihanalitică, ținând seama și de detaliile de mai sus, uciderea gândacului reprezintă repetarea simbolică a renunțării la copil, dar, în egală măsură, pedeapsa pe care G.H. decide să și-o aplice pentru fapta sa, omorând și apoi ingerând insecta, pentru a se simți până la capăt despărțită de ceea ce în mod obișnuit poartă numele de regulile vieții în societate. Ea alege să se situeze în afara societății, să nu se mai raporteze la normele rigide ale acesteia, la fel cum, cu ani în urmă, luase hotărârea radicală de a renunța la copil. Un act de contra-violență menit a ispăși fapta din trecut prin încercarea disperată de a reînvia ceea ce e de mult pierdut, altfel spus, de a reclama, simbolic, exact obiectul pierdut – copilul ucis. Numai că actul de violență din prezent al lui G.H. față de gândac e real, nu simbolic, de aici reținerile unor interpreți de a accepta soluția salvatoare ori ispășirea aleasă de personajul lui Lispector.

Cu toate acestea, implicațiile sacrificiale ale actului violent al lui G.H. față de neajutoratul gândac nu pot fi ignorate, iar elementele teoriei lui René Girard pot fi aplicate în acest caz, la fel cum se întâmplă și în unele dintre situațiile prezente în *Obscena pasăre a nopții*, extraordinarul roman al chilianului José Donoso. În cazul *Patimilor după G.H.*, descoperim identificarea protagonistei cu victima sa („Eu sunt gândacul”), dar și capacitatea protagonistei de a se anula, temporar, ca individualitate umană și de a simți cum se identifică cu universul exterior în toate formele sale. G.H. își depășește, deci, limitele, propriile limite umane, culturale și sociale, dar depășește și granițele general acceptate de lumea în cadrul căreia se situează. Dezumanizarea, depersonalizarea și deconstrucția finală a eului pentru ca, în cele din urmă, adevărata spiritualitate să poată lua ființă devin punctele de reper ale traseului inițiativ al lui G.H., care, după ce trăiește și relatează toată această experiență, are dreptate să considere că a ajuns „dincolo de propria [sa] formă corporală”, fiind capabilă să și contemple propriile trăiri ca și cum ar fi alte altcuiva, ale unei ființe străine, dar, de astă dată, nu ale unei ființe inamice, ci ale Celuilalt cu care ea însăși se poate identifica.

În acest fel, Clarice Lispector depășește

reprezentările oarecum exterioare ce marcau anterior așa-numita „ficțiune feminină”, luându-și libertatea de a se raporta chiar și la marile texte ale civilizației universale (Biblia) și de a reconfigura sensurile acestora, pentru a ajunge la eliberarea spirituală mult dorită. „A fi înseamnă a fi dincolo de limite”, afirmă G.H., pentru a sublinia o dată în plus faptul că între ea și gândacul pe care-l ucide diferențele ontologice (și orice granițe estetice sau conceptuale) tind să dispară cu desăvârșire. Iar violența devine acel act ce atenuează liniile de demarcație între specii, impunând alte limite, pe cele considerate de scriitoarea braziliană valabile, și anume acelea ale demnității de care trebuie să se bucure orice ființă ce intră în contact cu alta, fie cu una asemenea ei, fie diferită. G.H. nu încercă, exact din acest motiv, să atenueze violența ori s-o ascundă, câtă vreme ea simte adesea impulsuri violente și față de sine. Iar romanul care relatează toate aceste experiențe vizează, într-un plan superior al interpretării, și domeniul literaturii, actul însuși al scriiturii, care trebuie pus în legătură cu semnificațiile, mai mult sau mai puțin violente, ale nașterii unei ființe omenești, de aici și importanța atingerii, văzului, gustului, simțurile prin intermediul cărora orice individ se definește. „În timp ce scriu și vorbesc, o să mă prefac că cineva mă ține de mână, spune G.H.” Avem de-a face cu momentul simbolic al nașterii textului în prezența cititorului (cel care ține strâns mâna naratorului/autorului), protagonistă cărții adresându-i-se acestuia direct, încă de la început: „Dă-mi mâna ta anonimă.”

Note:

* Clarice Lispector, *Patimile după G. H.* Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2015.

1. Earl E. Fitz, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Difference of Desire*, Austin, University of Texas Press, 2001, p. 91.

2. Susanna Lindberg, “L’épreuve du Vivant. L’origine de la littérature dans Passions selon G.H. de Clarice Lispector”, in “Festschrift” de Marcia Sá Cavalcante Schuback Ad Marciam. Edited by Jonna Bornemark and Hans Ruin, Södertörn Philosophical Studies 16, Hudding, 2017, p. 22.

3. Ibid., p. 23.

4. Ibid., p. 25.

5. Ibid., p. 29.

6. Adlín de Jesús Prieto Rodríguez, *La mirada como configuración del yo. Una lectura de „La pasión según G.H.” (1964)*, în *Amerika. Memoires, identites, territoires*, 16:2017 – *Les féminismes en Amérique latine et dans les Caraïbes (XXe-XXIe siècle): identites et enjeux. Melanges*, p. 12.

7. Ibid., p. 14.

8. Ibid., p. 15.

9. Ibid., p. 16.



10. Irving Goh, *Le Toucher, le cafard, or, On Touching – the Cockroach in Clarice Lispector’s „Passion according to G.H.”*, in MLN, no. 131 (2016): pp. 461-480.
11. Ibid., p. 462.
12. Ibid., p. 464.
13. Ibid., p. 467.
14. Ibid., pp. 472-474.

Bibliography

- Clarice Lispector, *Patimile după G. H. (The Passion According to G.H.)*. Traducere de Dan Munteanu Colán, București, Editura Univers, 2015.
- The Cambridge History of Latin American Literature* (Vol. III). Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 2008, („Brazilian Prose from 1940 to 1980”).
- Earl E. Fitz, *Sexuality and Being in the Poststructuralist Universe of Clarice Lispector. The Difference of Desire*, Austin, University of Texas Press, 2001.
- Susanna Lindberg, „L’épreuve du Vivant. L’origine de la littérature dans Passions selon G.H. de Clarice Lispector”, in „Festschrift” de Marcia Sá Cavalcante Schuback

- Ad Marciam. Edited by Jonna Bornemark and Hans Ruin, Södertörn Philosophical Studies 16, Hudding, 2017.
- Irving Goh, „*Le Toucher, le cafard, or, On Touching – the Cockroach in Clarice Lispector’s Passion according to G.H.*”, in MLN, no. 131 (2016):
- Helene Cixous, *Reading with Clarice Lispector*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- Benjamin Moser, *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, Oxford University Press, 2009.
- Adlín de Jesús Prieto Rodríguez, „*La mirada como configuracion del yo. Una lectura de La pasion segun G.H.*” (1964), in *Amerika. Memoires, identites, territoires*, 16:2017 (*Les feminismes en Amerique latine et dans les Caraibes: XXe-XXIe siecle: identites et enjeux. Melanges*).
- Marta Peixoto, *Passionate Fictions: Gender, Violence and Narrative in Clarice Lispector*, 1994, University of Minnesota Press.
- Levilson Reis, „*Clarice Lispector*”, in Cynthia M. Tompkins and David W. Foster, eds., *Notable Twentieth-Century Latin American Women*, Westport C.T., Greenwood, 2011.



Les quatre phases génétiques dans la Correspondance de Flaubert

Emilia-Ioana VAIDA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Românice
Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies

Personal e-mail: emilia.vaida@ulbsibiu.ro

The Four Genetic Phases in Flaubert's Correspondence

In the light of the extraordinary development of textual genetics, which proposes to rediscover the work's text through its rough drafts and its preparatory documents, this article focuses on the genetic dimension of Gustave Flaubert's Correspondence, as various letters illustrate the four genetic phases of some of his greatest works. A work's collection of genetic documentation includes not only the writer's autographic work manuscripts (work plans, scenarios, note-pads, documentary notes, rough drafts, fair copies, etc), but also various autographic writings useful to the comprehension of textual genetics such as the author's correspondence, personal journal, etc. Flaubert's Correspondence represents, in this context, one of the examples of 19th century writers' correspondence whose genetic dimension proves to be extremely important.

Keywords: Gustave Flaubert, correspondence, letter, textual genetics, collection of genetic documentation, genetic phases.



Vu le développement extraordinaire qu'a connu la génétique des textes ces trente dernières années, nous nous proposons d'explorer la dimension génétique de la *Correspondance* de Gustave Flaubert et, plus précisément, de présenter des fragments de lettres qui font référence aux quatre phases de travail que les généticiens identifient lorsqu'ils analysent le dossier de genèse de ses œuvres. La génétique des textes se propose de redécouvrir le texte de l'œuvre à l'aide de ses brouillons et ses documents préparatoires. Afin de réaliser l'étude d'une œuvre, il faut tout d'abord rassembler tous les documents et manuscrits que l'on peut trouver dans ce que l'on appelle « un dossier de genèse ». Le dossier de genèse est donc l'ensemble des documents et manuscrits qui se rapportent à l'écriture de l'œuvre que l'on veut étudier. Celui-ci comprend non seulement les manuscrits de travail

autographes de l'écrivain (plans, scénarios, carnets, notes de documentation, brouillons, mises au net, copies, épreuves corrigées, etc.), mais aussi des écrits autographes utiles à la compréhension de la genèse comme la correspondance, le journal intime, l'agenda, des écrits de jeunesse, etc.¹. C'est la méthode d'analyse génétique qui fait passer ce dossier de genèse au statut d'avant-texte par un travail d'inventaire, de classement, de datation, de déchiffrement et de transcription.

Dès le XIX^e siècle, plusieurs écrivains commencent à conserver leurs manuscrits, anticipant l'intérêt que pourrait susciter une analyse minutieuse de ceux-ci. Gustave Flaubert, par exemple, qui, en 1852, est en train de rédiger *Madame Bovary*, écrit à Louise Colet : « Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon *ms.* complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase »²



Il s'agit donc d'un écrivain qui est décidé de garder toutes les traces qui montrent chaque étape du travail si compliqué, si épuisant que suppose la rédaction de son roman.

Petit à petit, on renonce à l'image de l'écrivain « génie » dont la création est le résultat d'une inspiration divine, et on commence à admettre que ce qu'on écrit est presque toujours l'effet d'un processus compliqué. Et que les mots « génie » et « travail » sont très souvent inséparables : « Le génie n'est pas autre chose, ma vieille : avoir la faculté de travailler d'après un modèle imaginaire qui pose devant nous. Quand on le voit bien, on le rend. La forme est comme la sueur de la pensée. Quand elle s'agite en nous, elle transpire en poésie »³.

Travailler, voilà un verbe qu'on ne peut pas éviter lorsqu'il s'agit de l'activité créatrice de Flaubert, et de sa manière de voir le génie, idée qu'on retrouve chez Irina Mavrodin aussi :

Pour Flaubert, « l'inspiration », « le génie » sont le tourment auquel il se soumet chaque jour, le *travail* épuisant – qui le rend malade et le tue – par lequel il fait son œuvre, la construisant comme un tout où seulement le changement du nom d'un seul personnage supposerait des modifications qui entraîneront la réécriture de tout l'édifice⁴.

C'est justement aux traces écrites de ce travail énorme que s'intéressent les généticiens, dans leur effort de renouveler la connaissance des textes flaubertiens.

Le rôle de l'étude des processus d'écriture est, de nos jours, extrêmement important. Dans ce contexte, on distingue deux tendances dans les travaux génétiques sur Flaubert. La première, plus directement génétique, se propose d'analyser les documents de genèse et essaie de déchiffrer, classer et étudier ces manuscrits de travail. La deuxième, considérée comme ayant une composante génétique, a pour objet l'édition et / ou l'étude du texte flaubertien du point de vue de ses documents de genèse. La *Correspondance* de Gustave Flaubert représente, dans ce contexte, un des exemples de correspondances d'écrivains du XIX^e siècle dont le rôle génétique s'avère extrêmement important. Chez Flaubert, les lettres adressées aux meilleurs amis sont, petit à petit, annexées à son travail, de sorte qu'elles deviennent un vrai miroir de l'œuvre, réfléchissant les conceptions de l'art de l'écrivain en même temps que la manifestation de cet art.

L'analyse des manuscrits des écrivains a identifié deux grands types d'écriture littéraire. Il y a des écrivains qui respectent le principe d'une écriture « à programmation scénarique » (« écriture à programme »), se servant d'un plan initial pour construire le texte proprement-dit⁵. Il y a aussi des écrivains qui commencent à écrire sans avoir aucun

plan initial, des écrivains pour lesquels la rédaction est une aventure dont la fin est, au moment où ils commencent à écrire, encore inconnue. Il s'agit, dans ce cas, de ce qu'on appelle « écriture à structuration rédactionnelle »⁶. Gustave Flaubert fait partie de la première catégorie d'écrivains. Pour lui, la rédaction est toujours précédée d'un long travail de rêverie et de structuration qui produira un synopsis détaillé de ce que sera son œuvre. Dans cette étape préparatoire, le travail se concrétise dans une suite de plans, scénarios, notes, ébauches, recherches documentaires

qui ont pour fonction de préparer et d'organiser une rédaction qui pourra ensuite être mise en œuvre séquentiellement : partie par partie, chapitre par chapitre, mouvement par mouvement, page par page selon un système de réécriture « finalisante » qui vise à atteindre un texte quasiment définitif section par section, selon l'ordre du plan⁷.

Il s'agit ici de la première des quatre phases de travail que les généticiens identifient lorsqu'ils analysent un dossier de genèse, la phase *pré-rédactionnelle*, les trois autres étant, en ordre chronologique, la phase *rédactionnelle*, la phase *pré-éditoriale* et la phase *éditoriale*. C'est la phase qui précède le travail de rédaction proprement dit et qui, chez les écrivains à « programmation scénarique », marque l'apparition de plusieurs types de documents se rapportant à deux moments distincts : « le moment de la *recherche préliminaire*, à la fois provisionnelle et exploratoire, et le moment de l'*initialisation du projet* qui peut successivement mettre en jeu des processus de préparation, de documentation, de simulation et de décision »⁸.

En ce qui concerne le premier moment, celui de la *recherche préliminaire*, celui-ci suppose une réflexion préliminaire et toute une série de documents (notes de lecture, plans, idées, carnets de voyage, etc.) qui précèdent la rédaction proprement dite. Très souvent, ce moment coïncide avec la phase rédactionnelle du processus d'écriture d'une autre œuvre. Par exemple, dans le cas de Flaubert, celui-ci, tout en rédigeant *Madame Bovary*, prend des notes et se prépare pour la rédaction de ce qui sera le roman *Salammbô* : « Je suis entraîné à écrire de grandes choses somptueuses, des batailles, des sièges, des descriptions du vieil Orient fabuleux »⁹.

En plus, il arrive que ce premier moment de la phase pré-rédactionnelle soit marqué, chez Flaubert, par l'hésitation entre différents projets. Ainsi, après la parution de *Salammbô*, en 1862, Flaubert commence à penser, à « rêvasser » un autre roman : « Je rêvasse un autre bouquin, mais il me manque encore bien des choses avant même d'en faire le plan. J'ai grande envie, ou plutôt grand besoin, d'écrire. Voilà tout ce que je

sais de moi »¹⁰. Il pourrait s'agir déjà de *L'Éducation sentimentale*. Cinq mois plus tard, il annonce qu'il confectionne en même temps deux plans : « Quant à moi, je suis dans la confection simultanée de mes deux plans. C'est à cela que je passe toutes mes soirées. Je ne sais pour lequel me décider »¹¹. Il s'agit du plan de *L'Éducation sentimentale* et de celui de *Bouvard et Pécuchet*.

Il hésite entre les deux parce que ni l'un ni l'autre ne lui paraît satisfaisant :

J'ai fait le plan de deux livres qui ne me satisfont ni l'un ni l'autre. Le premier est une série d'analyses et de potins médiocres sans grandeur ni beauté. La vérité n'étant pas pour moi la première condition de l'art, je ne puis me résigner à écrire de telles platitudes, bien qu'on les aime actuellement. Quant au second, dont j'aime l'ensemble, j'ai peur de me faire lapider par les populations ou déporter par le gouvernement, sans compter que j'y vois des difficultés d'exécution, effroyables¹².

Comme son contrat avec l'éditeur Michel Lévy stipule qu'il doit travailler à un « roman moderne », il opte, après beaucoup d'hésitations (« Je m'acharne à mon roman parisien, qui ne vient pas du tout. Ce sont de couillades usées. Rien d'âpre ni de neuf ! Aucune scène capitale ne surgit. (...) Je suis attiré par l'histoire de mes cloportes. – Dont j'ai aussi travaillé le plan. Celui-là, il est bon, j'en suis sûr ! »¹³), pour l'idée d'un roman d'amour ayant pour cadre la fin de la monarchie de Juillet et la II^e République, auquel il finit par intégrer une vaste fresque historique.

Pourtant, il n'est pas enthousiasmé par ce choix : « Je travaille sans relâche au plan de mon *Éducation sentimentale*, ça commence à prendre forme ? Mais le dessin général en est mauvais ! Ça ne fait pas la pyramide ! Je doute que j'arrive jamais à m'enthousiasmer pour cette idée »¹⁴. Mais il continue de se préparer : « Au milieu de tout cela je pense sans cesse à mon roman ; je me suis même trouvé samedi dans une des situations de mon héros. Je rapporte à cette œuvre (suivant mon habitude) tout ce que je vois et ressens »¹⁵. Dans ce cas, le choix s'avère donc définitif. Mais ce n'est pas toujours le cas.

Ce moment initial de la phase pré-rédactionnelle est parfois marqué par ce qu'on appelle un « faux départ » d'un projet. C'est le cas d'un des *Trois Contes* de Flaubert. Celui-ci, dans une lettre datant de 1856, avoue qu'il est en train de préparer *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* : « Tu me demandes ce que je fais, voici : je prépare ma légende et je corrige *Saint Antoine* »¹⁶. C'est un projet auquel l'écrivain renonce, pour le reprendre dix-neuf ans plus tard. C'est en 1875 qu'il commence à rédiger cette « histoire de saint Julien » : « J'ai même essayé de commencer

quelque chose, de court, car j'ai écrit (en trois jours !) une demi-page du plan de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* »¹⁷.

Ce phénomène du « faux départ » n'est point isolé, et si

les manuscrits ont bien été conservés intégralement, on trouvera alors dans les dossiers de l'œuvre des documents se rapportant à plusieurs « faux départs » du même projet, c'est-à-dire à plusieurs phases préliminaires avortées ayant exploré la même idée de rédaction, avec des variations qui peuvent évidemment être considérables à chaque nouvelle tentative¹⁸.

Un moment important de la phase pré-rédactionnelle, c'est ce qu'on appelle « la phase d'initialisation », qui suppose une prise de décision en ce qui concerne l'avenir de l'œuvre. Cela se concrétise en deux types d'actions spécifiques : la scénarisation et la programmation¹⁹. Chez les écrivains qui ne font pas de plans, cette décision coïncide avec le début du travail de textualisation : c'est l'incipit qui marque la naissance de l'œuvre. Par contre, pour les écrivains qui respectent le principe d'une écriture « à programmation scénarique » (« écriture à programme »), cette phase initiale a le rôle de préparer et de programmer. Les manuscrits qui se rapportent à ce moment sont très variés :

listes, titres, plans ou plans développés sous forme de scénarios, notes de recherche, documentation exploratoire prise par provision pour informer la future rédaction, et souvent aussi pour rêver, pour nourrir cette rêverie programmatrice qu'est l'invention du plan, du canevas de l'œuvre²⁰.

Chez Flaubert, le travail de recherche documentaire est très varié d'une œuvre à l'autre. Jusqu'à *Madame Bovary*, l'écrivain a une conception plutôt traditionnelle de la documentation. Les notes sont conçues surtout comme une manière de compléter une lacune de conception, de créativité :

En fait de ruses et de ficelles nous en savons beaucoup plus qu'on n'en a peut-être jamais su. Non, ce qui nous manque c'est le principe intrinsèque, c'est l'âme de la chose, l'idée même du sujet. Nous prenons des notes, nous faisons des voyages ; misère, misère ! Nous devenons savants ; archéologues, historiens, médecins, gnaffes et gens de goût. Qu'est-ce que tout ça y fait ? Mais le cœur, la verve, la sève ? D'où partir et où aller ?²¹.

Mais l'expérience concrète de la rédaction de *Madame Bovary*, qu'il commence après son retour



du voyage en Orient (1849-1851), modifie, petit à petit, cette attitude, même si ce roman n'exige que très peu de recherches érudites. *Salammbô* devient « l'occasion de redéfinir, en termes professionnels de travail de l'écriture, la problématique du document »²². L'exigence documentaire devient dominante avec le projet de reconstitution de Carthage :

Ma table est tellement encombrée de livres que je m'y perds. – Je les expédie rapidement et sans y trouver grand-chose. Je tiens cependant à *Carthage*, et coûte que coûte, j'écrirai cette truculente facétie. Je voudrais bien commencer dans un mois ou deux. Mais il faut auparavant que je me livre par induction à un travail archéologique formidable. Je suis en train de lire un mémoire de 400 pages in-quarto sur le cyprès pyramidal, parce qu'il y avait des cyprès dans la cour du temple d'Astarté. Cela peut vous donner une idée du reste²³.

C'est justement l'immensité et la difficulté d'une telle recherche qui ont séduit Flaubert dans la véritable aventure encyclopédique qui promettaient d'être la conception et la rédaction de *Salammbô*.

En ce qui concerne *L'Éducation sentimentale* et la recherche documentaire de cette période de maturité de Flaubert, on constate une mutation méthodologique par rapport à la période de jeunesse. Maintenant, « la rentabilisation du travail documentaire est telle qu'elle ne laisse derrière elle que très peu de notes inutilisées »²⁴. Quant à *Bouvard et Pécuchet*, celui-ci a exigé un travail de recherche documentaire énorme, concrétisé dans la lecture de presque 2000 ouvrages et des notes documentaires de plusieurs milliers de pages²⁵.

Pour ce qui est de la rêverie programmatrice qui caractérise aussi cette étape, c'est ce qu'on appelle « le secret » de Flaubert : dans cette étape initiale, il commence par ne pas écrire. Pendant une ou plusieurs semaines, il « rêvasse » sur son sujet. Selon Pierre-Marc de Biasi,

cette phase de travail presque entièrement psychique ressemble à une rêverie dirigée. L'écrivain imagine les scènes-clés de son histoire, enchaîne les séquences, dresse des décors, choisit des lieux, forme des hypothèses sur la psychologie de ses personnages et la forme du récit. Le travail de conception se poursuit jusqu'à ce que Flaubert parvienne à voir nettement se dérouler le « film » du récit²⁶.

Ce film intérieur initial deviendra le « scénario » du récit,

et tout le travail ultérieur de l'écriture, toutes les ratures n'auront pour but que de trouver

la formule juste par laquelle l'écrit pourra spontanément se redéployer en un flux d'images à la fois si denses et mobiles, si exactes et néanmoins si vagues que le lecteur ébahi y retrouve, comme par enchantement, la familière étrangeté de ses propres rêveries, de sa propre histoire²⁷.

Au moment d'écrire, le texte s'élabore lorsque le style a la capacité d'intégrer le renseignement topographique ou historique et les détails retenus pendant la période de rêverie.

Flaubert, un des promoteurs de l'écriture « à programmation scénarique », se souvient, dans une lettre adressée à Mademoiselle Leroyer de Chantepie en 1857, des premiers moments de l'existence de *Madame Bovary* :

L'idée première que j'avais eue était d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion *rêvée*. J'ai gardé de ce premier plan tout l'entourage (paysages et personnages assez noirs), la couleur enfin. Seulement, pour rendre l'histoire plus compréhensible et plus amusante, au bon sens du mot, j'ai inventé une héroïne plus humaine, une femme comme on en voit davantage. J'entrevois d'ailleurs dans l'exécution de ce premier plan de telles difficultés que je n'ai pas osé²⁸.

D'ailleurs, les lettres contemporaines de la rédaction de *Madame Bovary* constituent un véritable journal de l'œuvre. Elles sont presque exclusivement adressées à Louise Colet, « la Muse » à qui Flaubert parle de littérature plus que d'amour. Après leur rupture, en mai 1854, ce sont les lettres à Louis Bouilhet qui donnent les dernières informations sur le roman, mais les échanges épistolaires entre les deux amis sont moins fréquents, dans la mesure où ils se voient régulièrement. Les lettres fournissent des repères chronologiques précis pour dater les étapes de la rédaction, ce qui constitue un premier type d'éléments à rôle génétique. On apprend ainsi quand commence le processus d'écriture et on suit le processus rédactionnel, son étalement dans le temps.

La *Correspondance* de Flaubert témoigne non seulement de l'écoulement du temps, mais aussi des souffrances d'un écrivain à la recherche de la prose parfaite. Aux indices chronologiques s'ajoutent les informations concernant les sources utilisées (lectures, faits divers, etc.) dans les phases génétiques *pré-rédactionnelle* (phase initiale qui précède le travail de rédaction proprement dit) et *rédactionnelle*. Cette dernière représente la phase d'exécution proprement dite du projet, qui comprend un processus scénarique, un autre documentaire et, bien entendu, un processus

réactionnel.

C'est dans cette phase *réactionnelle* que se développent tous les éléments du plan initial, le résultat étant l'apparition de ce qu'on appelle les *brouillons* de l'œuvre, éléments extrêmement importants pour toute analyse génétique. Le processus n'est point simple :

Le travail qui mène des éléments premiers du scénario au manuscrit définitif de l'œuvre ne s'accomplit généralement pas d'un seul mouvement : il y a plusieurs étapes et une même page, chez un romancier comme Balzac ou Flaubert, est habituellement réécrite entre 5 et 10 fois avant de parvenir à l'état où l'auteur juge son texte satisfaisant²⁹

Dans les cas les plus difficiles, on peut trouver beaucoup plus de versions différentes du même passage. Par exemple, la célèbre scène des « Comices agricoles » dans *Madame Bovary* a nécessité pour certaines pages plus de 70 réécritures successives³⁰.

Une autre caractéristique intéressante de cette phase de rédaction au brouillon chez Flaubert, c'est que, vers le milieu ou le second tiers de cette phase, l'écriture subit une transformation quantitative très importante : le mouvement d'amplification s'arrête et est remplacé par un mouvement contraire, de condensation, qui va réduire de presque 40 % la masse avant-textuelle produite jusque-là³¹.

La troisième phase génétique, la phase *pré-éditoriale*, c'est le moment du manuscrit définitif, celui du manuscrit du copiste et des épreuves corrigées. Flaubert n'intervient que très peu sur les épreuves d'imprimeur, car, une fois typographié, le texte lui paraît comme étranger³². La signature par l'auteur du *bon à tirer* signifie le passage vers la quatrième phase génétique, celle *éditoriale*.

Cette phase suppose souvent, au XIX^e siècle, une pré-publication dans la presse. Suite à la publication de *Madame Bovary* dans la *Revue de Paris*, et au procès ultérieur, Flaubert et son éditeur ont considéré prudent d'opérer certaines modifications en vue de la publication en volume. Un tel exemple :

pour parler de la lassitude qu'Emma finit par ressentir à l'égard de son second amant, Léon, Flaubert avait écrit « Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage. » Il corrige : « ... toutes les platitudes de son mariage »³³.

Même après la parution en librairie sous la forme du livre, le texte de l'œuvre pourra, du vivant de l'auteur, connaître plusieurs éditions, donc plusieurs transformations. Dans le cas de Flaubert, l'ampleur de ces transformations est substantielle (on a identifié des

centaines de telles modifications)³⁴. Le texte définitif d'une œuvre moderne est considéré (sauf exceptions) celui de la dernière édition du vivant de l'auteur.

La génétique des textes a toutes les données d'une aventure intellectuelle dont les effets sont tout à fait extraordinaires. L'idée de concevoir l'écriture littéraire comme processus et l'œuvre comme genèse a eu comme résultats d'innombrables éditions et analyses de documents inédits, qui ont largement contribué à une meilleure connaissance des œuvres littéraires. Ces quelques considérations parlent de la dimension génétique de la *Correspondance* de Gustave Flaubert et, plus précisément, des lettres qui font référence aux quatre phases de travail que les généticiens identifient lorsqu'ils analysent le dossier de genèse de ses œuvres. Elles représentent une invitation à découvrir cette science encore en plein essor qu'est la génétique des textes et ses exploits extraordinaires qui nous permettent de redécouvrir des œuvres sur lesquelles on avait l'impression d'avoir déjà tout dit.

Notes:

1. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 67.
2. Lettre à Louise Colet, 15 avril 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 71.
3. Lettre à Louise Colet, 1^{er} septembre 1852, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 145.
4. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, București, Ed. Univers, 1982, pp. 141-142 (nous traduisons). En original : « Pentru Flaubert, « inspirația », « geniul » sunt chinul laborios la care se supune zilnic, *munca* istovitoare – ce-l îmbolnăvește și îl omoară – prin care își face opera, construind-o ca pe un tot în care fie și numai schimbarea numelui unui singur personaj ar presupune modificări ce ar obliga la rescrierea întregului edificiu ».
5. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 74.
6. *Ibidem*, p. 75.
7. *Ibidem*, p. 76.
8. *Ibidem*, p. 78.
9. Lettre à Louise Colet, 2 janvier 1854, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 497.
10. Lettre à Amélie Bosquet, 21 octobre 1862, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 254.
11. Lettre à Jules Duplan, 29 mars 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 314.
12. Lettre à Edmond et Jules de Goncourt, 6 mai 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 323.
13. Lettre à Jules Duplan, 2 avril 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 315.
14. Lettre à Jules Duplan, 7 avril 1863, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 318.
15. Lettre à sa nièce Caroline, 1^{er} février 1864, dans *Flaubert. Correspondance*, tome III, p. 374.



16. Lettre à Louis Bouilhet, 1^{er} juin 1856, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 613.
17. Lettre à sa nièce Caroline, 25 septembre 1875, dans *Flaubert. Correspondance*, tome IV, p. 961.
18. Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 83.
19. *Ibidem*, pp. 84-85.
20. *Ibidem*, p. 86.
21. Lettre à Louis Bouilhet, 2 juin 1850, dans *Flaubert. Correspondance*, tome I, pp. 627-628.
22. Pierre-Marc de Biasi, *L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert*, in *Flaubert, l'autre*, Lecercle, F., Messina, S. (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 19.
23. Lettre à Jules Duplan, 10 ? mai 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 713.
24. Pierre-Marc de Biasi, *L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert*, in *Flaubert, l'autre*, Lecercle, F., Messina, S. (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 21.
25. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, p. 91.
26. Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, p. 103.
27. *Ibidem*, pp. 106-107.
28. Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857, dans *Flaubert. Correspondance*, tome II, p. 697.
29. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, p. 92.
30. *Ibidem*, p. 93.
31. *Ibidem*, pp. 96-97.
32. *Ibidem*, p. 105.
33. *Ibidem*, p. 110.
34. *Ibidem*, p. 111.

Bibliography :

- Biasi, Pierre-Marc de. *Génétique des textes*. Paris, CNRS Éditions, Coll. Biblis, 2011.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Gustave Flaubert - L'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002.
- Biasi, Pierre-Marc de. *L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert*, in *Flaubert, l'autre*, Lecercle, F., Messina, S. (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 17-33.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*, 5 vol., édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, 1973-2007.
- Mavrodin, Irina. *Poietică și poetică / Poietics and Poetics*, București, Ed. Univers, 1982.



“Break It in Your Face, so He Break It Not Behind” On Shakespeare’s Toilet Puns and Their Romanian Translations

Anca-Simina MARTIN

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
“Lucian Blaga” University of Sibiu
Personal e-mail: anca.martin@ulbsibiu.ro

“Break It in Your Face, so He Break It Not Behind” On Shakespeare’s Toilet Puns and Their Romanian Translations

“For all his admiration and even imitation of Rabelais, Shakespeare has hardly once or twice burnt so much as a stray pinch of fugitive incense on the altar of Cloacina,” notes Algernon Charles Swinburne poetically on the playwright’s toilet humor. Sixty years later, Eric Partridge, author of the seminal *Shakespeare’s Bawdy*, would reiterate, along much the same lines, the dramatist’s alleged contempt for the crudest of all manifestations of wit. Since then, however, scholarly attitudes toward crude humor have gradually become more lenient and inquisitive about what we perceive today as instances of off-colour wordplay, challenging linguistic myths about their anachronic attribution and devoting book-length studies to them. This article follows several of the Bard’s most obvious and obscure puns on the podex and flatulence in an attempt to ascertain whether Romanian translators have aligned themselves with this phenomenon or, if not, how they approach this form of Shakespearean wit.

Keywords: humour, off-colour, pun, Romanian, Shakespeare, toilet, translation, wordplay



“Scatology he disdained,” notes Partridge on Shakespeare’s toilet bawdy, “and non-sexual coprology he almost entirely avoided” (9). To a certain extent, this early observation still holds true today, in that, as compared to the instances of wordplay built on other aspects of bawdy, puns on anus, flatulation, human waste, urination, and disgorging feature quite sparsely in his plays and almost always disparagingly. Indeed,

as Partridge also argues, the playwright might not have been a Rabelais, yet the very existence of characters such as *MM*’s Pompey Bum and *AYL*’s Jaques, which play vividly on buttocks and latrine, indicates that such puns, although few, ranked prominently among his ribald wordplay precisely because, unlike other instances of language-play, “no Elizabethan would have missed” them (Kökeritz 91).



Comedy of Errors (3.2.124-127)	Ion Frunzetti & Dan Duțescu (1983)	George Volceanov (2015)
Antipholus of Syracuse. In what part of her body stands Ireland? / Dromio of Syracuse. Marry, sir, in her buttocks: I found it out by the bogs. = s1. marshes; s2. anus (Bate & Rasmussen 47n127)	În ce parte a trupului ei se află Irlanda? Să mă ia dracu! Dindărăt! Am recunoscut-o după mlaștini. (221)	În ce parte a trupului se află Irlanda? În zona bucilor, să mor eu. După smârcuri am recunoscut-o. (55)

In Shakespeare's works, the posterior, in contrast to the phallus or pudendum, was ex-ploited as a source of wordplay outside its sexual function, too. Take, for instance, Dromio of Syracuse's geographical description of Nell's body and his locating Ireland near her posterior, which he plays on by inserting a pun on 'bogs', at once a reference to 'marshes' and her anus. This secondary sense, however, disappears from Frunzetti and Duțescu's translation of this word, as by replacing it with 'młaștini', they preserve the primary

semantic component only. Volceanov, on the other hand, renders it as 'smârcuri', which recaptures the original first meaning and also designates pubic hair in its slang acceptance ("Smârc," *NODEX* def. 1; *Argou*). Although an equally viable translation solution in contexts where erotic undertones may be attached to it, this word fails to reappear in Gârbea's rendition of *Henry V*, published two years after Volceanov's *Comedy of Errors* as part of the same edition of Shakespeare's works.

Henry V (3.7.57-58)	Dragoș Protopopescu (1940)	Ion Vinea (1985)	Horia Gârbea (2017)
Dauphin. [...] they that ride so and ride not warily, fall into foul bogs. = s1. mires; s2. pudendum / posterior (Bate & Rasmussen 77n58)	[...] cei care călăresc așa și nu iau bine seama, cad în nas. (93)	[...],cei ce călăresc așa și nu iau bine seama dau în gropi. (366)	[...] cei care călăresc așa și nu bagă de seamă, nimeresc în mlaștini. (88)

There, it is the Dauphin who quibbles on 'bogs', which Gârbea, like Frunzetti and Duțescu above, substitutes with 'młaștini', unaware, apparently, that two years prior, another translator recreated both its punning quality and bawdy substratum. As in other cases, this points to a lack of consistency or, better put, familiarity among translators with their peers' work, even within the same translation project. Conversely, Protopopescu and Vinea, who also produced renditions of *Henry V*, either omit it altogether or replace the word with one whose primary semantic level matches that of the source-text 'bogs' to some extent. Specifically, the former renders 'fall into' only through the phrasal

construction "cad în nas" ("fall flat on they face"), while the latter substitutes it with the slang expression "dau în gropi", which denotes the act of trip-ping and alludes to someone's folly in idioms the likes of "a fi prost de dă în gropi" ("Prost," *DLRLC* def. 1). Indeed, both expressions exhibit an additional argotic layer of meaning, since "a cădea în nas" may also refer to one's astonishment (Pănculescu and Bădescu 360) and as they both apply in the context of their renditions, it is only natural to argue that they qualify as puns. On the other hand, however, neither of the two recapture the ribald dimension of 'bogs'.

Hamlet (2.2.407)	Adolphe Stern (1877)	Victor Anestin (1908)	Dragoș Protopopescu (1938)	Vera Călin & Maria Banuș (1948)
Hamlet. Then came each actor on his ass. = s1. donkey; s2. posterior (Bate & Rasmussen 77n58)	«Atunci actorii umblau pe măgari.» (98)	Atunci să vină fiecare actor pe măgarul lui. (97)	Atunci a venit fiecare actor pe câte un măgar! (77)	Și veni fiecare actor călare pe un măgăruș... (75)

Ion Vinea (1959)	Ștefan Runcu (1962)	Vladimir Streinu (1970)	Leon Levițchi & Dan Duțescu(1986)	Dan A. Lăzărescu (2009)
«Veni atunci și fiecare / Actor pe un măgar călare.» (590)	Atunci a venit fiecare actor călare pe măgar. (238)	Atunci, călări pe câte un măgar. (64)	Și-atunci actorii fiecare, veniră pe-un măgar călare. (364)	Pe un măgar. (110)
Violeta Popa & George Volceanov (2010)	Nicolae Ionel (2016)			
Câte-un actor pe un asin. (221)	Atunci, fiecare actor a venit pe măgarul lui. (1128)			

The argotic meaning of this lexeme has evolved to refer, in informal British English, to the lavatory, yet other punning words such as Hamlet's 'ass', which plays on a synonym for 'donkey' and the posterior, has successfully stood the test of time, in that the two homonyms he quibbles on are still recognizable to the modern English reader of the playwright's works. However, it is only recently that Shakespeare scholars have acknowledged its existence. Vacillating between deeming Hamlet's reply as "a line of a ballad"

(Harness 270) and an animal epithet for Polonius (Dyce 328), editors have long discarded the possibility of a deliberately stricken phonetic agreement between Hamlet's insult and an argotic lexeme for the backside. As a result, neither do its Romanian translations reiterate it, rendering 'ass' as 'măgar[i]' ('donkey[s]') in all but one case of the eleven produced thus far, where Călin and Banuș opt instead for the diminutive 'măgaruș'.

Comedy of Errors (4.4.15-18)	Ion Frunzetti & Dan Duțescu (1983)	George Volceanov (2015)
Antipholus of Ephesus. To what end did I bid thee hie thee home?	„La capătul mesajului cu care Ți-am spus să treci pe-acasă, ce era? Un capăt de otgon! L-am dus la capăt!	În ce scop te-am trimis acasă? /
Dromio of Ephesus. To a rope's-end, sir, and to that end am I returned.		Păi, S-aduc o funie. Iaca, am adus-o.
Antipholus of Ephesus. And to that end, sir, I will welcome you.	Ei bine, pentru capăt, ai s-o capeți! (239-240)	Da, dar să știi c-ai rupt-o-n fericire. (71)
= s1. purpose; s2. posterior (Bate & Rasmussen 60 [nn 15, 16])		

More obscure albeit easier to recreate in the target language, Antipholus of Ephesus's wordplay on 'end', referring at once to 'purpose', 'way', 'buttocks', and 'whip' in Dromio's "rope's end," appears to have also resisted translation. In concrete terms, Frunzetti and Duțescu substituted it with 'capăt', its exact Romanian counterpart, whose polysemy they harness by exploiting its two possible meanings, 'final part' and 'fragment' ("Capăt," *DEX '09* def. 1, 2), and which is then played upon in Antipholus's reply, when the translators confront it with its paronym, '[ai s-o] capeți' ('[you'll] get it'), a verb they deploy to render his "I

will welcome you." Although unsuccessful bawdy-wise, their translation solution is nonetheless effective in that it preserves all the four occurrences of this lexeme and produces an instance of wordplay on an otherwise non-punning word. Volceanov's, on the other hand, delivers at neither of the two levels; in an attempt to conform with the first sense in which Antipholus uses the noun 'end,' he replaces it with 'scop' ('purpose') and proceeds to eliminate all the occurrences, without endeavoring to build a pun on other textual elements available in the two characters' exchange.

The Merry Wives of Windsor (4.2.171-173.)	Dragoș Protopopescu (1943)	Vlaicu Bîrna (1958)	Adriana & George Volceanov (2010)
Mistress Page. Come, Mother Prat, come, give me your / hand.	Vino, maică Prat, vino cu mine, dă-mi mânuța.	Hai, mătușă Prat, hai, dă-mi mîna.	Hai, mătușica, hai, dă-mi mîna.
Ford. I'll prat her. = s1. trick, play tricks on; s2. buttocks, beat (Bate & Rasmussen 81 [nn 171, 173])	Maică Prat, i-arăt eu maică / Prat. (112)	Lasă, c-o mătușesc eu. (253)	Las' că-i arăt eu. (473)

His approach to Mistress Page's wordplay on 'Prat' displays a similar unawareness of its double meaning. Specifically, in his rendition of *The Merry Wives of Windsor*, co-produced with Adriana Volceanov, the two translators discard this lexeme, which said character deploys punningly to refer to Falstaff's fortune-teller persona as the old woman of Brainford and to anticipate Mistress Ford's attempt to spank him. What remains is the term of endearment 'Mother,' which they substitute with the diminutive 'mătușică' ('auntie'). The root noun, 'mătușă,' appears as a translation solution in Bîrna's rendition as well, yet unlike the Volceanov duo, said translator preserves 'Prat' and seems to have endeavored transferring the wordplay onto the confrontation of this lexeme and '[o] mătușesc,' his rendition of ('[I'll] prat her').

According to *MDA2*, the dialectal 'a mătuși,' which denotes a young woman with no foreseeable chances of getting married, is a reflexive verb ("Mătuși") and as such, Bîrna, who uses it transitively, cannot be suspected of deploying the word in this meaning. Consequently, it may very well be that he simply verbalizes the noun in order to mimic the polysemy of 'prat' and hint at Ford's assault on Falstaff, which the subsequent stage direction help disambiguate. In other words, what he appears to attempt is a reworking of Protopopescu's "i-arăt eu maică Prat" ("I'll show her Mother Prat"). While both effective in conveying the humorous effect of this dialogue, as they imbue lexemes with new meanings through repetition, these rendition solutions, like the Volceanovs', fail to lend themselves to a bawdy interpretation.

Measure for Measure (2.1.212-217)	Nicolae Argintescu-Amza	Leon Levițchi	Ioana Ieronim	George Volceanov
Escalus. [...] What is your name, Master Tapster?	Spune-mi cum te cheamă?	Cum îți spune?	Cum te cheamă?	Cum te cheamă?
Pompey. Pompey.	Pompey.	Pompey.	Pompey.	Pompei.
Escalus. What else?	Și mai cum?	Și mai cum?	Și mai cum?	Și mai cum?
Pompey. Bum.	Șale, Înălțimea-voastră.	Thur.	Bucă, domnule.	Buci, domnule.
Escalus. Troth, and your bum is the greatest thing about you.	Într-adevăr, șalele sunt ce-i mai mare-n dumneata. (46)	Așa e, cel mai mare lucru la tine e turul pantalonilor. (421)	Chiar așa! Și bucele sunt lucru mare la tine, [...] (54-55)	Într-adevăr, la tine predomină bucele. (243)

In contrast, other instances of punning onomastic scatology allow for smoother transfer to target-languages. This is the case of *MM*'s Pompey, whose last name, Bum, serves to offer Escalus, the Duke's advisor, an opportunity for wordplay. Unlike *MND*'s Nick Bottom, the surname of whom is still under debate as to whether it qualified as a pun on the posterior in Shakespeare's day as it does today (Morton 76; Smith

68), Escalus's horizontal quibble on Pompey's family name indicates that the playwright had intended it to trigger a play on this body part, despite its possessing another meaning, 'sham' (Watts 94). The renditions available advance a wide array of solutions for this wordplay, ranging from edulcorated such as Argintescu-Amza's 'Șale' ('Back'), through 'Bucă/Buci' ('Buttock/s') opted for by Ieronim and Volceanov,

to Levițchi's foreignized 'T[h]ur,' which, as shown previously, signifies the seat of one's trousers and, by extension, the posterior. According to Wikipedia's *Listă de nume românești* [List of Romanian Surnames], all but the former translation choice feature as existing family names across this territory. Whether the translators conducted any onomatological research in this regard, it is difficult to assess, particularly in the first two cases,

yet what is certain is that Argintescu-Amza's 'Șale' constitutes an instance of euphemization, Ieronim's and Volceanov's 'Bucă/Buci' allow for wordplay on its two senses, i.e. 'cheek' and 'buttock,' and that through his 'Thur,' Levițchi attempts to compensate for the gratuity of a pun on 'tur,' a lexeme that, in Romanian, does not carry, like the original 'Bum,' two semantically distant signifieds.

As You Like It (1.2.100-101)	Lucia Demetrius (1936)	Petre Grimm (1942)	Virgil Teodorescu (1986)	Violeta Popa (2013)
Touchstone. Nay, if I keep not my rank— Rosalind. Thou lovest thy old smell. = s1. standing as a wit; s2. smell of gas passed (Bate & Rasmussen 27n100)	Dacă nu-mi păstrezi rostul... Îți pierzi dibăcia. (17)	Păi, dacă n'oi face ca acei de soiul meu... Ai să ajungi soios. (25n1: s1: rînced)	Păi dacă mi-aș lăsa știrbită cinstea... Atunci ai fi știrb. (127)	Păi, dacă nu-mi țin rangul... E ca și cum n-ai fi tu. (39)

According to Partridge, "[f]latulence was, in Shakespeare's day, the source and the target of humour and wit among all classes," frequently accompanying or intertwining itself with comical references to the backside, as witnessed in *Othello's* 'wind-instrument' (3.1.6; 10-11). However, upon translating them, few of the punning remarks on this bodily emission respond well to the process. Take, for instance, the wordplay on 'rank,' which *As You Like It's* Clown deploys to denote his standing as jester and Rosalind takes to mean his staleness, caused by his habit of passing wind. On two occasions, translators acknowledge and attempt to either reproduce the pun or insert a new instance of wordplay, yet on two others, it appears to have slipped under the radar. This is especially surprising as the pun confronts homonyms that are not relegated to the dramatist's period and whose meanings are very much established today. As a result, its disappearance from Demetrius's and Popa's translations cannot be attributed to the degree to which wordplay research

was available to and readily accessible by the two translators, even if the roughly eighty-year span between the two renditions may prompt some to believe that this variable could have had an impact on the outcome, at least to a certain extent. Conversely, Grimm's and Teodorescu's renditions are less prone to speculations; the latter substitutes the polysemic pun on 'rank' with another built on his equivalent for the Clown's "[I] keep [not]," '[-aș lăsa] știrbită' ("[allow] [my honour] to be chipped away"), and its nominal form, 'știrb' ('toothless'). Closer in meaning and structure to the original is Grimm's, as it replaces 'rank' with 'soiul' ('standing') and 'smell' with the adjective 'soios,' which denotes an unwashed individual oozing a pungent scent, a reading also supported by his footnote. His Rosalind may therefore be said to mock the Clown for his hygiene, since there is nothing in Grimm's translation to suggest that his odor derives from having gas.

Comedy of Errors (3.1.78-82)	Ion Frunzetti & Dan Duțescu (1983)	George Volceanov (2015)
Antipholus of Ephesus. Go fetch me something, I'll break ope the gate. Dromio of Syracuse. Break any breaking here, and I'll break your knave's pate. Dromio of Ephesus. A man may break a word with you, sir, and words are but wind: Ay, and break it in your face, so he break it not behind.	Adu-mi ceva! Sparg ușa, și-apoi ce-o fi să fie! Hai, sparge-o, derbedeule, că-ți sparg eu ție! Ei, sparge omul gheața, și rupe-o vorbă-n doi! / Cuvîntu-î cuvînt! (Pe față, spus; nu pe dinapoi!)	Adu-mi ceva, sparg poarta, cu aștia nu se știe. Dacă o spargi, golane, te sparg la scăfărlie. O vorbă schimb cu tine și vorba e doar vânt Și ți-o spun drept în față, fără acoperământ.



<p>Dromio of Syracuse. It seems thou want'st breaking”</p> <p>= s1. usual sense, speak, beating; s2. pass gass (Bate & Rasmussen 42 [nn 79, 80, 81, 82])</p>	<p>Ai boală, vād, la rupt azi” (213-214)</p>	<p>Sictir, cā vrei bātaie” (49n21: s2)</p>
--	--	--

In other cases, it is solely the paratext that points to an attempt on the translator’s part to reproduce an instance of wordplay. This is the case of the most recent rendition of Dromio of Ephesus’s pun on the polysemy of ‘break’ in phrases such as ‘break a word/break wind’ and ‘break it in your face/break it behind.’ There, Volceanov replaces the proverbial “words are but wind” with a literal translation, “vorba e doar vānt,” most likely because ‘vānt’ (‘wind’) carries, in Romanian as it does in English, two meanings, ‘breeze’ and ‘[intestinal] gas.’ The issue with his rendition lies in the fact that “[Ți-o] spun [în faȃ],” his counterpart of

“break [it in your face],” fails to trigger the secondary sense of ‘vānt,’ since ‘a spune’ (‘to say’) falls short of replicating the idiomatic applicability to passing gas as well. On the other hand, Frunzetti and Duȃescu resort to the tautological “[c]uvāntu-i cuvānt” (‘a word is a word’) to render said mock-syllogism, which, in turn, prompts “pe faȃ” (‘to one’s face’) and “nu pe dinapoi” (‘not behind one’s back’) to read as a reference to honesty and gossip, since they too attach these idioms to the verb ‘a spune.’ It should, however, be noted that ‘wind’ vanishes altogether from their translation and with it, any punning mention to flatulence, however forced.

<p>Timon of Athens (5.4.12)</p>	<p>Dan Duȃescu & Leon Leviȃchi (1988)</p>	<p>George Volceanov (2012)</p>	<p>Nicolae Ionel (2016)</p>
<p>Alcibiades. And pury insolence shall break his wind.</p> <p>= s1. gasp for breath; s2. flatulate (Bate & Rasmussen 220n12)</p>	<p>[...] ȃși va da rāsufful Trufia rāpciugoasā. (78)</p>	<p>[...] și-obeza insolentā o sā facā pe ea. (432)</p>	<p>[...] trufia-și va da duhu[!]. (277)</p>

In contrast, Alcibiades’s vertical wordplay on ‘break [his] wind’ escapes all but one translator of *Tim*. Specifically, Duȃescu and Leviȃchi substitute it with the idiomatic “ȃși va da rāsufful” (‘breathe its last’), while Ionel opts for the semantically congruent “[ȃși] va da duhul” (‘give up the ghost’), which recreate the primary level of meaning in Alcibiades’s expression. Conversely, Volceanov replaces it with the phraseological “a face pe ea,” which implies urination rather than flatulence. Unsuccessful at first sight, Ionel may be suspected of attempting a reproduction of his pun, in that their choice of idiom accommodates a secondary bawdy reading. In concrete terms, “a-și da duhul” can also constitute a euphemism for ‘to ejaculate’ (“A-și da duhul,” *Argou* def. 2), which the immediate textual surroundings would have supported, since fear may cause not only emissions of flatus or one’s death, but also a seminal discharge, as evidenced by Redmond et al.’s 1983 study “Spontaneous Ejaculation Associated with Anxiety”. Yet, there is little if any target-text evidence to suggest that Ionel intended this idiom to carry this additional semantic layer.

Conclusions

With only a single instance of wordplay preserving the secondary layer of scatological meaning, the Bard’s toilet puns ranks high in the hierarchy of Shakespearean language-play to have rarely traveled successfully to Romanian. In fact, they come dangerously close to culture-specific wordplay such as his quibbles on syphilis or what was then known as ‘the French disease’ (Martin 2016). Similarly, in the most fortunate of cases, they are disambiguated or substituted by another bawdy pun, yet more often than not, translators relegate them to footnotes, where they either rationalize their inability to render these instances of language or testify to their lack of apprehension about what are actually playing on. This study, although limited corpus- and length-wise, uncovers yet another surprising phenomenon: translators tend to be unaware of the effective rendition solutions provided by their peers. This is understandable in the case of plays for which translations have been regularly produced and recurrent puns that appear across different works published by the same author and whose number or availability

of target-language counterparts render it difficult for the often time-pressured translator to consult them. However, when an instance of wordplay features sporadically across a writer's *oeuvre* and for which a successful translation precedent already exists within the very same project, the fault of an unsatisfactory rendition lies less with the restrictions of the source text and more with the translator. This is not to say that this phenomenon is symptomatic of a pervasive attitude among professionals in this field toward this language device. Nicolae Argintescu-Amza's first ever translation of *Measure for Measure* into Romanian hosts one of the most original and effective reproductions of the pun on 'French crown,' which George Volceanov, the latest translator of the play, comments on and re-utilizes in his rendition fifty years later (222n7). What this article aims to achieve is, in fact, to advocate for increased cohesion among translators and the seminal role of research as a prerequisite for effective pun rendition.

Works Cited

- Shakespeare, W. (1825). *The Dramatic Works of William Shakespeare* (vol. 8). Ed. W. Harness. London, UK: Saunders and Otley.
- _____. (1936). *Cum vă place*. (L. Demetrius, Trans.). Bucharest, RO: Editura Victoriei.
- _____. (1938). *Hamlet*. (D. Protopopescu, Trans.). Bucharest, RO: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”.
- _____. (1940). *Henric V*. (D. Protopopescu, Trans.). Bucharest, RO: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”.
- _____. (1942). *Cum vă place* (P. Grimm, Trans.). Bucharest, RO: Fundația regală pentru literatură și artă.
- _____. (1943). *Nevestele vesele din Windsor*. (D. Protopopescu, Trans.). Bucharest, RO: Biblioteca pentru toți.
- _____. (1948). *Hamlet*. (V. Călin & M. Banuș, Trans.). Bucharest, RO: Editura de Stat.
- _____. (1958). *Nevestele vesele din Windsor*. (V. Bîrna, Trans.). Bucharest, RO: Editura de Stat pentru literatură și artă.
- _____. (1959). *Hamlet*. (I. Vinea [P. Dumitriu], Trans.). Bucharest, RO: Editura de Stat pentru literatură și artă.
- _____. (1961). *După faptă și răsplată*. (N. Argintescu-Amza, Trans.). Bucharest, RO: Editura de Stat pentru literatură și artă.
- _____. (1962). *Hamlet*. (Șt. Runcu, Trans.). Bucharest, RO: Biblioteca pentru toți.
- _____. (1970). *Hamlet*. (V. Șteiniu, Trans.). Bucharest, RO: Thalia.
- _____. (1983). *Comedia erorilor*. (I. Frunzetti, D. Duțescu, Trans.). Bucharest, RO: Univers.
- _____. (1985). *Henric al V-lea*. (I. Vinea, Trans.). Bucharest, RO: Univers.
- _____. (1986). *Cum vă place*. (V. Teodorescu, Trans.). Bucharest, RO: Univers.
- _____. (1986). *Hamlet*. (L. Levițchi & D. Duțescu, Trans.). Bucharest, RO: Univers.
- _____. (1986). *Measure for Measure*. Ed. C.T. Watts et al. Harmondsworth, UK & New York, NY: Penguin.
- _____. (1987). *Măsură pentru măsură*. (L. Levițchi, Trans.). Bucharest, RO: Univers.
- _____. (1988). *Titus Andronicus*. (D. Duțescu & L. Levițchi, Trans.). Bucharest, RO: Univers.
- _____. (2008). *Hamlet*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2009). *Hamlet*. (D.A. Lăzărescu, Trans.). Târgoviște, RO: Pandora-M.
- _____. (2009). *Othello*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2010). *As You Like It*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2010). *Hamlet*. (V. Popa & G. Volceanov, Trans.). Bucharest, RO: Tracus Arte.
- _____. (2010). *Henry V*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2010). *Measure for Measure*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2010). *Nevestele vesele din Windsor*. (A. & G. Volceanov, Trans.). Bucharest, RO: Tracus Arte.
- _____. (2011). *Comedy of Errors*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2011). *The Merry Wives of Windsor*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2011). *Titus Andronicus and Timon of Athens: Two Classical Plays*. Ed. J. Bate & E. Rasmussen. Houndmills, UK: Macmillan Publishers Ltd.
- _____. (2012). *Măsură pentru măsură*. (I. Ieronim, Trans.). Bucharest, RO: LiterNet.
- _____. (2012). *Titus Andronicus*. (G. Volceanov, Trans.). Bucharest, RO: Tracus Arte.
- _____. (2013). *Cum vă place*. (V. Popa, Trans.). Bucharest, RO: Tracus Arte.
- _____. (2014). *Măsură pentru măsură*. (G. Volceanov, Trans.). Bucharest, RO: Tracus Arte.
- _____. (2015). *Comedia erorilor*. (G. Volceanov, Trans.). Bucharest, RO: Tracus Arte.
- _____. (2016). *Hamlet*. (A. Stern, Trans.). Bucharest, RO: Contemporary Literature Press. (Original translation published in 1877).
- _____. (2016). *Hamlet*. (N. Stern, Ionel.). Iași, RO: Tehnopress.
- _____. (2016). *Hamlet*. (V. Anestin, Trans.). Bucharest, RO: Contemporary Literature Press. (Original translation published in 1908).
- _____. (2016). *Titus Andronicus*. (N. Ionel, Trans.). Iași,



- RO: Tehnopress.
- _____. (2017). *Henric al V-lea*. (H. Gârbea, Trans.). Bucharest, RO: Tracus Arte.
- Argou, s.v. "A-și da duhul," accessed May 21, 2019, <https://dexonline.ro/definitie/a-%C8%99i%20da%20duhul/516455>
- DEX '09, s.v. "Capăt," accessed May 21, 2019, <https://dexonline.ro/definitie/capat>
- DLRLC, s.v. "Prost," accessed May 21, 2019, <https://dexonline.ro/definitie/prost>
- Dyce, A. "Remarks on Mr. J. P. Collier's and Mr. C. Knight's editions of Shakespeare." *The Quarterly Review*, 79, 310-355.
- Kökeritz, H. (1953). *Shakespeare's Pronunciation*. New Haven, CT: Yale UP.
- Martin, A.-S. (2016). "As Thou Are Piled, for a French Velvet: On the (Un)Translatability of Shakespeare's References to Syphilis." In *Proceedings of the 4th Literature, Discourse and Multicultural Dialogue International Conference, Târgu Mureș, December 8-9 2016*, Vol. 4, 265-273, Târgu Mureș, RO: Universitatea "Petru Maior".
- MDA2, s.v. "Mătuși," accessed May 21, 2019, <https://dexonline.ro/intrare/m%C4%83tu%C8%99i/278538>
- Morton, M. (1953). *The Lover's Tongue: A Merry Romp Through the Language of Love and Sex*. Ontario, CAN: Insomniac Press.
- NODEX, s.v. "Smârc," accessed May 21, 2019, <https://dexonline.ro/definitie/sm%C3%A2rc>
- Pănculescu, D. & Bădescu, I. "Reprezentarea semantică a lexemului nas în limba română curentă actuală." *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică*, 1-2, 330-338.
- Partridge, E. (2011). *Shakespeare's Bawdy* (3rd ed.). New York, NY: Routledge by Taylor & Francis Group.
- Redmond D.E. Jr., Kosten T.R. & Reiser M.F. (1983). "Spontaneous ejaculation associated with anxiety: psychophysiological considerations." *The American Journal of Psychiatry*, 9, 1163-6.
- Smith, P.J. (2015). *Between Two Stools: Scatology and Its Representations in English Literature, Chaucer to Swift*. Manchester, UK & New York, NY, Manchester UP.



Ideologii alimentare și mode lingvistice

Monica BORȘ

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
 “Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
 Personal e-mail: monica.bors@ulbsibiu.ro

Alimentary ideologies and linguistic fashions

The present study aims at the construction of a glossary of terms related with the lexical field of alimentary diets. It will focus on the dynamics, semantics, and productivity of the lexical suffix *-arian*. Thus, it will build an inventory of its linguistic occurrences, differentiating between its uses as a noun and as an adjective, showing how the creative principle of the Romanian language functions concretely in this particular field.

Keywords: contemporary Romanian language, lexical creativity, suffix word formation, lexicon of alimentary diets, the suffix *-arian*



Ceea ce intenționează articolul de față este realizarea unui glosar de termeni din câmpul lexical al dietelor alimentare, înțelegerea dinamicii lor, semantismul și productivitatea sufixului lexical *-arian* și explicarea lui din perspectiva ocurenței în anumite sintagme.

Un inventar al termenilor referitori la obiceiurile alimentare ar pune în evidență încă de la început apartenența lor fie la o anumită ideologie, fie la o anumită modă. Vom porni de la termenul cu cea mai largă acoperire, termenul global. Ceea ce intrigă de la început este că explicația de dicționar a termenului *vegetarian* face referire la o persoană al cărei meniu înglobează nu numai produse vegetale, dar și lactate și ouă. Cuvântul care trebuia să definească noțiunea (*ovo-lacto-vegetarieni*), este folosit extrem de rar, simplificat din rațiuni de economie lingvistică, (deși există delimitări chiar și între *ovo-vegetarieni* și *lacto-vegetarieni*). Astfel că aceia care intră în categoria celor care consumă doar vegetale sunt numiți *vegetarieni stricti/ radicali*, “cei mai duri dintre vegetarieni” sau vegani.

O altă categorie de vegetarieni sunt *semivegetarieni* (care mănâncă doar un anumit tip de carne, pește sau pui, de unde și denumirea de *pesco-vegetarieni* sau

pollo-vegetarieni). Aceștia sunt numiți și vegetarieni temperați sau moderați, omnivori sau, cu un termen foarte la modă, *flexitarieni*. Cuvântul intră și în sintagme ca “dieta flexitariană”, “regim flexitarian”, care definesc nu neapărat un fel de a mânca, ci un mod de viață, aducătoare de multiple “beneficii” (îmbunătățirea sănătății, reducerea impactului asupra mediului înconjurător etc. etc.):

“dieta flexitariană înseamnă că esti un vegetarian flexibil. Poți să mănânci tofu, quinoa, tone de fructe și legume precum și alte ingrediente vegetariene preferate, însă în același timp ai voie, ocazional, să mănânci carne și pește” (<https://doc.ro/controlul-greutatii/dieta-flexitariana-regimul-flexitarian-beneficii-si-reguli>).

În cea mai mare parte a publicațiilor care oferă soluții pentru stilul de viață, flexitarianul apare ca soluție rezonabilă: “flexitarianismul este mai degrabă un stil de viață/stil de alimentație și nu este un regim greu de ținut, ba chiar este flexibil. În esență, dieta flexitariană înseamnă că esti un vegetarian flexibil (...) Unul dintre cele mai mari beneficii ale regimului flexitarian este că nu există reguli grele și rapide. Este o schimbare în gândire, de la faptul că te gândești că

mesele au nevoie de carne pentru a fi “complete”, la faptul că, de fapt, carnea poate fi adăugată la masă ocazional. În loc să te concentrezi pe a **nu** mânca carne, dieta flexitariană subliniază că e bine să mănânci mai **multe** fructe și legume”¹. Sunt expuse beneficiile acestui regim, regulile de bază și principiile după care funcționează (expuse în special în cartea lui Dawn Jackson Blatner despre dieta flexitariană).

Înșiruirea: semivegetarian- vegetarian-vegan-raw vegan funcționează după criteriul dispensării progresive de produsele (totale sau parțiale) din animale.

Cuvântul *vegan* este de data recentă (1944, apărut odată cu înființarea *Societății Veganel/ Vegan Society*), este înregistrat în dicționarul din 2016, cu referire atât la persoana care nu consumă și nu folosește produse de origine animală, cât și ca adjectiv, cu referire la diete compuse din astfel de produse. Dincolo de definiția de dicționar, cuvântul are o funcție de reprezentare mult mai largă: veganul este o persoană care, pe lângă faptul că alege să trăiască fără alimente de origine animală, refuză orice produs rezultat din exploatarea și suferința unui animal (fie că este vorba de alimente, săpun, încălțăminte sau cosmetice), chiar și produsele testate pe animale, distracțiile care includ vizitarea grădinilor zoologice, mersul la circ, distracții crude (precum vânătoarea), obținerea de informații științifice obținute prin cruzime, așa cum sunt vivisecțiile. Așa cum declară ritos *Vegan Society*² nu este vorba doar de dietă, de impunerea unui regim de viață ordonat, ci de evitarea exploatării animalelor în orice scop, motivul esențial pentru care mulți oameni au ales stilul de viață vegan fiind compasiunea. Pentru că există o alternativă accesibilă la sacrificarea sau exploatarea animalelor, ea este promovată nu numai în beneficiul animalelor, ci și al oamenilor (un mod de viață sănătos) și al mediului. (În acest scop *Vegan Society* oferă peste 30.000 de produse și servicii înregistrate). Adepții ai unui regim alimentar și ai unui regim de viață, sunt selectivi inclusiv în privința partenerilor, lucru ce a dus la apariția termenului internațional *veganosexual*³.

O situație aparte o are cuvântul *freegan*, adept al *freeganismului*, noul stil de viață. Cuvântul *freegan*, cuvânt format din *free* și *vegan*, denumeste adeptul unui stil de viață anticonsumist, pentru a preîntâmpina risipirea resurselor planetei. În continuarea ideologiei vegane care refuză orice produse de origine animală, *freeganii* refuză orice formă de abuz asupra animalelor sau a mediului. *Freeganismul* a apărut în anii 90 ca rezultat al mișcării antiglobalizare și ecologiste și promovează utilizarea alimentelor cu sursă vegetală, aruncate în gunoierul supermarketului, folosirea caselor nelocuite, folosirea timpului mai puțin pentru muncă (redușă doar atât cât e nevoie pentru a cumpăra strictul necesar) și mai mult pentru activități în sânul familiei, activități voluntare în slujba unor cauze etc⁴.

Alte tipologii de diete au la bază criteriul *raw*,

adică totul se consumă în stare crudă, fie că este vorba de vegetale, ouă, lactate (vegetarienii *raw*), doar vegetale (*raw veganii*), produse de origine animală, cât și vegetală, preferabil neprocesate (omnivorii *raw*), produsele vegetale și carne crudă (carnivorii *raw*).

Al doilea punct al articolului se referă la felul în care termenii de mai sus circulă în limbă, “nesupărați de nimene”, dar nici intrați în legalitate. Dintre dicționarele actuale, singurul în care și-au găsit loc este cel de cuvinte recente, coordonat de Florica Dimitrescu⁵: *freegan* (“un *free vegan*, cel care consumă/cumpără doar strictul necesar”) și *freeganism* (“stil de viață anticonsumist”), *vegansexual* (“persoană care nu consumă niciun fel de produs de proveniență animală și refuză să aibă relații cu parteneri omnivori. Principalul motiv pentru a deveni vegan este unul moral, protejarea naturii fiind considerate un scop destul de nobil pentru a-i influența chiar și relațiile”), *pescovegetarian* (categorie de vegetarieni care mănâncă pește), *flexitarianism* (“vegetarianism flexibil”), *fructarian* (“persoană care se hrănește exclusiv cu fructi”), *fructarianism*, alături de termenii mai cunoscuți *vegan* și *veganism*, *raw vegan* și *crudivorism*, *semivegetarian*. De asemenea, *Dicționarul de cuvinte recente* înregistrează cele cinci tipuri de vegetarieni: *ovolactovegetarieni*, *lactovegetarieni*, *ovovegetarieni*, *pescovegetarieni*, *vegetarieni*.

Ultima ediție a *Dicționarului explicativ*⁶ înregistrează doar *vegetarian* și *vegetarianism*, *vegan* și *lacto-vegetarian*.

În dicționarele englezești⁷ sunt specificați anii de apariție a cuvintelor *vegetarian* (1839), *fructarian* (1893), *vegan* (1944) -cuvânt cu referire la acei vegetarieni care nu mănâncă produse animalelor sau lactate. Din 1993 apare înregistrat termenul *pescatarian*, format de la cuvântul italian, *pesca*; cam din același an se estimează că datează *meatatarian* (folosit doar în contexte informale); în locul lui, se bucură de mare succes, *flexitarian*, desemnând o persoană care urmează o dietă vegetariană, dar ocazional mănâncă pește sau carne.

Este foarte clar că acești termeni se vor impune și în dicționare, (excepție *meatatarian*) așa cum s-au impus și în vorbire; această parte din dinamica limbii se bazează pe absolutizarea criteriului unuzului. E o chestiune de timp până vor intra (în cea mai mare parte) în legalitate, chiar dacă pot stârni amuzament pentru anumite segmente de vorbitori. Să luăm ca exemplu cuvântul *fructarian*, cuvânt cu o istorie destul de veche⁸. Pentru masa extinsă a vorbitorilor (de limbă română sau engleză), pentru vorbitorii nespecializați cu termenii care traduc diete alimentare, cuvântul a stârnit râsul (și este edificator în acest sens să ne gândim la filmul *Notting Hill*, scena în care Hugh Grant și Emma Bernard se află în fața unei mese întinse, însă nimeni nu îndrăzește să mănânce, deoarece invitata este *fructariană* (termen cu referire la cei care

mănâncă doar ceea ce a căzut deja din pom, deoarece recoltarea ar produce suferință fructului respectiv)⁹. Dacă avem în vedere același vorbitor mediu, peste timp, la câțiva ani după data apariției filmului (1999), observăm că reacția lui este una de mirare față de faptul că acest termen exista în limbă; este cazul unei fermiere americane care publică pe blogul propriu un material la câțiva ani după apariția filmului "Watching Notting Hill & thinking about fruitarian diet", în care își arată mirarea față de acest termen care nu numai că exista în limbă (fiind vorba, spune ea, de o dietă subsumată celei vegane), dar că, la o căutare online a returnat 105.000 de rezultate, Aproximativ la zece ani de la publicarea materialului de pe blogul respectiv, aceeași căutare returnează 1.100.000 de rezultate, iar pentru limba română 162.000. Iar creșterea numărului de rezultate are loc de la o zi la alta.

Cuvântul *vegetarian* are o istorie mai recentă decât *vegetarianismul* promovat începând cu Pitagora (de unde și utilizarea inițială a cuvântului *pitagorician*, care a premers *vegetarian*). Deși este răspândită ideea că termenul de *vegetarian* a apărut în 1847, odată cu fondarea *Societății Vegetariene* există argumente care contrazic această idee; într-un documentat articol, *Végétarien et végétalien*¹⁰, ideea că termenul *vegetarian* deși revendicat de Societatea Vegetariană, nu este o creație a acesteia este susținută prin apariția lui în lucrarea scriitoarei britanice Frances Anne Kemble, *Journal of a residence on a Georgian plantation in 1838-1839*. Dacă publicarea târzie a cărții (în 1869) ar putea pune sub semnul întrebării paternitatea termenului, apariția lui în aprilie 1842 în ziarul *The Healthian*, scos la Alcott House, este suficientă pentru a lămuri că este anterior apariției numitei societăți. Mai mult, autorul justifică etimologia din franceza veche, *vegetable*, parcul fiind lat. *vegetabilis* < *vegetare* < *vegetus*. Sub semnul întrebării rămâne pentru autorul articolului dacă termenul vine din *vegetus* + *arian* sau de la *vegetable* + *-arian*. Oricare ar fi drumul (cel lung sau cel scurt) conduce la același etimon, *vegetus*.

În legătura cu doctrina căreia îi aparține vegetarianul, dicționarele franceze fac diferența dintre *végétalisme* (alimentație exclusivă din vegetale, provenit din lat. *végétal*) și *végétarisme* (care presupune absența oricărui aliment produs prin distrugerea unei vieți animale, având drept cuvânt de origine *vegetus*). Se fac clare delimitări între *végétarien*, *végétalien* și *végane*, adică cei care resping carnea, dar acceptă un regim bazat pe ouă și lactate și cei care le refuză. În contextul acceptării că vegetarianismul este în primul rând etic, conceptul nu poate fi asociat cu termeni ca *ovo* sau *lacto*, și, cu atât mai puțin, ocurent în sintagme cu *pesca-*, *pollo-*; absurde prin formă modul de formare (termenii citați fiind din italiană, și nu din latină) și barbare prin conținut.

La întâlnirea anuală a Societății Americane de Dialectologie din 2003, *freegan* ocupa locul al doilea în clasament (considerat a fi cel mai creativ). Cuvântul este considerat a fi format prin procedeul telescopării¹¹, un procedeu care impune creații lexicale rezultate ca urmare a contopirii/inglobării elementelor componente asemeni tuburilor unui mecanism telescopic.

Rodica Zafiu¹² comentează factorii de care depinde succesul cuvintelor -valiză, precum și calitățile lor intrinseci: "respectarea unor reguli de bună formare, efect de surpriză, grad înalt de motivare semantică". Dintre acestea, efectul de surpriză este determinat de relația semantică preexistentă între elementele cuvântului-valiză: "pentru un bun cuvânt-valiză (ca pentru orice joc de cuvinte reușit), legătura preexistentă, latentă, trebuie să stea la baza unei asocieri surprinzătoare, semnificative". Elementele alcătuitoare trebuie să fie sinonime (caz în care surpriza apare prin faptul că se exclud reciproc) sau antonime (surpriza fiind aceea a echivalenței între semnificații care păreau opuse). Cât despre relația sintactică a componentelor nu poate fi "de tip determinat-determinant". Toate acestea asigură gradul ridicat de remotivare al cuvântului nou-creat. Prin această grilă, deși neîndeplinite criteriile (termenii nu sunt nici sinonimi, nici antonimi, relația sintactică este de tip determinat-determinant), *freegan* rămâne un cuvânt-valiză realizat prin suprapunere totală și având un segment comun. Efectul de remotivare conferit de un efect de surpriză mediu este vizibil pentru limba de origine; pentru limba română este un calc, ca urmare, semantismul său e mai greu de perceput.

De un semantism mai apropiat ar putea fi cuvântul -valiză, *flexitarian*¹³, de asemeni format pe terenul limbii engleze, din *flexi(ble)* și (*vege*)*tarian*, cu referire la un vegetarian care mănâncă (ocasional) carne. Cuvântul a cărui primă utilizare este dataată în 1998, a fost votat de către Societatea Americană de Dialectologie drept cel mai util cuvânt al anului 2003¹⁴. A câștigat și mai multa popularitate odată cu apariția cărții lui Dawn Jackson Blatner, *The Flexitarian Diet: The Mostly Vegetarian Way to Lose Weight, Be Healthier, Prevent Disease, and Add Years to Your Life*, în 2008. Vorbeam de un semantism mai apropiat întrucât cei doi termeni care îl compun ar putea servi la formarea aceluiași cuvânt-valiză pe teren lingvistic românesc.

În al treilea rând, ceea ce ne interesează în studiul de față este sensul pe care îl dă unui cuvânt sufixul -arian, și justificarea ocurenței cuvântului în anumite sintagme.

Sufixul -arian a fost analizat în cartea lui Ives Trevian, *Les affixes anglais, productivité, formation de neologismes et contraintes combinatoires*¹⁵, în capitolul *Les suffixes romans adjectivaux, Suffixes marginaux et/ou peu productifs*. Sufixul în cauză este considerat productiv până în prima treime a secolului al XX-lea și exprimă adeziunea la anumite principii religioase sau



filozofice. Există o serie largă de cuvinte formate cu acest prefix, listă din care foarte puține se regăsesc și în limba română: Cuvântul *vegetarian*, preluat din limba franceză (*végétarien*, format din *veget(able)* + *-arian*), *unitarian* (adept al unitarianismului, confesiune creștină reformistă, care nu recunoaște decât o singură persoană în Dumnezeu. *arian* (adept al arianismului, doctrină creștină formulată de preotul Arie, care neagă natura divină a lui Hristos), *necesarian* (membru al unei secte religioase din Marea Britanie, care consideră că oamenii acționează conform unei predestinări, negând într-un totu libertatea propriei voințe), *trinitarian* (nume dat celor care acceptă dogma trinității, adept al trinitarianismului), *agrarian* (adept al agrarianismului, teorie economică opusă industrialismului, care acordă prioritate dezvoltării agriculturii).

În concluzie, cuvântul *vegetarian*, care înseamnă adept al vegetarianismului (lucru dovedit mai sus prin toate aceste exemple care trimit la ideea de adept al unei doctrine, secte, teorii etc.), nu-și justifică semantic ocurența în context ca: "pizza vegetariană", "mâncare vegetariană", "meniu vegetarian", "dietă vegetariană", În cele două intrări, de dicționar, cuvântul este folosit ca nume desemnând persoana adeptă a vegetarianismului, iar în calitate de adjectiv are o acoperire supradimensionată, funcționând în sintagme atât cu substantive animate, cât și inanimate.

El ar trebui să rămână rămâne doar în contexte referitoare la persoana care împărtășește această ideologie, așa cum ne-o dovedesc cuvintele în care apare sufixul. Cât despre faptul că *vegetarian* înglobează și elementele *ovo-* și *lacto-* este de asemenea discutabil. Adjectivul cu trei terminații, *vegetus*, *-a* *-um* (cu sensul de vioi, sanatos, puternic) a servit ca radical în formarea cuvintelor *vegeto*, *-are* (a inviora), *vegetatio* (=miscare), iar în latina medievală, *vegetalis* (pentru masculin și feminin, *-ale* pentru neutru), care stau la baza cuvintelor de azi, pe care le-am preluat prin filieră franceză și care toate au la bază semul [vegetal].

La fel stau lucrurile și cu cuvântul-valiză formate de la *vegetarian* -*flexitarian*, care se bucură deja de o mare popularitate. Din păcate, aceste contexte referitoare la diete sau mâncăruri s-au impus prin uz, sunt în uz, și vor rămâne în ciuda nerespectării etimologice. O problemă rămâne felul scrierii cuvintelor formate prin compunere, prin contopire sau prin alăturare cu cratimă, căci, așa cum s-a văzut, în cele două dicționare citate apar grafii diferite ale aceluiași cuvânt.

Note:

1. <https://doc.ro/controlul-greutatii/dieta-flexitariana-regimul-flexitarian-beneficii-si-reguli>
2. <https://www.vegansociety.com/go-vegan/definition-veganism>
3. Reproduc o declarație a cofondatorului Societății Vegetarienilor din România (SVR): "N-as putea să-mi sarut prietena imediat după ce a mâncat carne, as avea flash-backuri cu ea mestecând bucați dintr-un animal." (<http://www.ziare.com/stiri/ancheta/vegani-cei-mai-duri-dintre-vegetarieni-300911>)
4. What is a freegan? în <https://freegan.info/>
5. Florica Dimitrescu, Alexandru Ciolan, Coman Lupu, Dicționar de cuvinte recente, ediția a III-a, București, Logos, 2013.
6. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan-Al. Rosetti", București, Univers Enciclopedic Gold, 2016
7. Merriam Webster https://www.merriam-webster.com/dictionary/flexitarian?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld#h1
8. Merriam Webster Dictionary îi dă o vârstă destul de înaintată (data de naștere fiind în 1893).
9. William: what exactly is a fruitarian? Keziah: We believe that fruits and vegetables have feeling so we think cooking is cruel. We only eat things that have actually fallen off a tree or bush - that are, in fact, dead already. William: Right. Right. Interesting stuff. So, these carrots... Keziah: Have been murdered, yes. William: Murdered? Poor carrots. How beastly!
10. Tristan Grellet, *Végétarien et végétalien* <http://www.lesmotsduvegetarisme.fr/articles/les-mots-du-vegetarisme/vegetarien-vegetalien/>
11. Wayne Glowka, Megan Melançon, Danielle C. Wyckoff, Among the new words, *American Speech* (2004) 79 (2): 194-200. <https://doi.org/10.1215/00031283-79-2-194>
12. Rodica Zafiu, *Fabulospirit*, în *România literară*, nr. 25/2007, <http://arhiva.romlit.ro/index.pl/fabulospirit>
13. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flexitarian>
14. https://www.americandialect.org/2003_words_of_the_year
15. Ives Trevian, *Les affixes anglais, productivité, formation de neologismes et contraintes combinatoires. De la diachronie à la synchronie*, Peter Lang, Editions scientifiques internationales, Bern 2000, p. 309



A Theoretical Perspective on Ekphrasis

Daria PÂRVU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
 “Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts

Personal e-mail: daria.parvu@ulbsibiu.ro

A Theoretical Perspective on Ekphrasis

The paper explores the most dominant theoretical approaches concerning ekphrasis, emphasizing the progress made over the centuries in refining the concept and pointing out the achievements and the limitations in ekphrastic theory.

Keywords: poetry, painting, ekphrasis, power of narration, power of resistance



Several issues have been raised based on the pervasiveness of the narrative into the ekphrastic poem: Krieger, on the one hand, considers that ekphrastic poetry is related to freezing the temporal dimension into space, whereas Wendy Steiner, in her study on *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature* (1988), contends that ekphrasis is the verbal equivalent of the “pregnant moment” in art (13-14). What she understands by the pregnant moment in visual art is the stillness of a point which implies what comes before that moment and what is to follow it.

Heffernan departs completely from these views by upholding the idea that ekphrasis is dynamic and that the narrative vein is taken from the pregnant moment of visual art which is in such a way processed as to “deliver from the pregnant moment of visual art its embryonic narrative impulse.” That is why he refers to ekphrasis as being “dynamic” and “obstetric” (Heffernan 1993: 5).

Heffernan feels compelled to give further explanations to justify his point of view according to which he does not support the idea that a picture cannot tell a story or that pictures differ tremendously from texts in that texts tell more comprehensive stories and paintings do not. His point of interest is not related to what pictures can or cannot do but rather

what ekphrasis does with visual art. In order to support this point of view he gives the example of Yeats’s poem “Leda and the Swan” in which such a text does not tell a self-sufficient story, and Gainsborough’s painting *Two Shepherd Boys Fighting*, where the painting tells a self-sufficient story.

A more nuanced explanation given to the narrative power of ekphrasis is provided by Gerard Genette, who considers ekphrasis to be more a description than a narration. He defines narration as a depiction of people and objects in movement, whereas description is based on depicting people and objects standing still. Ekphrasis therefore falls into the category of description rather than narration, as it depicts fixed forms and objects. Moreover, Genette considers that narration is time-oriented whereas description suspends time, it is space-oriented and thus, he contends, it serves as “a mere auxiliary of narrative,” as “the ever-necessary, ever-submissive, never-emancipated slave” (Genette 1982: 136, 134).

Heffernan domesticates the theory propounded by Genette in stating that ekphrasis is not submissive at all but, on the contrary, it is “the unruly antagonist of narrative, the ornamental digression that refuses to be merely ornamental” (Heffernan 1993: 5). If we



agree to the view according to which ekphrasis is a detachable fragment that can be moved from one work to another, then we also need to clarify in what ways ekphrasis has a say in the movement and the meanings of the narratives in which it appears.

Genette himself admits that there is no real demarcation line between narration and description, as they cannot be kept apart, mainly because there is no such thing as pure description (purged of any narration). The implication here is that, in a particular passage, either narration or description predominates and that due to the precarious boundary between narration and description, ekphrasis cannot be said to be pure description or to hinder narrative progression.

Page Dubois offers a theory of ekphrasis that is more relevant when introducing the epics of Homer and Virgil. In her opinion, ekphrasis “is a narrative poetic discourse that purports often to be a model, or icon, literally, of the past and future structures in the interest of explaining what they were, what they will be, by representing them in relation to an enlightening narrative discourse, the progress of the hero” (Dubois 1982: 4). Ekphrasis, she adds, is spatio-temporal revealing “as a coherent synchronic model, the shape of time for its audience” (7-8). If the definition suggested by Dubois is limited to Homer’s or Virgil’s worlds, we need to understand what triggers its resistance over time: from classical antiquity to the present day. As it is a verbal representation of visual representation, we might easily infer that ekphrasis participates in a contest between various modes of representation: between the power of narration and the fixed image’s power of resistance.

Svetlana Alpers, in an equally pertinent study, “Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation” (1976), argues in favor of description with a suspension of narrative action in the works of leading seventeenth-century realist painters—Velasquez, Rembrandt, and Vermeer, only to see description reappear in the late nineteenth-century French realist art with names such as Courbet and Manet, for instance. She holds that the seventeenth-century Italian art critic Bellori was right in considering Caravaggio’s art highly descriptive and lacking the narrative dimension.

In her opinion, painting, by its very nature, is descriptive as it is a spatial and not a temporal art and Bellori’s comments reflect the Renaissance commitment to narrative art which “continued to challenge ambitious artists well into the nineteenth century” (*New Literary History* 16). She understands Horace’s famous dictum *Ut pictura, poesis* as an “argument not for pictorial poetry but for narrative painting. Even Lessing, in his famous essay delineating the limits of the arts, does not rule out narrative in art but is at pains to specify the conditions under

which painting can narrate while remaining true to its descriptive strengths” (16).

Alpers contends that, in ancient art and the art of the Renaissance, imitative skills were directly connected with narrative action, as means to an end and “on this was based the notion of the appeal of art” (17). Critics in the Renaissance agreed that passions were made visible through the movements of the body (or the movements of the soul). Gombrich also suggests, in *Art and Illusion* (1960), that “the very perfection of imitation in ancient and Renaissance art was in order to achieve the end of intelligible and convincing narratives” (129).

One of the most important arguments set forth by Alpers in her study is that if in the Middle Ages art was meant to impress common people by the use of pretty colors and did not address intelligent minds by the use of narrative action, seventeenth-century art witnesses a shift in focus in this respect: namely, the concerns, effects and appeal that were based on color in art played a new role in the works of some artists in that they gave the upper hand to the mind in viewing a work of art and no longer to the senses. Therefore, Alpers subscribes to Bellori’s bafflement at the reversal of priorities in Caravaggio’s works: description to the detriment of narrative action.

When introducing nineteenth-century French realist painting, Alpers suggests that the descriptive characteristic is typical of the quality of modern life. She considers two art critics’ opinions on the descriptive nature of the work of art close to the turn of the century. One is Michael Fried, who holds the belief that avant-garde French painters such as Courbet and Manet deliberately employed a different pictorial strategy, as it was meant to emphasize a departure from the representation of action to an acceptance of the new artifice of representation typical of modernism.

The second critic quoted in Alpers’s study is T. J. Clark, who contends that the freezing of narrative action by turning to description is typical of the quality of modern life (qtd. in Alpers 18). Alpers’s conclusion regarding the works of seventeenth-century realist painters is that Caravaggio’s, Velasquez’s and Vermeer’s foregrounding of descriptive details at the expense of narrative action emphasizes their allegiance to imitation rather than to narration. Rembrandt, she contends, upheld the idea that narration understood in Renaissance art terms was impossible (24).

The French critic and theorist Roger de Piles was the first who tried to understand what had happened in seventeenth-century realist painting by calling into question the concept of color. Color was perceived as an ornament of art, on the one hand, and as a basis of imitation, on the other hand, with no narrative end in view. He frequently refers to Rembrandt and Caravaggio, for instance, as being the seventeenth-

century colorists who invite viewer participation. One must, however, remember that, in those times, praising a painter for his use of colors was as if one had offered a consolation prize for those artists who were not able to narrate in their paintings:

De Piles is the first critic to link up in a positive and powerful way the two traditional aspects of color: (1) its link with imitation and (2) its powerful appeal to the eyes. In arguing that imitation leads to a desired end of fooling the eyes and calling on the viewer, de Piles validated imitation in a new way by tying it to a desirable and newly defined end of art. He is thus able to give full recognition and full weight to the representational power of the work of art as such. (Alpers *New Literary History* 28)

Despite the fact that de Piles eulogizes Rembrandt, he still remains faithful to Rubens for his artistic eloquence, adherence to the Renaissance hierarchies, both social and pictorial, and the preeminence given to narrative action in the Renaissance art.

Following this line of argumentation, Alpers admits that it is quite difficult to say what the nature of nineteenth-century paintings with a similar visual appearance is, as compared to the nature of seventeenth-century paintings. What is clear, apparently, is that representation was perceived in the seventeenth century as the making of an artifice. Velasquez, Vermeer, Rembrandt were most probably the precursors of modernist painters, with whom color, not the individual, is the reality represented. Alpers's study foregrounds the thesis that pictorial description was perceived in its incipient phases as early as the seventeenth-century, in the works of Caravaggio, Rembrandt, and Vermeer, the master colorists of that age.

Alpers claims that the way they looked at color, namely as being an ornament and an adjunct to imitation rather than to narrative, brings them very close to the nineteenth-century realist French writers, whose representations were exclusively based on color and not on the individual. Alpers admits, however, that it is quite difficult to firmly state that it was color that brought seventeenth-century realist painters close to nineteenth-century realist French artists, particularly because there is no sure way of knowing how life was represented truly as it is "almost impossible to account for what they [the paintings] are about" (Alpers *New Literary History* 37).

Another critic and poet, Peter Barry, speaks of the "finely graded alternatives" of ekphrasis (*The Cambridge Quarterly* 155). Departing from John Hollander's classification of ekphrasis into "notional" and "actual", Barry further subdivides it into categories that support the idea that ekphrastic poetry is "at

present such a thriving sub-genre" (155). Barry starts with Hollander's definition of "actual ekphrasis" in which a genuine work of art is being described or addressed (Hollander 1995: 4), as is the case of W. H. Auden's "Musée des Beaux Arts", for instance, but adds that actual ekphrasis can be further subdivided into "closed" and "open" variants. The closed type of actual ekphrasis presents the object in a frame, as in Auden's poem, which makes it quite clear that it is not introducing a real event but rather recounts what is seen in Peter Breughel the Elder's painting "Landscape with the Fall of Icarus".

In the open type of actual ekphrasis the object presented is "unframed" and therefore it can be taken as a description of an actual scene and not as a mere representation of that scene. It is the case of William Blake's poem "Tyger", particularly because it can be read as if it were describing a tiger in the jungle even though it represents both Blake's engraving and some of the paintings he had seen at Burlington House. Barry points out the fact that in the closed kind of ekphrasis its object tends to be explicit whereas in the case of open ekphrasis its object tends to be implicit (156). Barry admits the fact that in practice the most challenging examples of actual ekphrasis do not strictly observe this classification into open and closed but are located somewhere in between.

As for notional ekphrasis, Barry departs from Hollander's definition, that is "the verbal representation of purely fictional works of art" (4), and further subdivides notional ekphrasis into "fictional" and "conceptual". Fictional ekphrasis refers to purely imaginative descriptions but in "realist" terms and Barry gives the example of Browning's poem "My Last Duchess", where a duke describes a fictional work of art (a painting) but in realist terms. Conceptual ekphrasis presents an imaginary object with "supra-realist" features which no real art object could have" (Barry *The Cambridge Quarterly* 156). It is the case of Keats's poem "Ode on a Grecian Urn", where the frozen images embossed on the urn are seen in movement through the poet's artistic skills. The object represented, adds Barry, is conceptual, "one which not only doesn't but also couldn't exist" (156).

Barry also contends that there is a cross-influence between open actual ekphrasis and conceptual notional ekphrasis, as the most interesting examples of ekphrasis seem to be touching on both these types of ekphrasis. Barry concludes his theoretical preliminaries with a pertinent observation on the relationship between ekphrasis and reality. His point is that "ekphrastic poetry seems to embody an acknowledgement of the unbridgeable hermeneutic gap between poetry and the real, which is what makes it so fascinating", and adds that poetry alone cannot deal with reality itself but only with representations of reality.



A similar idea based on the fact that words will never be perfect equivalents for visual images is discussed by Gary Shapiro, in his study “The Absent Image: Ekphrasis and the ‘Infinite Relation’ of Translation” (2007). Shapiro quotes Foucault who, in an analysis of *Las Meninas*, proposes that there is an “infinite relationship” between words and visual images and that “it is in vain that we say what we see; what we see never resides in what we say” (qtd. in Shapiro 13).

Shapiro repositions some of the French philosophers who have shown an interest in this relationship between images and words. They are Foucault, Derrida and Lyotard, and Shapiro suggests that the reader should look at them not as enemies, but as thinkers of this “infinite relationship” that implies translation from the visual to the verbal but also makes this translation or transposition practically impossible. One point of departure in this endeavor is to understand that this translation is not unfaithful to the original but, rather, as Borges noticed, that the original is unfaithful to the translation (Borges 1999 [1922-1936]: 239).

Shapiro suggests a diachronic look at ekphrasis pivoting on the idea that there is always a split between image and text, the visual and the verbal, a split that renders itself quite obvious when a text “dwells on the very absence or the dimension of absence in the work that it addresses” (Shapiro *Journal of visual Culture* 14). He suggests an analysis of ekphrasis starting as early as Homer and his description of Achilles’s shield in book 18 of the *Iliad* and moving on to the French philosophers, who dwelt on the issue of ekphrasis.

His theory rests on the assumption that ekphrasis came into being because the objects were not visible to the reader or listener. He speaks metaphorically about this absence calling it blindness and in this respect he quotes Derrida who, in *Memoirs of the Blind*, considers that drawing is itself blind; as an act rooted in memory and anticipation, drawing necessarily replaces one kind of seeing (direct) with another (mediated). Ultimately, he explains, the very lines which compose any drawing are themselves never fully visible to the viewer since they exist only in a tenuous state of multiple identities: as marks on a page, as indicators of a contour.

Lacking a “pure” identity, the lines of a drawing summon the supplement of the word, of verbal discourse, and, in doing so, obscure the visual experience. Consequently, Derrida demonstrates, the very act of depicting a blind person undertakes multiple enactments and statements of blindness and sight.

Michel Foucault understands to deal with this split between images and words in a pictorial context in his analysis of Magritte’s *This Is Not a Pipe*. He cautions us against making too flimsy a connection between art (or language) and the physical realm. On the one hand,

the viewer is quite aware that one is not looking at a pipe but rather at the picture of a pipe. On the other hand, the word *pipe* under the thing is a word that corresponds through form and structure to things one normally identifies as pipes.

For Foucault the painting is an occasion to explore the space dividing “linguistic signs and plastic elements” (Foucault 1972: 53). In Foucault’s opinion there is no connection between the title of the painting and the painting as such, between signifier and signified. Therefore he concludes: “Nowhere is there a pipe” (29). What we are left with, Foucault thinks, is an absence, and the absence is the message.

In his discussion of Magritte’s painting Foucault deploys the “archeological method” which is accurately defined in his *Archaeology of Knowledge*:

In analyzing a painting, one can reconstitute the latent discourse of the painter; one can try to recapture the murmur of his intentions, which are not transcribed into words, but into lines, surfaces and colours; one can try to uncover the implicit philosophy that is supposed to form his view of the world. It is also possible to question science, or at least the opinions of the period, and to try to recognize to what extent they appear in the painter’s work. Archaeological analysis would have another aim: it would try to discover whether space, distance, depth, colour, light, proportions, volumes and contours were not, at the period in question, considered named, enunciated, and conceptualized in a discursive practice; and whether the knowledge that this discursive practice gives rise to was not embodied perhaps in theories and speculations, in form of teaching and codes of practice, but also in processes, techniques, and even in the very gesture of the painter. It would not set out to show that the painting is a certain way of ‘meaning’ or ‘saying’ that is peculiar in that it dispenses with words. It would try to show that, at least in one of its dimensions, it is discursive practice that is embodied in techniques and effects. (193-94)

As he suggests, the archaeological method is not about the intentions of the painter, or the meaning that can be derived from the text or about cultural influences. It is rather supposed to reveal a level of “unspoken order” as Foucault describes it in *The Order of Things* (1970), the gap between a culture’s self-reflexive laws and the fundamental codes and practices of that culture (xx). This unspoken order can be examined by looking at the way a culture defines itself: how it organizes and classifies institutions; how institutions in their turn organize and classify; what it chooses to call things.

This archeological method was employed by Foucault in his major works when examining concepts of madness, medicine, discipline, insanity, etc. In this study, Foucault uses the same kind of analysis but restricted to the work of a single painter (with some references to Kandinsky and Klee). What is at stake in this study is the very notion of ekphrasis, the transfer from image to word, since the work under discussion begins to write its own commentary.

Gary Shapiro opines that descriptions of works in the absence of the image have been a constant practice ever since the Greek antiquity and continuing in contemporaneity. His main focus is on French philosophers who showed an interest in this relation between image and word but who have been indicted for reducing this experience to that of the linguistic text. His suggestion is that these French philosophers's approaches to the visual should be understood as "explorations of the necessary distance in the translation (in one direction or the other) of word and image" (Shapiro *Journal of Visual Culture* 19).

One of the philosophers Shapiro introduces is Jacques Derrida. His observations seem pertinent to the extent to which in his long "polylogue for n+1 female voices," entitled "Restitutions of the Truth in Painting," Derrida submits for exploration the analyses of Van Gogh's painting of two peasant shoes by philosopher Martin Heidegger and art historian Meyer Schapiro.

Derrida proves that the two ekphrastic speakers tried to subscribe the painting to their own projected meanings. He also contends that there is a general tendency on the part of traditional philosophical aesthetics to subordinate visual or spatial arts to language, a tendency that he sees augmented in hierarchical classifications of the kind made by Hegel and Heidegger, which privilege poetry as the principal form of art. He claims that there is a "fraudulent conspiracy" between traditional questions such as "What is art?" and these hierarchical classifications.

He contends that if a philosopher doesn't understand to transform/destroy this question he has subordinated the whole of space to the realm of the logos: "when a philosopher repeats this question without transforming it, without destroying it in its form, its question-form, its onto-interrogative structure, he has already subjected the whole of *space* to the discursive arts, to voice and the *logos*..." (qtd. in Shapiro 20).

Derrida is keenly interested in exploring the linguistic bias of the two thinkers, Heidegger and Schapiro, as made evident in their analyses of Van Gogh's painting. Heidegger, on the one hand, seems to employ conventional ekphrasis when saying "this picture spoke" in describing the world and earth of a peasant woman wearing a pair of shoes; Meyer

Schapiro, on the other hand, refers to the peasant shoes as belonging to the artist as such.

What Derrida is trying to do here is not to introduce a third interpretation of Van Gogh's painting; neither is he keen on emphasizing that the meaning of the painting is quite indeterminate; rather, he poses the question of what we are doing when we think we are verbalizing a work of art. The form of dialogue or rather polylogue chosen by Derrida contributes to the inquiry, as he is not imposing a master voice or a discourse in his study.

Jean-François Lyotard, another French philosopher, seems equally interested in analyzing the relationship between the visual and the verbal. In his book *Discours, figure* (1985 [1971]), he argues that the figural and linguistic dimensions are mutually irreducible to one another and must be understood in terms of their chiasmatic interchanges. As he suggests in *The Differend* (1988 [1983]), phrasing is the key issue of philosophy: how does one understand to speak or respond to a discourse or significance that is totally different from one's own, a discourse that may contest the claims and orientation of one's own form of utterance? In other words, ekphrasis poses the following question: how can we phrase or respond to something that is mute and transcends language? Lyotard's dialogues of *Que peindre?* (1987) concern the possibility of speaking in the presence of the visual.

This possibility of speaking in the presence of the visual is explored by Lyotard in his dialogues where he examines the works of three painters: Adami, Arakawa, and Buren. Adami seems to reduce the image to minimal, cartoon-like shorthand; Arakawa's works contain stenciled lettering and geometric figures whereas Buren's paintings consist of regular stripes of two regular colors that seem to frame, mark, ornate or sometimes simply disfigure a number of public spaces. One might think that painting is on the way to being translated into a code of standardized image (in Adami's case) or pedagogic puzzles and riddles (Arakawa) or decorative border (Buren).

Lyotard contends that if artists perform their own translations from the visual to the verbal, this does not and cannot say anything about the success or completeness of such translations. The "infinite relation", as identified by Michel Foucault, between language and painting acquires a different meaning from individual to individual. There is no unique perspective on art, Lyotard explains, but rather an intertwining and occasional conflict between the linguistic and the visible. In this respect, Foucault is right in saying that translation is an infinite relation between the visual and the verbal.



Bibliography

- Krieger, Murray, 1991. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Steiner, Wendy. 1988. *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Heffernan, James, A. W. 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Genette, Gerard. 1982. *Figures of Literary Discourse*. Transl. Alan Sheridan. New York: Columbia University Press.
- Dubois, Page. 1982. *History, Rhetorical Description and the Epic from Homer to Spenser*. Cambridge. D. S. Brewer.
- Alpers, Svetlana. "Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation." *New Literary History*, Vol. 8, No. 1, Readers and Spectators: Some Views and Reviews, (Autumn, 1976).
- Barry, Peter. "Contemporary Poetry and Ekphrasis." *The Cambridge Quarterly* Vol. 31, No. 2, 2002.
- Shapiro, Gary. "The Absent Image: Ekphrasis and the 'Infinite Relation' of Translation." *Journal of Visual Culture*, 2007; 6; 13.
- Foucault, Michel (1970[1966]) *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trans. not credited. New York: Random House.
- Lyotard, Jean-François (1985[1971]) *Discours, figure*. Paris: Éditions Kincksieck.
- Lyotard, Jean-François (1987) *Que peindre? Adami Arakawa Buren*. Paris: Éditions de la Différence.



A Cultural Approach To Legal Translation: Contemporary Perspectives And Challenges

Eva-Nicoleta BURDUȘEL

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
 Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
 Personal e-mail: eva.burdusel@ulbsibiu.ro

A Cultural Approach To Legal Translation: Contemporary Perspectives And Challenges

The preliminary part of the paper aims to set the context by highlighting the binding and enduring connection between law and culture, particularly by informed understanding of different legal systems accompanied by harmonization of legal terminology endorsed by mutual awareness of cultural diversity. Furthermore, the main section of the presentation will provide a thorough and in-depth analysis of linguistic challenges and cultural barriers in the process of translating legal texts, exemplified by recent misuse of English loan words, which requires a high level of proficiency in the target and source languages in addition to a wise ability to adapt to the socio-cultural context and ultimately render a message that facilitates communication and endorses an accurate conveyance of legal terminology. To conclude, the challenges to legal translation are far beyond the linguistic area, as the field is imbued with different cultural contexts, shaped by socio-political and historical evolution, in addition to the wealth of legal terminology applications.

Keywords: cultural translation, law, legal terminology, multilingualism, plurilingualism



This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/INTELLIT, within PNCDI III.

Current relevance of continuous professional training in the context of internationalization

According to the *Report on Internationalization of Higher Education in Romania* (2013) “internationalization is the process of integrating an international, intercultural or global dimension into the purpose, functions and delivery of post-secondary education.”¹ Furthermore, “internationalization is not merely an end in itself, but an important resource in the development of higher education towards

a system in line with international system as well as open and responsive to its global environment.” The same *Report* points out to some of the strengths of the Romanian national academic system in attempt to foster and enhance internationalization² such as: the role of Cultural Centres set up nationwide - British Council, Goethe Institute, Confucius Institutes, Fulbright Commission - acting as a gateway for collaboration between universities; active participation in the Erasmus+ programme: short-term mobility providing academics and researchers the appropriate forum for the exchange of best practices, inviting new faculty as guest professors for long-term cooperation; in addition to student-centred learning approach: e.g. developing new programs for international students, to meet their demands; attracting faculty members with international experience; requiring students



to be proficient in at least one foreign language for graduation compulsory; development of multi-lingual teaching centres in higher education institutions.

The major dimensions of internationalization include: integration of internationalization in the university strategy enabled by student and staff exchange; internationalization of curriculum by updating study programs and harmonization of syllabus in keeping with the most recent research, academic standards and labor market requirements; as well as promoting the study language skills as core competence: for both employability and empowerment.

The mission of universities nowadays is to create, convey and make full use of knowledge, running parallel to their proactive role in foreseeing the dynamic changes with an impact on all levels of society as well as keeping abreast of the latest scientific discoveries and academic standards. Higher education institutions should evince a twofold development strategy: responsive, i.e. receptive to society and labour market expectations, and responsible, i.e. undertake the ambitious role of guiding strategic thinking and policy-making. Some of the most demanding challenges to contemporary higher education can be highlighted as follows: the strength, prosperity and welfare of any nation in a global knowledge economy will be educated as well as highly qualified professionals; secondly, universities have to face the challenges triggered by the powerful forces characterizing global economy: hypercompetitive markets, demographic change, increasing cultural diversity, ethnic migration and the latest information and communication technologies.

Whether academics or practicing professionals in the legal area, continuous professional development is a prerequisite in a dynamic, unpredictable global world affecting both personal and professional lives. A recent article published in *The Guardian* pleads the case for the study of foreign languages with particular reference and applicability to aspiring lawyers, though the case might well be extended to all professionals in law. "The globalization of legal practice means that many international law firms will not hire lawyers without language skills. 'In our profession, language skills are critical because, as international lawyers, we apply our trade with words.' (Patricio Grane Labat – partner of a public international law firm, fluent in English, French, Spanish) Moreover, dr. Martina Kunnecke, lecturer in comparative public law and EU law states that 'students need a global mindset and language skills are a part of that' encouraging students to learn a foreign language and even study law abroad."³

Another situation is represented by the particularly challenging employment opportunity as an English-language lawyer-linguist at the European Court of Justice, whose responsibilities include: translating and revising legal texts, providing advice

on legal terminology and legal analysis, whereas the qualifications of the eligible candidate include: perfect command of two foreign languages, besides mother tongue, plus an academic degree in law, in addition to the ability to integrate effectively into an intercultural and multilingual context.⁴ Mention should be made of the opportunities and requirements set forth by the European Commission Directorate General for Translation in "Interpreting and Translating for Europe": "... in addition to an excellent knowledge of the languages from which you translate and of the related cultures..."⁵

The relevance of the *European Charter for Plurilingualism* for the present society highlights the key significance of plurilingualism in intercultural contexts and functional situations: a means of getting to know and understand other people and their culture, facilitating international relations, shaping identity, enhancing cultural diversity improving mutual intercultural awareness and understanding, promoting scientific development, education and contributing to economic efficiency, right to work; as well as widened access to and representation in the media.

The answer to the question "why study legal English?" is twofold: as a prerequisite for legal professionals to master the art of public speaking and effective communication in English in addition to enhanced legal knowledge and expertise. The right mix of skills, both professional and transversal competencies, is essential for the contemporary expert, since the global world demands knowledge of a particular area of study or research, endorsed by accuracy and fluency in a foreign language. Secondly, particular attention and thorough study should be given to the differences between Anglo-American and Continental legal systems emerging from differences in culture, history, socio-political development.

Martha Nussbaum, influential contemporary philosopher and Professor of Law at the University of Chicago, actively promotes the role of humanities nowadays for an all-round education, and advocates the need of training students with the "skills for life" and shifting the focus on acquiring competencies rather than degrees, such as: entrepreneurship, cultural awareness and interaction, public speaking and the art of argumentation, learning to learn, information literacy, soft skills. "Citizens cannot relate well to the complex world around them by factual knowledge and logic alone. The third ability of the citizen, closely related to those two, is what we can call the narrative imagination."⁶

A trans-disciplinary approach to law

Law and culture

Menachem Mautner, Professor of Comparative Civil Law and Jurisprudence, identified *Three Approaches to Law and Culture*:

The first approach arose in German jurisprudence and it views law as a product of a nation's culture and as embedded in the daily practices of its people. According to the historical school, statutes are not meant to create law; rather, their function is to reflect existing social practices. The second approach, the constitutive approach, developed in American jurisprudence in the 1980s, views law as participating in the constitution of culture and thereby in the constitution of people's minds, practices, and social relations. Law is an inseparable dimension of social relations. The third approach, found in 20th century American jurisprudence, views the law that the courts create and apply as a distinct cultural system. Law practitioners internalize this culture in the course of their studies and professional activity, and this internalization comes to constitute, direct and delimit the way these practitioners think, argue, resolve cases and provide justifications." [p. 84] Besides these three approaches thoroughly analyzed throughout the essay, the scholar added a few more approaches concerning legal studies, namely: law and anthropology, legal culture, legal consciousness, law and popular culture, law and the production of cultural artifacts (intellectual property law), law and multiculturalism.⁷

In this respect, mention should be made of the influential theory set forth by Harold Innis concerning *space-biased* and *time-biased* societies and civilizations, subsequently reflected in contemporary media and communication.⁸ This reminds us of the *monochronic vs polychronic time theory* in understanding cross-cultural communication; equally relevant in this context is the distinction *high-context and low-context culture*, highlighted by the anthropologist Edward Hall in his seminal book, "Beyond Culture", in view of making culture a vector for facilitating effective and creative communication rather than approaching cultural differences as a source of misunderstandings.⁹

In today's inter- and hyper-connected world careful consideration given to the *tangible cultural patrimony and intangible cultural heritage*, regulated by a series of documents, thus highlighting the relevance of law and legal instruments for the the enduring, inextinguishable and invaluable area of law: the Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (Paris, 17-21 Nov. 1972) occasioned by the General Conference on the UN Educational, Scientific and Cultural Organization; the UNESCO Convention on the Protection and

Promotion of the Diversity of Cultural Expression (Paris, 20 Oct. 2005) highlighting: the importance of culture for social cohesion; linguistic diversity is a fundamental element of cultural diversity; the vital role of cultural interaction and creativity; the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (Paris, 2003), as a fundamental dimension of cultural diversity in contemporary world, and the 1961 Vienna Convention on Diplomatic Relations.

Any discussion of cultural diversity, either in former times or nowadays, should include an informed reference to *cultural diplomacy* – or "diplomacy between cultures" – as the theory and practice of facilitating cultural exchanges. Whereas the scholarly term or academic discipline may be more recent, the practice itself is century-old, testified by the numberless explorers, missionaries, diplomats, envoys, scholars, etc. who travelled the world and disseminated their own culture, but more significantly collected a detailed and informed insight into the culture of their host country. A distinction should be made between diplomacy as practice and – boasting a long history of international relations – and diplomacy as an organization and institution.

To sum up "... an adequate understanding of legal ideas ... is impossible without adopting a *sociological perspective* ... Like social theory, law generalizes and conceptualizes social relations, actions, circumstances and institutions in abstract terms so that they can be considered systematically."¹⁰

Law and society

Since social forces produce law, therefore different legal systems will emerge according to the specificity of each culture also subject to the powerful forces of geography, history and politics.

According to William Hurst, in his quintessential outline of "The Law in the United States History", an adequate definition of the attributes of American legal order suggests that the study of law in these terms, i.e. the significance of legal process in society, should contribute more to the understanding of the society.

Law offers peculiarly important evidence of the values which give this society coherence and vitality. Thus, the study of legal history can make special contribution to the general history of ideas. The study of a people's values has basic importance to understanding a society, for it is the sharing of values that provides the bond of lasting human relations, even where the shared values may express themselves in secondary conflict.¹¹

This theory is further explained and sagely summed up by Lawrence Friedman in his "Notes Towards the History of American Justice":



It is commonplace that social forces produce law, directly and indirectly. It follows that different cultures will make law in different ways. In every society there are the rulers and the ruled: some individuals, groups and strata have more power or influence than others; the law that any society makes will reflect the interests of those on top to the extent of their superior might. But power and influence do not directly act on law. Law – statutes, doctrines, legal behavior in general - comes about only when individuals and groups make demands on the system. Demands then rather than interests are the proximate causes of law. The structure of demands is a cultural factor; no doubt its shape always reveals the powerful pull of long-term pressures, deriving from those with influence and power.¹²

To conclude this brief section about the indelible and powerful connection between law and social order for continuous development, let us mention merely a few landmark documents of perennial relevance and fundamental influence for the history of humankind and endorsement of the rule of law: The Universal Declaration of Human Rights; Declaration of the Rights of Man and of the Citizen; US Bill of Rights; Protocol to the Convention for the Protection of Human Rights and Fundamental Freedoms.

Law and rhetoric

Communication has always played a key role in the evolution of humanity and the course of history; now, more than ever, in today's changing and challenging world, communication has also become the subject of academic study and research underscored by interdisciplinary and intercultural perspectives to the world.

Communication represents an essential component of individual and/or institutional interaction, key ability in the field of intercultural mediation and public diplomacy, powerful connector in a multi-polar, multicultural and multilingual world, vector of preserving and promoting national identity, cultural innovation and artistic creativity, as well as a top-ranking criterion for employers in recruitment and assessment processes. Contemporary international cooperation is substantiated by informed knowledge of other cultures and civilizations, mediated by intercultural communication.

Communication is neither an isolated nor a one-way process; on the contrary, effective communication relies heavily on the ability to build bridges, to connect individuals, groups or masses of people instead of emphasizing and deepening the divide. Communication is a powerful connector – of individuals, institutions, cultural communities,

business entities, etc. Communication competence enables an individual or a group of people to provide, maintain and ensure smooth and successful interaction, both in intra- and inter-cultural contexts.¹³

The concepts of rhetoric and law are tightly and inherently connected and any understanding of their interdependence requires a historical approach with special reference to Aristotle's *Rhetoric* – a landmark study of high impact and crucial influence to the present day, a fundamental systematic treatise on oratory and particularly the threefold means of persuasion in view of endorsing one's argumentation, i.e. appealing to human intellect, enabled by substantive evidence; morality, testified by credibility; and emotion. Let us sum up this brief section about rhetoric with reference to Cicero – outstanding statesman, philosopher, politician, gifted orator and great theoretician of the art of oratory – who successfully epitomized the most important skills of an excellent orator: „ ...the art of eloquence is something greater, and collected from more sciences and studies than people imagine ... A knowledge of a vast number of things is necessary, without which volubility of words is empty and ridiculous.”¹⁴

Challenges in teaching legal English and translating legal documents

This section aims to highlight the connection between law, language and culture in balancing the power relations worldwide as it is widely acknowledged that language is imbued with cultural connotations in both communication and translation, highlighting the binding and enduring connection between law and culture, particularly by informed understanding of different legal systems accompanied by harmonization of legal terminology endorsed by mutual awareness of cultural diversity.

Furthermore, in her world-renowned translation study, Susan Bassnett acknowledged that language is “the heart within the body of culture, and that it is the interaction between the two that results in the continuation of life-energy”¹⁵ Her argument emerges from the theses of Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf and Juri Lotman that “no language can exist unless it is steeped in the context of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language.” (qtd in Bassnett, 22). This theory is also endorsed by Umberto Eco, in his *Experiences in Translation*, who raises our awareness about translation as a “shift, not only between two languages, but between two cultures – or two encyclopedias.” (Eco, 17) Language and culture are inherently connected, unhesitatingly evinced by the process of translating which is “not only connected with linguistic

competence, but with intertextual, psychological and narrative competence.” [16]

The concluding remark reinforces the need to promote foreign language learning for professional development, as the best means of connecting culture to their specific study or research area, in addition to teaching English across the curriculum as a means to improve linguistic competence and to promote plurilingualism.

Notes:

1. Jane Knight, *Higher Education in Turmoil. The Changing World of Internationalization*, Sense Publishers: 2008, p. 6.
2. *Report on Internationalization of Higher Education in Romania* (2013) p. 49.
3. <https://www.theguardian.com/law/2015/jul/07/the-case-for-foreign-languages-as-an-aspiring-lawyer> July 7th 2015.
4. https://curia.europa.eu/jcms/upload/docs/application/pdf/2009-03/brochure_en.pdf.
5. <http://cdt.europa.eu/sites/default/files/documentation/pdf/qd0117611en.pdf>.
6. Martha Nussbaum, “Skills for Life” *Times Literary Supplement*, April 30th 2010, p.5.
7. <https://scholarship.law.cornell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3206&context=clr>.
8. Harold Innis, *The Bias of Communication*, University of Toronto Press, 2008.
9. Edward Hall, *Beyond Culture*, Anchor Books, 1976.
10. Roger Cotterrell, *Law, Culture and Society. Legal Ideas in the Mirror of Social Theory*, Routledge: 2006, pp. 1-2
11. William Hurst, “The Law in the United States History” in *American Law and the Constitutional Order. Historical Perspectives*, eds Lawrence Friedman & Harry Scheiber, Harvard University Press, 1988.
12. Lawrence Friedman, “Notes Towards the History of American Justice” in *American Law and the Constitutional Order. Historical Perspectives*, eds Lawrence Friedman & Harry Scheiber, Harvard University Press, 1988.
13. Mitchell R. Hammer, „Intercultural Communication Competence” in *Handbook of International and Intercultural Communication*, eds. Molefi Kete Asante and William B. Gudykunst, Sage Publications, pp. 247-256.
14. Cicero, „On Oratory and Orators” „forța unei idei și să o comunice publicului prin argumente bazate pe cunoaștere și înțelepciune ... Un orator trebuie să fie capabil să aleagă limbajul potrivit și să-și aranjeze cu grijă cuvintele. De asemenea, oratorul trebuie să înțeleagă toată aria de emoții

cu care ne-a înzestrat natura ... Totodată, oratorul trebuie să fie înzestrat cu duh și șarm aparte, să fie cultivat în spiritul înaltei societăți, dar să aibă și abilitatea de a lovi dur atunci când își atacă adversarul. În plus, trebuie să dea dovadă de o grație subtilă și rafinement. În fine, oratorul trebuie să aibă o minte ageră ca să-și poată aminti momentele și exemplele relevante din istorie și trebuie să aibă noțiuni temeinice de drept ... Cred că nimeni nu poate deveni cu adevărat un orator desăvârșit decât dacă are o cultură solidă ... Desigur, nu susțin că un orator trebuie să fie atotcunoscător, mai ales în tumultul societății moderne, dar sunt convins că oricine își spune orator trebuie să jongleze cu îndemânare cu orice subiect, astfel încât discursurile sale să aibă atât formă, cât și conținut de calitate.” Philip Freeman, M.T. Cicero, *Cum se conduce o țară. Ghid antic pentru liderii moderni*, Editura RAO, 2014, p. 49-52].

15. Bassnett, Susan, *Translation Studies*, London: Routledge, 1998, p 22.
16. Eco, Umberto, *Experiences in Translation*, translated by Alastair McEwan, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2001, p 13.

Bibliography:

- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1998.
- Cotterrell, Roger. *Law, Culture and Society. Legal Ideas in the Mirror of Social Theory*. London: Routledge, 2006.
- Eco, Umberto. *Experiences in Translation*, translated by Alastair McEwan. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Freeman, Phillip, M.T.Cicero. *Cum se conduce o țară. Ghid analitic pentru liderii moderni. / How to Run a Country. Analytical Guide for Modern Leaders*. București: Editura Rao, 2014.
- Friedman, Lawrence and Harry Scheiber (eds). *American Law and the Constitutional Order. Historical Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- Hall, Edward. *Beyond Culture*. Anchor Books, 1976.
- Innis Harold. *The Bias of Communication*. University of Toronto Press, 2008.
- Kete, Molefi and William B. Gudykunst (eds). *Handbook of International and Intercultural Communication*. Los Angeles: Sage Publications, 1994.
- Knight, Jane. *Higher Education in Turmoil. The Changing World of Internationalization*. Sense Publishers, 2008.
- Nussbaum, Martha. „Skills for Life”. *Times Literary Supplement*, April 30 2010.





Culturemele chineze – purtătorii celor mai subtile aluzii culturale – în traducere românească (I)

Iulia Elena GÎȚĂ

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: iulia.gita@ulbsibiu.ro

Chinese Culturemes – the Bearers of the Most Subtle Cultural Implications – in Romanian Translation (I)

Culturemes are the markers of the source culture, which can reach the reader in the target language only through the ability of the translator, who must, in fact, be a great connoisseur of the most hidden cultural details. For the transposition of a foreign culture into a new culture, for a communication between them, a loan is needed, retrieval and processing of information so that it is accepted. In order to achieve this goal, a corpus of culturemes from 31 contemporary Chinese novels translated in Romanian between 2000 and 2018 through direct translation were analysed.

Keynotes: cultureme, literatură chineză, traducere literară, receptare literară, transfer cultural



Introducere

Motivația acestui studiu este încercarea de a oferi o imagine de ansamblu asupra modalității de abordare a culturemelor în traduceri de opere de literatură contemporană chineză în România, opere caracterizate de o generozitate lingvistică și extralingvistică. În vederea realizării acestui deziderat, am urmat etapele de identificare a culturemelor din **operele de literatură chineză contemporană traduse prin traducere directă în limba română, în perioada 2000-2018 (31 opere)**; urmată de consemnarea metodelor de traducere pentru asigurarea echivalenței culturale, a coerenței și a omogenității operelor chineze recreate pentru cititorul român. În final am realizat o analiză aprofundată a unei selecții de cultureme și am urmărit modul de traducere al acestora din prisma a cinci metode de echivalare.

Scopul acestui studiu este de a funcționa ca un indice de control al specificului traducerilor literare chineze în română, iar concluziile lui pun în lumină într-adevăr unitatea culturală a traducerilor, experiențele de lectură și pregătirea filologică a traducătorilor. Prin conturarea Școlii de Traducere Chineză — școala de traduceri a profesorilor și a absolvenților de limba și literatura

chineză, aflată la început, dar cu mari perspective de dezvoltare — se cere ridicarea nivelului traducerilor la rangul de creatori de dialog intercultural. Sinologii și traducătorii români, școliți și formați în cadrul Școlii de Traducere contribuie decisiv la dezvoltarea tradiției românești a cercetării culturii chineze. Studiul intenționează să provoace dar și să ajute la conștientizarea faptului că traducerile nu trebuie să fie, așadar, doar transpuneri (prin aceasta înțelegem mutarea dintr-un registru lingvistic în altul fără a opera textul ca parte a unui întreg cultural, abordându-l extern față de toate sursele de influență din cultura în care a fost creat) ale unei opere într-o altă limbă, ci ele au rolul primordial de îmbogățire a cunoștințelor despre cultura, civilizația, literatura și întreg patrimoniul cultural al Chinei, fiind modul cel mai eficient și mai stabil de schimb intercultural, de prosperitate a culturii naționale, de înțelegere și conștientizare a specificului cultural a națiunii chineze. Referințele intertextuale, culturemele studiate, fac parte, după cum se va prezenta în continuare, din toate sferile culturale, de la cele ce denotă viața de zi cu zi a chinezilor, de la cele comune hranei și a nevoilor de bază, la cele frecvente despre sărbători, toponimie, unități de măsură, la cele istorice, motivate politic, dar și spirituale, subtile, erudite, pe care

doar studiile aprofundate, cunoștințele vaste și o muncă stăruitoare de studiere a enciclopediilor, dicționarelor și operelor literare au șansa de a le repera și transfera unui cititor - țintă.

Teoria culturilor

Conceptul de cultură este unul relativ recent, foarte puțin intrat în limbajul comun chiar și al studiilor de traductologie, fiind aproape necunoscut în mediul non-academic; adăugat abia în 2000 în Marele dicționar de neologisme al limbii române, ca fiind „cea mai mică unitate a unui fenomen sau fapt de cultură” (MDN '00, 2000), în cazul de față, îl putem considera ca fiind o unitate purtătoare a culturii sursă, transferată printr-o traducere literară într-o altă cultură țintă, acordând definiția la contextul prezent. Așa cum a remarcat Lungu-Badea (2003), cultura nu este dependentă de procesul de traducere, nici de traducător, cultura trăiește în textul original, chiar mai bine, gândindu-ne la cunoștințele preliminare și la bagajul cognitiv al receptorului din aceeași cultură cu opera.

Termenul a dobândit însă accepțiuni diverse. Într-o sinteză diacronică a Georgianeii Lungu-Badea (2015) au fost reperate geneza conceptului și cei care au influențat cel mai mult accepțiunile actuale ale termenului. Cercetările culturii au fost inițiate în anii 1970 de teoreticieni din diferite domenii, de la inginerul și fizicianul Abraham Moles (1967), la experți în comunicare mass-media precum Claude Zeltman (1971), și comunicare non-verbală, Fernando Poyatos (1971, 1976, 1983, 1994), la oameni ai literaturii – Ottmar Hegyi (1981), savanți în traductologie și lingvistică - Hans Vermeer (1983), și experți în educație – Torsten Husén și Susan Opper (1984). Imediat, în anii 1980 termenul a intrat și în atenția cercetătorilor socio-culturali din România, primele articole fiind ale lui Otto Benkö (1985, 1988) și Ivan Evseev (1985) – „Cultura sau despre iradițiile mesajului receptat” (Benkö) și „Proiectul unei grile valorice a textului lecturat” ambele publicate în volumul colectiv „Cultură, model, educație permanentă. Aspecte actuale ale educației permanente”, Otto Benkö et al. (coord.), Timișoara, Tipografia Universității din Timișoara, 1985.

Ulterior, studiile asupra termenului au fost dezvoltate pentru identificarea trăsăturilor operaționale actuale în traducere de profesorul în traductologie, semantică și semiotică Georgiana Lungu-Badea (2002, 2003, 2004, 2005, 2009). Pornind de la studiile lingvistice Els Oksaar (1988), ale savanților Hans Vermeer și Heidrun Witte (1990), apoi mai târziu prin abordarea terminologică a lui Peter Sandrini (1997, 2002), și a traducătorului Andrew Chesterman (1997, 2000) Lungu-Badea a contribuit la definirea și integrarea termenului în studiul „transferului cultural” al traductologiei, printr-o metodă de opoziție binară de definirea a ceea ce este și ceea ce nu este cultura

(Lungu-Badea, 2004, p. 68), punând în contrast cultura cu noțiuni apropiate, care ar putea, din greșeală, să fie suprapuse – aluzie, citat, conotație, cultism, idiotism, neologism, sociolem, traductem.

Se observă, așadar, o varietate mare de influențe interdisciplinare în studierea și definirea termenului cultura, care a dus la nașterea unui concept complex și ambivalent. Ne vom apleca, însă, asupra accepțiunilor sale în domeniul studiilor de traductologie, pentru a exemplifica ulterior prin abordarea culturii în traducerea literaturii chineze contemporane.

Pornind de la *Skopostheorie* (1978) a lui Vermeer, putem gândi o teorie a scopului culturii în opera tradusă și le găsim a fi cele mai importante promotoare ale transferului de cultură prin literatură, un „soft power” al operei literare, care prin lectură devine o sursă primară de cunoaștere a specificului cultural original, de favorizare a construirii unui discurs intercultural. În acest sens, marcarea și explicarea lor (prin note de subsol) este o datorie a traducătorului, pierderea lor, chiar și voită, din teama de îngreunare a lecturii, prin echivalarea în traducere cu termeni locali, ar fi un deserviciu major adus scopului literaturii universale, de a educa, de a trezi interes cultural, de a deschide minți și inimi, de a elimina prejudecățile și de a ne face mai toleranți.

În acest sens, studiul de față va analiza notele de subsol din operele de literatură contemporană chineză, traduse recent (2000-2018) prin traducere directă în limba română. Este de la sine înțeles că una dintre cele mai mari pierderi ale unei traduceri printr-o limba intermediară este tocmai cultura, care ar fi factorul cunoștințelor preliminare, a atenției și a puterii de observare a mai multor traducători, fiecare cu bagajul propriu cultural. De asemenea, ne-am oprit asupra studierii notelor de subsol, deoarece practica ne arată faptul că în cazul textelor literare, cultura sunt tratate prin note de subsol, comentarii, glosare, mai puțin explicitate sau inserate în text. Lungu-Badea consideră cultura ca fiind „strâns legate de contextul extralingvistic, dar ele nu sunt dependente de producerea procesului de traducere” (2004, p. 73). Cultura sunt inserate de către autor pentru aceia care îndeplinesc „cerințele indispensabile” amintite mai sus. „Folosite voluntar sau involuntar, sunt uneori dificil de reperat chiar de către destinatarii care aparțin aceluiași spațiu lingvistic ca emițătorii. Relativitatea și monoculturalitatea culturii îngreunează reperarea acestuia” (idem). Ne este din nou adusă la cunoștință dificultatea crescută a realizării unei traduceri literare cu o valoare culturală deosebită, și subliniată importanța abilităților și a caracteristicilor extra-lingvistice ale unui traducător.

În plus, pe lângă aceste competențe ale traducătorului, de care depinde soarta culturii, mai avem de-a face și cu factorii sociali și emoționali, întrucât, cum definea Vermeer și Witte (1990) „cultura este fenomen dintr-o societate, fenomen

care pentru reprezentanții acelei societăți are o relevanță culturală specifică” (H. Vermeer, H. Witte, 1990, p. 136, as qtd in Lungu-Badea, 2004, p. 74). Astfel, culturile sunt la latitudinea accepțiunilor sociale și emoționale ale traducătorului în acel moment – sunt relative – acestea putând diferi de la o traducere la alta chiar și la același traducător. Acest lucru este observabil și în studiul de față, unde explicațiile și adnotările date de același traducător, aceleași culturi diferă ușor de la o operă la alta.

În încercarea de formare și organizare a corpului culturilor regăsite în operele studiate, acestea au fost cercetate ca parte a unor categorii, pornind de la clasificarea dată de Lungu-Badea (2001, p. 373-374) – (1) **simple** și (2) **compuse** – din punct de vedere formal; (3) **istorice** și (4) **actuale** – din punct de vedere funcțional. La acestea am mai adăugat categoria culturilor (5) **individuale** – care aparțin unui individ, fie autorului sau traducătorului și (6) **colective** – care sunt cunoscute membrilor culturii sursă; categoria celor ce denotă elemente de studii (7) **culturale** (cultură, istorie, literatură, arte etc) și celor (8) **tehnice**; (9) culturi care denumesc **toponime**, structura administrativ-teritorială; (10) culturi de **patrimoniu cultural**; (11) culturi de **cultură socială**, convenții, obiceiuri; (12) culturi care denumesc **cultura lingvistică**; (13) culturile – **aluzii literare** – *diangu*; și categoria culturilor intrate în (14) **sapiența colectivă** a românilor (culturile intrate deja în uzul românilor).

Din punct de vedere al metodelor de traducere, vom analiza culturile din următoarele soluții de traducere: culturi traduse prin (15) **alienare (foreignization)** sau prin (16) **înstrăinare (domestication)**, prin (17) **traducere zero**, prin (18) **explicitare directă** în text, prin (19) **adaptare culturală**, prin corespondent, prin (20) **traducerea culturală** și prin (21) **traducere zero + explicitare directă în text + notă de subsol**. Lungu-Badea (2004, p.205) atrage atenția asupra diferenței dintre explicitare și explicare: „explicitarea implicitului cultural nu vizează și implicitul lingvistic, implicitul sensului, întrucât cititorul este capabil să sesizeze sensul chiar dacă unele specificități culturale îi rămân străine, chiar dacă beneficiază de o percepere rezumativă, nu de una integrală”.

Se vor urmări, de asemenea, și modalitățile de abordare a culturilor, a procedurilor de traducere aplicate pentru a rezolva preocuparea culturală a textului tradus. În capitolul I au fost sintetizate **șapte metode tehnice** (Olk, 2013) de a aborda perspectiva culturală în actul traducerii: transfer; transfer și clarificare; transfer și explicație; expresie din limba țintă care se referă la cultura sursă; explicație neutră; omisiune; substituție culturală. Urmând aceste metode, vom observa care sunt cele preferate de traducătorii români, și dacă există o tradiție a traducerilor culturilor între aceștia, completând informațiile obținute în cadrul interviurilor și chestionarelor atribuite traducătorilor.

În urma unor interviuri cu traducătorii ai căror opere sunt incluse în acest studiu a reieșit că nu există un real consens între aceștia atunci când vine vorba de traducerea unor termeni dificili sau a unor culturi. Un *consensus doctorum* s-a format, mai degrabă spontan, între traducătorii care formează grupul traducătorilor academici, universitari, ce își împărtășesc experiența, își verifică reciproc opțiunile. De asemenea, se poate întâmpla ca editura să impună traducerea unui anumit termen, pe baza unor traduceri deja existente, pentru asigurarea unei consecvențe în imaginea oferită cititorului. Acest lucru este probat și ilustrat de opere traduse de diferiți traducători-sinologi români, membri ai corpului didactic al catedrei de limba și literatura chineză, între care există un consens în identificarea, receptarea, explicarea și traducerea culturilor. În acest sens relevante sunt exemplele:

Qipao – Su Tong / Voicu, *Soții și concubine*, 2015: nota de traducere (NTD): „Rochie tradițională chinezească, din mătase țesută de tip brocart, cu guler mare sau mic, de obicei strânsă pe talie”; În *Viață*, 2016: NTD: „Qipao (cheongsam) este o rochie tipic chinezească, elegantă, lungă și strânsă pe corp”; Yu Hua / Bălan *Cronica unui negustor de sânge*, 2017: NTD: „Rochie chinezească tradițională, cu gulerul înalt, lungă până la glezne și despicată adânc în părțile laterale”; Yu Hua / Zlotea,

Leifeng – Mo Yan / Luca *Obosit de viață, obosit de moarte*, 2012: NTD: „Lei Feng a fost un soldat chinez mort într-un accident în 1962, și care a fost apoi iconizat de propaganda Partidului Comunist Chinez ca model de altruism și spirit de sacrificiu; figurează proeminent și în cultura populară contemporană, fiind, printre altele, subiectul cântecului menționat, lansat în 1995”; Mo Yan, (note de Vișan, *Schimbarea*, 2012: NTD: „Lei Feng (1940-1962) a fost soldat chinez devenit model propagandistic în iconografia comunistă a Chinei, întruchipare a altruismului și modestiei puse în serviciul poporului, conform sloganului - Armata și poporul sunt una”.

Xi Shi: Mo Yan / Vișan *Broaște*, 2014– NTD: „Frumoasă încât peștii uitau să înoate când trecea pe lângă iaz, cea mai celebră dintre *Cele patru frumuseți legendare* ale Chinei, la origine personaje istorice, care și-au exercitat influența asupra unor regi sau împărați”; Mo Yan, / Bălan, *Țara Vinului*, 2014: NTD: „Xi Shi, care a trăit în sec. VI î.Chr. Este considerată a fi una dintre cele patru mari frumuseți feminine din China clasică”; Yu Hua / Bălan *Cronica unui negustor de sânge*, 2017: NTD: „Xi Shi - o tânără extrem de frumoasă din China Clasică, un etalon al frumuseții și rafinamentului”.

În mod ideal, existența unui consens la nivel larg între traducători, ar facilita cititorului român înțelegerea textului, al culturii și al literaturii chineze, dar ar și ușura munca traducătorilor, care, nu de puține ori se lovesc de terminologia chineză, dificil de circumscris, momente în când dicționarele nu ajută și referințele sunt infinit mai obscure. Traducerea, cu precădere, cea din chineză, cere o muncă de cercetare

solidă, de interogatorii, cum sunt numite de Vișan, vorbind despre modul de traducere al primului profesor român de limba chineză – Toni Radian – „interogatorii la care-i supunea pe lectorii chinezi când întâlnea ceva dificil de tradus, căci nuvelele erau înțesate cu aluzii literare, cu versuri al căror autor era greu de identificat, pe modelul apelului la acel *savoir* colectiv, care nu avea nevoie de citări sau explicații. Era deseori vorba de căutarea unor soluții ingenioase, în operația de transfer dintr-un cod cultural în altul” (Revista de Traduceri Literare, nr. 16, 28 februarie 2017).

Bibliography:

- Lungu-Badea, G. (2004). *Teoria culturilor, teoria traducerii*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- Lungu-Badea, G. (2009). *Remarques sur le concept de culture*. *Translationes*, 1(1). doi: 10.2478/tran-2014-0003
- Vermeer, H. (1992). *IS TRANSLATION A LINGUISTIC OR A CULTURAL PROCESS? Periodicos*, 37–49. Retrieved from periodicos.ufsc.br
- Lungu-Badea, Georgiana. “Argument.” *Translationes*, vol. 3, no. 1, Jan. 2011, doi:10.2478/tran-2014-0043.
- O. Benkő (1989). *Culturema. Punct final?*, în *Elemente de teoria și practica informației și comunicării*, Tipografia Universității din Timișoara, Timișoara.
- Olk, H. M. (2013). Cultural references in translation: a framework for quantitative translation analysis. *Perspectives*, 21(3), 344–357. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2011.646279>
- Berza, De Maria, and Maria Berza. “Traducerea Literară – Un Hobby Sau o Profesie, Un Meșteșug Sau Un Act De Creație?” *Filiala București – Traduceri Literare (FITRALIT) – Uniunea Scriitorilor Din România*, 1 Mar. 2017, <https://www.fitralit.ro/28-02-2017-traducerea-literara-un-hobby-sau-o-profesie-un-mestesug-sau-un-act-de-creatie/>.
- Appiah, Anthony. *Stereotypes and the shaping of identity*. California: California Law Review, 2000.
- Appiah, K. A. (2000). *Stereotypes and the Shaping of Identity*. *California Law Review*, 88(1), 41. <https://doi.org/10.2307/3481272>
- Hua, Y., & Zlotea, M. (2017). *In viata. Bucuresti*: Humanitas.
- Hua, Y., & Zlotea, M. (2018). *China in zece cuvinte*. Humanitas.
- Hua, Yu. Interview with Yu Hua Michael Standaert. 30 August 2003. <<http://u.osu.edu/mclc/online-series/yuhua/>>.
- Zlotea, M. (2007). În vizita la celalalt. Placerea traducerii.” *Studia Doctoralia*, 1, 128–136. Retrieved from https://www.academia.edu/11522426/In_vizita_la_Celalalt_Placerea_traducerii
- Mo, Y., & Bălan Luminița. (2013). *Baladele usturoiului din Paradis*. București, România: Humanitas Fiction.
- Mo, Y., & Bălan Luminița. (2014). *Ōara vinului: roman*. București: Humanitas Fiction.
- Mo, Y., & Balan, L. (2016). *Femeia cu buchetul de flori*. Bucuresti: Humanitas Fiction.
- Mo, Y., & Balan, L. (2017). *Cronica unui negustor de sange*. Bucuresti: Humanitas Fiction.

- Mo, Y., & Luca, D. (2012). *Obosit de viata, obosit de moarte*. Humanitas.
- Mo, Y., & Luca, D. (2012). *Sorgul Rosu*. Humanitas.
- Mo, Y., Perdivara, B., & Visan, F. (2012). *Schimbara*. Editura Trei.
- Balan, L. (2017, August 24). *INTERVIU – Prof. Univ. Dr. Luminița Bălan: Literatura chineză contemporană este o oglindă a întregii sale tradiții culturale*. (D. Tomozei, Interviewer)
- Balan, L. (2018, July 7). *A Cheng, Regele copacilor*. Retrieved March 5, 2019, from <https://www.fitralit.ro/30-06-2018-a-cheng-regele-copacilor/>.
- Balan, Luminita. *INTERVIU – Prof. Univ. Dr. Luminița Bălan: Literatura chineză contemporană este o oglindă a întregii sale tradiții culturale* Dan Tomozei. 24 August 2017.
- Bassnett, S. (2005). *Translation studies*. Vasa. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1995). *Translation, history, and culture*. London: Cassell.
- Bassnett, S., & Trivedi, H. (2002). *Post-colonial translation: Theory and practice*. London: Routledge.
- Bassnett, Susan and Andre Lefevre. “The Cultural Turn in Translation Studies.” *Translation, History and Culture* (1990): 19-25.
- Bhabha, Homi K. 1990. Introduction: Narrating the nation. In *Nation and narration*, ed. Homi K. Bhabha, 1–8. London: Routledge
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (2008). *A Conservative Revolution in Publishing*. *Translation Studies*, 123–153.
- Bourdieu, P., & Coleman, J. S. (1991). *Social theory for a changing society: Conference entitled "Social theory and emerging issues in a changing society": Papers*. Westview Press.
- Eco, U., & McEwen, A. (2000). *Experiences in translation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Hutcheon, Linda. (2006). *A Theory of Adaptation*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Interviu cu Paula Pascaru, traducatoarea romanului Criptograful. (2015, May 11). Retrieved March 6, 2019, from <http://romanian.cri.cn/221/2015/11/05/1s164634.html>
- Jia, M., & Pascaru, P. (2015). *Criptograful*. Bucuresti: Editura Trei.
- Jian, M., & Ribu, R. (2009). *Tăitei Chinezești*. Curtea Veche.
- Lefevre André. (1977). *Translating literature: the German tradition: from Luther to Rosenzweig*. Assen, Amsterdam: Van Gorcum.
- Lefevre, A. (1990). Translation: Its Genealogy in the West. *Translation. History & Culture*, 15–27.
- Lefevre, A. and S. Bassnett. *Where Are We in Translation Studies? Clevedon: Multilingual Matters*, 1998.
- Skinner, Quentin. (1969). "Meaning and Understanding in the History of Ideas." *History and Theory* 8.1): 3-53, Tillman.
- Tilea, M. (2006) *Teoriile Receptării*. Editura Universitara, Craiova.
- Tilea, M. (2014) *Teorii ale Receptării*. Editura Universitaria, Craiova
- Vermeer, H. (1992). *IS TRANSLATION A LINGUISTIC OR A CULTURAL PROCESS? Periodicos*, 37–49. Retrieved from periodicos.ufsc.br



Arheologia conceptului de cultură. Tranziția înspre epistema modernă

Maura-Geraldina GIURA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: maura.giura@ulbsibiu.ro

The Archeology of the Concept of Culture. The Transition of the Modern Episteme

This study's goal is the analysis of the transition epoch on a European scale (16th to 18th century). This moment represents a fundamental step took by the entire European population from North to South and from East to West. A vast collection of events, actions, epistemological orientations and cultural movements with significant impact on the history and existence of national, continental and global communities have been identified and analyzed. This research signals out the theoretical perspectives defining the concepts of culture and civilization, as given by ethnologists, sociologists, culture critics and philosophers.

Keywords: culture, history of culture, civilization, transition to modernity, European humanism



„Cultura este un al doilea soare pentru cei culți”.
Heraclit

Întâia expresie a necesității, *primum verbum* ce ni se impune atenției în tratarea subiectului și a temei titulare, ca și studiul în ansamblul său, ar trebui să aibă în obiectiv, între altele, însuși rolul științei istorice, locul acesteia în largul areal al cunoașterii, al științelor despre om și al comunicării umane, al culturii și civilizației europene și universale. Riscăm dintru început, pe baza premiselor acestora, afirmația că rolul și locul acesteia au stat și stau sub semnul lui *Clio bifrons*, expresiile explicative încetățenite fiind, în limba lui Cicero, „*historia magistra vitae*” și, peste secole, „*vita magistra historiae*”.

Spre a risipi orice neînțelegere ori catalogări de nuanță iconoclastă, vom preciza că, pentru utilizatorii latinei populare, cea a conversațiilor cotidiene, numită uneori latina vulgară, spre a o deosebi de cea a scrierilor literaților și savanților, substantivul *historia*, -ae avea o plajă de semnificații ce ar putea părea, azi,

surprinzătoare: „*istorie, povestire, întâmplare, cercetare, cunoaștere*”, dar și „*basm, fabulă și chiar ... minciună*” (vezi Dicționar latin-român, 1962). Evident, dincolo de asemenea enunțuri din lexicologie și lexicografie, vom fi de acord că primul enunț al relației istorie-viață – socială, desigur – rămâne maxima de cea mai răspândită utilizare, cel de al doilea fiind de restrânsă circulație și acord, cu ale unor specialiști ai domeniului. Utilizat parcă dintotdeauna, enunțul a fost completat, explicat de spusa (scrisa) sentențioasă a lui Juvenal, din ale sale Satirae IV, cu „*vitam impendere vero*” (a-ți închina viața adevărului), cerință pe care J.J. Rousseau a socotit-o demnă de a fi deviză vieții sale intelectuale, în toată amplitudinea, și desfășurarea, și originalitatea aceleia în eforturile de cunoaștere ale vremii lui.

Peste secole, în tentația de a-și apropria acest imperativ juvenalian, spre a-l lega strâns de actualitate și de țelurile perioadei trăite, deviza se consideră a fi relevantă și în forma răsturnată, respectiv „*vita magistra historiae*”, cu înțelesul unei anumite imposibilități a istoricului de a face totală abstracție de circumstanțele

și imperativele vremii în care trăiește, de ceea ce unii sociologi au codificat prin sintagma „baie culturală”, în care intelectualul și-a forjat personalitatea, creația sa, indiferent de domeniul de cercetare, fiind amprenta unui „proces de elaborare psihologică și socială” (Ădrian Neculau, 1995). După cum se va vedea și mai departe, asemenea opinii se cer luate în considerare și atunci, ori mai ales atunci când se face referire la perioade de tranziție de la o epocă la alta, precum și la perspectivele diverse de abordare a aceleiași realități socio-politice, culturale, istorice, economice etc.

Perioada de referință a studiului nostru – secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea – constituie o epocă de tranziție pentru întreaga Europă și – îndrăznim un adaus – „și nu numai”, realitate pe care niciun cercetător onest al trecutului n-o contestă. Am putea risca chiar susținerea, ușor de argumentat, că trecerea de la Evul Mediu la modernitate, acel pas uriaș făcut de întreaga umanitate europeană, și nu numai, de la sudul la nordul și de la vestul la estul continentului, reprezintă chiar tranziția prin excelență. Or, acceptând această premisă întru validarea argumentelor de care ne vom servi în expunerea noastră, socotim necesară, în chiar acest loc, o succintă trecere în revistă a conceptelor pe care le vom utiliza pe parcursul lucrării; imperativul științific al unei asemenea acțiuni, de nuanță semasiologică, ne apare cu atât mai necesar, în ordinea acribiei, cu cât perioada de referință a eseului nostru, cu sensul etimologic: încercare, ne confruntă cu o bogată colecție de acțiuni, evenimente, orientări epistemologice și mișcări culturale cu impact statornic, și, mai ales, de durată nedefinită în istoria și existența tuturor comunităților naționale, continentale și mondiale. Acest aspect-argument, al încercărilor – pe de o parte, pe de altă parte, constatăm o imensă varietate de încercări de definire, în funcție și din perspective filozofice, științifice de mare diversitate, ce nu ocolesc adesea contradictoriul criticist.

Vom preciza dintru început că nu ne propunem, în acest context, hic et nunc, o analiză detaliată a fiecărei noțiuni, ci doar o succintă prezentare, căci abordările analitice ale fiecărui termen au dat naștere, separat și în relații, unor întregi literaturi de specialitate. Cu alte cuvinte, scopul nostru este doar acela al unei atenționări, al unei semnalări menite a deschide calea înțelegerii cât mai cuprinzătoare a opiniei pe care o favorizăm, la care, eventual, aderăm ori pe care o formulăm, dincolo de anumite rezerve ori, subliminar, de anumite orientări. În sensul aceleiași necesități, citându-i opinia, la considerațiile lui Constantin Noica, exemplul la care se referă acesta se pretează cu evidență la multiplicare. Cu referire la cuvinte, sihastrul de la Păltiniș nota: „O cultură, ca și o societate, ca și o minte sănătoasă se măsoară nu după numărul noțiunilor pe care le are în dosare, ci după numărul celor pe care le scoate cât mai des din dosare. Există cuvinte pe care le folosim fără a le

înțelege, cuvinte în viață, dar fără înțeles, altele pe care le cunoaștem, dar nu le folosim, cuvinte cu înțeles, dar lipsite de viață. Exemplu, cuvântul umanism [...] Cine mai spune astăzi sunt un umanist, adică mă interesează în principal problemele omului? De cuvintele pe care le folosim fără să le cunoaștem e bine să ne dezbatem cât mai repede, cel puțin până vom izbuti să le învățăm înțelesul și, deci, folosința”.

Vom începe acest periplu pe căile semanticii cu un component al capitolului, cel de CULTURĂ, pentru că, oricum l-am înțelege și orice semnificație i-ar fi fost conferită în definiții de către etnologi, sociologi, culturologi și filozofi, rămâne termenul regent al oricăror relații în care intră, și acelea, după cum vom vedea mai departe, nu sunt deloc puține la număr ori facil de interpretat. Este vorba de relații cvasiunanime acceptate în toate tentativele de definire a conceptului cultură, precum – ca să uzăm de un termen radical algebric – omnicitatele binoame: cultură-natură, cultură-societate, cultură-cunoaștere, cultură-civilizație, cultură-valoare, cultură-creație, cultură-comunicare, cultură-praxis cultural.

Semnificativă pentru imensa diversitate a perspectivelor teoretice utilizate întru definirea conceptului cultură este însăși statistica acestora, ades citată: în deceniile ce au urmat celui de Al Doilea Război Mondial, doi culturologi americani, Alfred Kroeber și K. Kluckhohn, au inventariat peste 160 de definiții ale termenului „cultură” (în: *Culture, a Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, Harvard University, 1952), „... definiții pe care le-au clasat în șapte categorii: descriptive, istorice, normative, psihologice, structurale, genetice și incomplete” (George Uscătescu, 1987). Ulterior, alți cercetători, între care sociologul francez Abraham Moles, antropologul Claude Levi-Strauss ș.a., au adăugat „orizontului cantitativ” al americanului alte câteva zeci de definiții, încât se pot întâlni cifre de 200 – 300 definiții. În context se cere relevat și faptul că termenul a început să fie folosit, în epoca modernă și contemporană, mai ales cu forma sa de plural, modalitate ce-și are originea în scrierile lui Herder și ale corifeilor romantismului german (o tratare laborioasă a conținutului ideatic al mișcărilor literare, culturale, cunoscute în literatura universală și comparată sub denumirile titulare de preromantism – Sturm und Drang – și romantism, precum și relația acestora cu Iluminismul, se găsește în *Dicționar de termeni literari*, 1976), surse prin care vom obține și opinii nuanțate, precum cea a timișoreanului Mándics György, pe care o redăm in extenso, cu referire la conceptul „cultură”. Termenul va fi folosit cu accepțiunea de „culture intellectuelle”, în Franța secolului al XVIII-lea, reîmprospătând expresia latină a lui Cicero, „cultura mentis”, semnificând „spirit îngrijit”, lucrat precum pământul. Cercul de semnificații se mărește continuu, extinzându-se asupra

întregului comportament, apoi asupra obiectelor făcute de mână, însemnând, mai târziu, tot „mediul artificial” în care trăiește omul, ultima lărgire a semnificației fiind făcută de antropologi și etnografi la sfârșitul secolului trecut, prin descoperirea „culturii primitive”, sau, așa cum magnific a formulat-o profesorul K. Wenle (Die Kultur der Kulturklassen, Stuttgart, Kosmos, 1910), a „culturii celor lipsiți de cultură”, realizată de A. Kroeber și K. Kluckhohn cu ajutorul lui Wayne Unterainer (Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions, Cambridge Massachutes; Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, Harvard University, vol. XLVII, Nr. 1, 1952), pe deplin edificatoare.

Autorii înregistrează mai mult de 300 de definiții ale termenului, dintre care reproduc și discută 164, grupate în câteva categorii după natura definiției: statică, enumerativă (A), dinamică, psihologică (C, D)... Totuși, definiția lor, a 165-a, axată pe patternuri (tipare) comportamentale, cu greu credem că ar obține consensul unanim. Iată cum sună, în traducerea cercetătorului timișorean, definiția proprie a celor doi culturologi americani: „Cultura constă în tipare pentru și de comportare, explicite și implicite, dobândite și transmise prin simboluri; este o realizare caracteristică a grupelor umane obiectualizată în artefacte; esența sa o constituie ideile tradiționale (adică derivate și selecționate istoric), în special din valorile legate de ele” (Mándics György, 1983).

Această multitudinea de încercări definitorii își cere și-și are explicația din și în câteva puncte-pilon ale constituirii sale; pe de o parte – în importanța sa ca ființă umană, zoon politikon, iar pe de alta – în numeroasele relații cu alte concepte ale științelor despre om, despre natură și despre transcendent. De altfel, un sociolog american aprecia că termenul de cultură are în științele sociale din secolul XX același rol pe care l-au avut noțiunile de gravitație – în fizică, de materie – în chimie, de organism – în biologie; este o noțiune fundamentală sintetică, cumulativă de numeroase înțelesuri, prezentă în toate sferile gândirii și ale vieții practice, de la universul vieții și vorbirii cotidiene până la cele mai elaborate produse intelectuale.

La rândul-i, Abraham Moles constata, cu referire la termenul în discuție, că este „atât de încărcat de valori diverse, încât rolul său variază simțitor de la un autor la altul”. În concepția sociologului francez, cultura este „...principalul material al gândirii, un bun, un conturat, un existent în raport cu viața spiritului. Ca materie a gândirii, cultura reprezintă ceea ce există, gândirea – ceea ce se face din ea; gândirea este devenirea culturii ... cultura provine din ambianță (Umwelt) socială, parțial prin educație, parțial prin impregnare, prin intermediul acelor noi veniți din lumea spiritului, care sunt mijloacele de comunicație (sic!) de masă (Abraham Moles, 1974) și care realizează legătura esențială între

individ și mediul uman” (Rodica Topor et alii, 2000; Mándics György, 1983).

Dificultatea unei definiții atotcuprinzătoare provine, în afara celor evidențiate aici, și din modalitatea relațională pe care nicio încercare n-o poate eluda. Așa se face că demersurile explicative îmbrățișează câteva perechi conceptuale considerate sine qua non: cultură-natură, cultură și societate, cultură-cunoaștere (momentul gnoseologic al culturii), cultură și valoare (momentul axiologic al culturii), cultură și creație (momentul demiurgic al culturii), cultură și comunicare (momentul comunicațional al culturii), cultură și civilizație. Toate aceste relaționări au fost născătoare de patimi și controverse între oamenii de cultură-filozofi, etnologi, antropologi, istorici, economiști, sociologi, culturologi, fără a mai aminti faptul că, de-a lungul secolelor, s-au produs încercări, unele reușite, de a fonda discipline derivate, ca obiect și metode proprii de cercetare, precum: istoria culturii, sociologia culturii, teoria culturii, morfologia culturii, antropologia culturală, în totul – o temă pe care se poate glosa ab et infinitum. Conturarea cât mai cuprinzătoare a conținutului semantic al cuvântului impune prezentarea etimologiei, a istoricului conceptului, a sensurilor în care a fost și este utilizat și, pe această bază multiplană, a definițiilor la care s-a ajuns. Să încercăm o sintetică panoramare:

1. ETIMOLOGIE. Cultura (etimonul lat. cultura,-ae) = maniera, acțiunea de a cultiva pământul, sens în care cuvântul este cunoscut din scrierile lui Cicero, dar, la același, apare, prin analogie, și sensul figurat de cultură (cultivare) a spiritului, de îmbogățire a diverselor facultăți ale spiritului prin exerciții intelectuale și rezultatele acestei dezvoltări. Sintagmele perechi, denominative ale celor două acțiuni sunt: „cultura agrorum” și „cultura animi” ori „cultura mentis”.

2. SUCCINT ISTORIC. Utilizarea termenului cu sensul inițial are o lungă carieră, căci abia în secolul al XVI-lea se poate constata accentuarea progresivă a utilizării cuvântului cu înțelesul figurat, cel legat de dezvoltarea umană. Astfel, într-un dicționar tipărit încă în primul deceniu al secolului al XVI-lea, avându-l ca autor pe W. Von Warterburg, cuvântului „...i se conferă capacitatea de a dezvolta una sau alta din facultățile spirituale ale omului” (vezi Mircea Braga, „Transilvania”, nr. 6/1985). Un loc important în dezvoltarea cunoașterii va ocupa cuvântul abia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, când a intrat în circulație, prin texte din limbile engleză, franceză și germană, un corelativ al acestuia, noțiunea de civilizație, și când s-a pus problema raportului cultură-civilizație, tandem lingvistic-național născător de fertile dezbateri, analize și... controverse științifice.

Numărul extrem de mare de definiții, explicabile prin caracterul ultralarg al sferei culturii și prin multiplele unghiuri, perspective teoretice, conotații

lingvistice și discipline ce folosesc noțiunea, poate fi probat fie și numai prin diversitatea – practic nelimitată – de expresii utilizate ca gen proximal al definițiilor. Iată câteva: „toate elementele vieții umane, materiale sau spirituale”, „întregul conținut creativ al vieții social-istorice”, „tot ce intră în opoziție cu natura”, „totalitatea ideilor și valorilor spirituale, cât și efortul depus pentru a accede la aceste valori”, „complex ce cuprinde cunoașterea, credința, arta, morala, dreptul, obiceiul și toate celelalte capacități dobândite de om în calitate de membru al societății”, „modele implicite și explicite, raționale, iraționale și nonraționale”, „modul de viață al unei comunități, moștenirea socială pe care individul o preia de la grupul său”, „suma totală a modalităților în care trăiește omul, transmisă din generație în generație prin învățare”, „suma generală a comportamentelor învățate și a rezultatelor lor”, „mecanism pentru prelucrarea și comunicarea informației”, „totalitatea sistemelor semnificative cu ajutorul cărora omenirea sau un grup particular își menține coeziunea”, „tot ceea ce în mediu este datorat omului”, „ansamblu de sisteme simbolice de prim rang, în care se situează regulile patrimoniale, raporturile economice, arta, știința, religia”, „cunoașterea a ceea ce a făcut din om altceva decât un accident al universului” (André Malraux), „conștiința în perpetuu evoluție pe care omul o are în raport cu el însuși și lumea în care el muncește și luptă” (Jean Paul Sartre), „expresie a vieții intelectuale (sau/și afective) ale unei comunități”, „crearea capacităților unei ființe raționale” (Immanuel Kant), „suma tuturor progreselor omului și ale umanității” (Albert Schweitzer), „Categorica care desemnează sistemul de valori materiale și spirituale create de societate în procesul practicii social-istorice și care exprimă progresul omenirii”, „îndărătnicia conștiinței de neam”, „fenomenul original al oricărei istorii universale și viitoare” (Oswald Spengler), „parte componentă, dar distinctă a evoluției lumii pământești (a treia treaptă după anorganic și organic)” (Leo Frobenius) etc. (Rodica Topor et al 2000).

Vom încheia expunerea despre diversitatea punctelor de vedere asupra definirii conceptului cultură cu o mărturisire. Personal, m-am simțit atrasă de formularea ce-l are ca autor pe reputatul umanitarist, medicul elvet Albert Schweitzer, definiție caracterizată prin sintetic și sincretic, cu următorul enunț: „Cultura este suma tuturor progreselor omului și ale umanității în toate domeniile și din toate punctele de vedere, în măsura în care aceste progrese contribuie la desăvârșirea spirituală a individului și la progresul însuși al progresului” (Horia-Roman Patapievi, 1995).

Bibliography:

- Berstein, Serge; Milza, Pierre, *Istoria Europei, vol.3: State și identități europene (secolul XIV – 1815) / History of Europe, vol. 3: European States and Identities*, Iași, Institutul European, 1998.
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, în: *Opere*, vol. 9 / *Trilogy of Culture*, București, Editura Minerva, 1984.
- Braudel, Fernand, *Jocurile schimbului*, vol. I-II / *Games of Exchange*, vol. I-II, București, Editura Meridiane, 1985.
- Braunstein, Florence; Pepin, Jean-François, *Rădăcinile culturii occidentale*, București / *The Roots of Western Culture*, Editura Lider, s.a.
- Burke, Peter, *Renășterea europeană. Centre și periferii / European Renaissance. Centers and Peripheries*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Canton, Norman F., *The Civilization of the Middle Ages*, Harper Collins Publishers, 1993.
- Caune, Jean, *Cultură și comunicare. Convergențe teoretice și locuri de mediere / Culture and Communication. Theoretical Convergences and Places of Mediation*, București, Cartea Românească, 2000.
- Călinescu, Matei, *Clasicismul european / European Classicism*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.
- Chaunu, Pierre, *Civilizația Europei clasice*, Vol. I / *The Civilization of Classical Europe*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1989.
- Delumeau, Jean, *Civilizația Renașterii / Communication Science*, București, Meridiane, 1995.
- Domșa, Victor, *Mass media. Structuri hermeneutice / Mass Media. Hermeneutic Structures*, Sibiu, Editura Universității Lucian Blaga, 1997.
- Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. III / *The History of Culture and Civilization*, vol. III, București, Editura Științifică, 1990.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Renășterea umanismului și destinul artelor*, București / *The Renaissance of Humanism and the Destiny of the Arts*, Editura Univers, 1975.
- Durant, Will, *Kulturgeschichte der Menschheit, vol. I: Weltreiche des Glaubens; vol. II: Das frühe Mittelalter; vol. III: Das Hohe Mittelalter und die Früherenaissance*, respectiv, în original, Band, 5, 6, 7, Frankfurt am Main; Berlin; Wien, Verlag Ullstein GmbH, 1981.
- Fontana, Josep, *Europa în fața oglinzii / Europe in Front of the Mirror*, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Guizot, François, *Istoria civilizației în Europa: De la căderea Imperiului Roman până la Revoluția Franceză / History of European Civilization: From the Fall of the Roman Empire to the French Revolution*, București, Editura Humanitas, 2000.
- Husar, Alexandru, *Ideea europeană sau noi și Europa (istorie, cultură, civilizație) / The European Idea or Us and Europe (History, Culture, Civilization)*, Iași,



- Institutul European, Chișinău, Editura Hiperyon, 1993.
- Im Hof, Ulrich, *Europa Luminilor / Europe of the Lights*, Iași, Editura Polirom, 2003.
- Le Goff, Jacques, *Omul medieval / The Medieval Man*, Iași, Polirom, 1999.
- Lohisse, Jean, *Comunicarea: De la transmiterea mecanică la interacțiune / Communication: From Mechanical Transmission to Interaction*, Iași, Editura Polirom, 2002.
- Mándics György, *Civilizația și culturile Africii vechi / The Civilization and Cultures of Old Africa*, București, Editura Sport-Turism, 1983.
- Marinescu, Maria C., *Umanistul Stefan Bergler (1680-1738). Viața și activitatea sa / Stefan Bergler, Humanist (1680-1738). His Life and Activity*, București, Imprimeria Națională, 1943.
- McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului / The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, București, Editura Politică, 1975.
- Moles, Abraham, *Sociodinamica culturii / The Destiny of Mankind*, București, Editura Științifică, 1974.
- Negulescu, P.P., *Destinul omenirii / The Socio-Dynamics of Culture*, în *Scrieri inedite*, vol.V, București, Editura Academiei, s.a.
- Neumann, Victor, *Tentația lui homo-europaeus. Geneza spiritului modern în Europa Centrală și de Sud-Est / The Tentation of Homo-Europaeus. The Genesis of Modern Spirit in Central and South-Eastern Europe*, București, Editura Științifică, 1991.
- Noica, Constantin, *Ce este umanismul / What is Humanism*, în „Kriterion”, nr. 3, 1993.
- Noica, Constantin, *De dignitate Europae*, București, Kriterion Verlag, 1988.
- O’ Sullivan, Tim, ș.a., *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale / Fundamental Concepts of Communication Sciences and Cultural Studies*, București, 2000.
- Oțetea, Andrei, *Renașterea și Reforma / Renaissance and Reform*, București, Editura Științifică, 1968.
- Patapievici, Horia-Roman, *Zbor în bătaia săgeții. Eșeu asupra formării / Flight within Arrow’s Reach. Essay on Formation*, București, Editura Humanitas, 1995.
- Péronnet, Michel, *Histoire moderne I: Le XVI-e siècle: des grandes découvertes à la Contre-Reforme (1492-1620)*, Paris, Hachette, 1981.
- Perroy, E.; Mosnier, Er.; Larousse, E., *Histoire générale des civilisations, vol. III: Le Moyen Âge; vol. IV: Les XVI-e et XVII-e siècles; vol.V: Le XVIII-e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Rossi, Paolo, *Nașterea științei moderne în Europa / The Birth of Modern Science in Europe*, Iași, Polirom, 2004.
- Tănase, Alexandru, *Cultură și civilizație / Culture and Civilization*, București, Editura Politică, 1977.
- Topor, Rodica; Diaconu, Florica; Marghescu, Georgeta, *Cultură: Termeni și personalități. Dicționar / Culture: Terms and Personalities. Dictionary*, București, Editura Vivaldi, 2000.
- Uscătescu, George, *Ontologia culturii / The Ontology of Culture*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.
- Cuilenburg, J.J. Van; Scholten, O.; Noomen, G.W., *Știința comunicării*, București, Editura Humanitas, 1998.
- Vianu, Tudor, *Filozofia culturii și teoria valorilor / The Philosophy of Culture and the Theory of Values*, București, Editura Nemira, 1998.
- *** Dicționar latin-român / Latin-Romanian Dictionary, București, Editura Științifică, 1962.
- *** Dicționar de termeni literari / Dictionary of Literary Terms, București, Editura Academiei R.S.R., 1976.



Trei basme românești din colecțiile Petre Ispirescu și Grigore Crețu

Carmen OPRIȘOR

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: carmen.oprisor@ulbsibiu.ro

Three Romanian Folk Tales From the Petre Ispirescu and Grigore Crețu Collections

In the first part of the present article we focus on the content of two Romanian folk tale collections. The first belongs to Petre Ispirescu and the second to Grigore Crețu, writers who dedicated their lives to gathering folk stories. I will also identify the main characteristics of these collections. Then we analysed three folk tales comparatively. These folk tales have a common motif: the golden apple. The structure of these stories is similar, and the basic difference between them concerns the details regarding the complexity of tests the Prince Charming has to surpass. I dealt with the part each category of characters plays in these tales and I showed in details why this motif is so important in many European cultures, and what specific features it has in the Romanian folk stories.

Keywords: Romanian folklore, fairy-tale collections, narrative characteristics, Prince Charming, golden apples.



Basmelor care fac obiectul studiului nostru se găsesc în două culegeri ale unor autori de seamă ai secolului al XIX-lea, Petre Ispirescu și Grigore Crețu. Cel dintâi a procedat, așa cum aflăm din informațiile cercetătoarei Viorica Nișcov, la înregistrarea cât mai exactă a basmelor pe care le-a cules din mediul rural, fără a le altera expresia. Pentru a le reține cât mai bine, el le asculta în mod repetat.

Colecția Ispirescu prezintă o deosebită importanță în cultura noastră pentru că ea

„constituie prima culegere masivă de basme populare muntenești. Prima scrisă în graiul cel mai apropiat de limba literară și totodată posedând o incontestabilă valoare poetică și documentară: număr mare de tipuri și prime atestări ale acestora (raportate la data culegerilor) în folclorul românesc, cum ar fi *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, *Prâslea cel voinic și merele de aur*, *Fata de împărat și pescarul*, *Făt Frumos cu părul de aur*, *Hoțu împărat*, *Sarea în bucate*, *Ciobănașul cel isteț* ș.a.”¹

Meritul lui Ispirescu este cu atât mai mare cu cât, pe lângă talentul de povestitor, el a adunat un material foarte vast pe care l-a oferit unui public larg, iar aprecierile nu au întârziat să apară. Elogiile au venit nu doar din partea publicului ci și din partea unor oameni de litere precum scriitorii Barbu Ștefănescu Delavrancea sau Vasile Alecsandri.

În basmele pe care le-a cules, Petre Ispirescu

„combină discret formulări ținând de modul expunerii scrise (logica strânsă a frazării, de pildă) și al literaturii scrise culte (în imagine, descripție, narare) cu procedee ale oralității (repetiții, stereotipii, onomatopee). Suculența miezoasă cu inflexiuni sfătoase a relatării narațiunilor vine, dincolo de abundența proverbelor, zicalilor, neaoșismelor, din bogăția lexicală și din utilizarea de către povestitor a resurselor expresive ale formelor și cuvintelor dialectale, numeroase dintre ele ieșite azi din uz și percepute ca arhaisme”².

Trebuie să recunoaștem că piesa de rezistență a colecției sale o reprezintă ineditul basm *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, singurul al cărui final nu este fericit, dar care îndeamnă la profunde reflecții filosofice.

Cealaltă culegere îi aparține lui Grigore Crețu și este deosebită chiar prin felul în care a fost alcătuită. Basmele conținute aici sunt rezultatul înregistrării lor de către elevii liceului bucureștean „Matei Basarab” de la diferiți informatori. Materialul a fost strâns între anii 1877-1899, iar culegătorii au fost numeroși. Lipsa lor de experiență a fost compensată de atenția la „cursivitatea narării și la gramatică,” însă, inevitabil, sunt semnalate și câteva neajunsuri privind „repovestirea narațiunilor

(...). Că elevii lui Grigore Crețu au respectat pe cât le-a stat în putință basmele auzite, fără să intervină în scheme sau în detalii motivice, o dovedește nu doar relatarea simplă, îngrijit școlărească, în genere fără digresiuni, ci și consonanțelor cu variante culese ulterior, eventual chiar în anii în care înregistrările pe bandă magnetică deveniseră curente.”³

Din nefericire, acest imens material care însumează o mie două sute de texte a fost publicat foarte târziu, abia în 2010. Culegerea în două volume, îngrijită de Ion Stănculescu și prefațată de Jordan Datcu, conține doar o sută șazeci și două de basme. Majoritatea acestora provin din zona Munteniei și a Olteniei și mai puține din Moldova și Transilvania, zone de unde sunt identificați informatorii care le-au transmis apoi culegătorilor..

Studiul nostru are în vedere compararea a trei basme românești, unul din culegerea lui Petre Ispirescu, iar celelalte două din volumul lui Grigore Crețu. Arhiva acestuia din urmă este foarte bogată, însă autorul ei nu a lăsat niciun document despre intențiile pe care le-ar fi avut în legătură cu valorificarea ei.

Cele două basme din culegerea lui Grigore Crețu se intitulează astfel: *Basmul cu pasărea și meriele de aur*, cules în 1897, de la Baba Stanca, dintr-un sat din județul Ialomița, iar cel de-al doilea, *Basmul cu împăratul cu mărul de aur*, cules între 1898-1899, de la un servitor aflat în București, dar originar din Mediaș. Basmul *Prâslea cel voinic și meriele de aur* este mai amplu și conține unele elemente care lipsesc din variantele din culegerea Crețu.

În articolul nostru am identificat punctele comune, dar mai ales pe cele care diferențiază aceste creații și am detaliat unele aspecte pe care le-am considerat relevante privitoare la motivele din cele trei basme.

Toate pornesc de la o situație comună, anume *inaccesibilitatea* împăratului la meriele de aur pe care le produce mărul din propria lui grădină. În *Basmul cu împăratul cu mărul de aur*, se precizează chiar că mărul era unul aparte, căci „înflorea ziua, iar noaptea făcea mere ce se și coceau.” Fructele aceluși pom sunt și ele deosebite, sunt rare și cu proprietăți miraculoase, încât sunt râvnite de personaje care provin de pe

celălalt tărâm. *Hoțul* nu pare să fie om, dat fiind faptul că, indiferent de varianta pe care o urmărim, acesta nu poate fi prins de oștenii împăratului care, ca prin magie, sunt adormiți cât timp misteriosul străin care vine să-i fure meriele. Există în fiecare basm un alt mod de a-l reprezenta pe acest hoț. În *Basmul cu împăratul cu mărul de aur*, este vorba de o zână, sub înfățișare de pasăre, care venea din „munții de sticlă”, în vreme ce în *Basmul cu pasărea și meriele de aur*, apărea o pasăre care îi adormea pe cei care se aflau de pază. În ambele situații ni se înfățișează o pasăre înzestrată cu puteri deosebite care emană în jur „o boare de vânt lin” care îi adoarme pe cei puși să păzească meriele. Munții de sticlă reprezintă o expresie metaforică prin care este definit cerul sau calea de a ajunge acolo, adică într-o altă lume decât cea pământeană, un spațiu miraculos de unde coboară o ființă înzestrată cu astfel de puteri.

Situația este diferită în basmul *Prâslea cel voinic și meriele de aur*, unde hoții sunt niște zmei veniți de pe celălalt tărâm. Totuși, în fiecare variantă ne confruntăm cu momentul în care mezinul pornește pe *urmele* celor care au furat fructele pentru că cei veniți acolo după neprețuitele mere lasă ceva în urmă și astfel feciorul de împărat primește un indiciu ca să poată pleca în căutarea lor. În culegerea lui Ispirescu, Prâslea îl rănește pe zmeu, fără însă a reuși să-l vadă și să-l prindă. El va lua urma *sângelui* și va ajunge la palatele zmeilor de pe celălalt tărâm. În celelalte basme din ediția Grigore Crețu, acest moment apare tratat în mod diferit. În *Basmul cu pasărea și meriele de aur*, mezinul, care s-a străduit să rămână treaz, vede cum o pasăre este cea care se așază pe crengile mărului, astfel că el o înșfacă, iar ea se zbate și scapă. Băiatului îi rămân în mână două *pene de aur* ale pasării și meriele pe care nu a izbutit să le fure.

Mai deosebită este situația din *Basmul cu împăratul cu mărul de aur*, unde zâna i se înfățișează în chip de *porumbiță*, pe care Argil, mezinul, o țintește, vrând să o săgeteze. Tocmai atunci pasărea îl imploră să o cruțe și, sub înfățișarea zânei, îl seduce pe tânăr. Dimineța, o slujnică de-a împăratului îi găsește adormiți sub pom și tot ea îi va tăia zânei o șuviță din *parul de aur*. Apoi, fură și un măr, tot de aur, pe care îl va duce stăpânului său. Acest episod stârnește mânia zânei care îl amenință pe Argil că îi vor trebui nouă ani să o caute până să o găsească, iar drumul îi va fi presărat cu obstacole. Numai în acest basm fiul de împărat interacționează cu hoțul merelor *înainte* de a întreprinde *călătoria* pe care o întâlnim în toate cele trei creații.

În toate cele trei basme se respectă o schemă pe care o regăsim în majoritatea creațiilor de acest fel: împăratul are *trei* fii, dar primii doi eșuează în încercarea lor de a-și dovedi curajul. Mai mult, celor doi le lipsește caracterul, sunt invidioși pe realizările mezinelui, sunt mici la suflet, încât își vor omorî fratele din dorința de a-și aroga ei merite ce nu li se cuvin. Frații mai mari cer permisiunea tatălui lor să apere grădina, dar

îl dezamăgesc, pentru că nu sunt cu nimic mai buni decât ceilalți slujitori plătiți să îi apere. Cei trei fiu nu poartă nume, însă, într-o variată din culegerea Grigore Crețu, cei trei se numesc Petrașcu, Ion și Argil. Numai mezinul se arată mai curajos, mai perseverent și mai isteț decât ceilalți, capabil să ducă la îndeplinire ceea ce i se încredințează. Fiul cel mic se comportă exemplar, el este intruparea binelui pe care basmele doresc să îl impună.

Călătoria reprezintă un moment de cotitură în evoluția oricărui basm. Este proba care îi va conduce pe fiii împăratului înspre punctul când își vor dovedi bărbăția și vor putea accede la statutul de oameni maturi, demni de a-i urma la tron tatălui lor. Pregătirea călătoriei se face cu grijă, însă fiecare variantă ne oferă detalii specifice. Argil, de pildă, pleacă în căutarea zânei după ce ia cu sine o mie de oșteni, provizii și saci cu aur, prevăzând, parcă, dificultatea expediției. În celelalte variante, astfel de detalii lipsesc, dar știm că frații pleacă *împreună* în căutarea hoților. Cei mari se dovedesc slabi și nu fac față încercărilor la care sunt supuși. De pildă, în *Prâslea cel voinic și merlele de aur*, ei ajung în fața unei prăpăstii, adică la hotarul care desparte două lumi, frații cei mari nu au curajul de a atinge fundul prăpăstiei și doar Prâslea coboară pe funii până jos. În *Basmul cu pasărea și merlele de aur*, mezinul alege calea cea mai dificilă atunci când se găsesc la o răscruce de drumuri. El nu se teme de amenințarea anunțată acolo, cum că nu se va mai întoarce niciodată printre cei vii dacă pornește pe acel drum.

Fiul cel mic se arată isteț și destoinic încă de la început. Când trebuie să stea de pază, el își ascute două țepușe ca să evite somnul, iar în basmul cules de Ispirescu, ni se precizează chiar că băiatul își luase cu el și niște cărți de citit, pe lângă arcul cu săgeți. Prâslea este cel care îi ceruse tatălui său să nu facă gestul necugetat de a tăia pomul înainte de a-l lăsa și pe el să încerce să prindă hoțul și să salveze merlele. Acest element apare numai în culegerea lui Petre Ispirescu. Ca în orice basm, călătoria este presărată cu numeroase *obstacole* pe care fiul cel mic le va trece cu bine. După ce se arată curajos, mărinimos și drept, feciorul de împărat va fi *răsplătit*, iar la sfârșitul călătoriei el se va *căsători* cu aleasa inimii lui. În *Prâslea cel voinic și merlele de aur*, călătoriei i se acordă un spațiu mai întins, iar protagonistul se vede nevoit să treacă prin mai multe încercări. Aici se confruntă cu trei zmei care răpiseră trei fete de împărat pe care Prâslea le eliberează, după ce se bate în luptă dreaptă și învinge zmeii, rând pe rând. Fiecare dintre lupte este mai grea decât cea dinainte și la ultima confruntare cu zmeul din palatul de aur, zmeu care se dovedise a fi fost hoțul din curtea palatului, flăcăul cere ajutorul unui corb. De la acesta obține sprijin, pentru că îi promite o răsplată mai bună, hrănindu-l cu cadavrele celor trei zmei înfrânți. Cele trei palate, de aramă, de argint și de aur sunt lovite cu un bici și sunt transformate în *mere* pe care flăcăul le va lua cu sine.

Astfel de probe nu se întâlnesc în basmele din

culegerea lui Grigore Crețu. De fapt, în varianta Ispirescu, aventurile lui Prâslea nu se sfârșesc aici. Proba cea mai dificilă este *revenirea* în lumea terestră. Cu toate că el îi hărăzise fiecărui frate o soție dintre cele trei fete de împărat, păstrând-o pe mezină pentru sine, simte că frații mai mari îi vor fi nerecunoscători și că „îi poartă sâmbetele”, astfel că îi păcălește, istețimea lui ieșind din nou la iveală. În loc de a se lega pe sine cu funii pentru a fi tras afară, Prâslea așază un bolovan în locul său. Frații lui sunt convinși că l-au ucis pe mezin atunci când aud bolovanul prăbușindu-se. Cei doi se întorc la palat și se căsătoresc cu fetele de împărat, în vreme ce sora cea mică se arată îndurerată de moartea lui Prâslea. Frații mai mari răspândiseră pretutindeni știrea, convinși fiind de dispariția mezinelui.

De acum înainte, grija feciorului de împărat era de a ieși la suprafață, dar o atare acțiune temerară nu se putea înfăptui numai cu puterile omenești. De aceea, printr-o altă faptă bună pe care o face, salvând puii unei „zgipsoroaice” de la moarte, el îi va câștiga mamei bunăvoința. Cu mari eforturi, (îi oferă drept hrană o bucată din propriul picior pe care gigantica pasăre i-l va lipi înapoi) „zgripsoroaica” îl ridică din nou pe pământ.

În basmele românești, *zgriptorul* apare ca o „pasăre fabuloasă asemănătoare sau identică cu pajura. (...) Ea locuiește pe tărâmul de dincolo, de unde îl scoate pe eroul basmului în *Lumea Albă*.”⁴ De cele mai multe ori, este *zgriptoroaica* este cea care îl conduce pe protagonist în lumea lui, drept răsplată pentru că îi salvase puii din gura unui balaur. După cum consideră mai mulți folcloriști, această pasăre fabuloasă poate fi reprezentată cu două capete, amintind de vulturul bicefal din heraldica medievală.

Regăsirea familiei și a logodnicei sale se face prin intermediul *merelor* fermecate. Fata de împărat rămasă singură nu vrea să se mărite cu niciun chip, oricât de stăruitori ar fi cei din jur. Prin urmare, condițiile pe care le pune sunt imposibil de îndeplinit de vreun pământean. Furca ce avea caierul și fusul de aur și care putea toarce singură sau cloșca cu puii de aur sunt lucruri care se aflau numai în palatul de aur al zmeului care o ținușe prizonieră. Prâslea rătăcește incognito prin lume și intră în slujba unui argintar. Acestuia i se cere să facă ceea ce fata își dorea, iar împăratul îi dă ordine stricte. Prâslea își salvează stăpânul, fata de la palat recunoaște obiectele și cere să-i fie adus cel care le-a înfăptuit.

În basmele din culegerea lui Grigore Crețu, aventurile mezinelui sunt mai restrânse, dar și aici băiatul caută aliați care să îl ajute să depășească greutățile. În *Basmul cu pasărea și merlele de aur*, un *lup* îi iese în cale și se arată dispus să îl ajute, așa cum *calul năzdrăvan* îl va ajuta pe Harap Alb să ducă la îndeplinire ceea ce are de făcut. El îl sfătuiește pe flăcău cum să procedeze pentru a fura pasărea fără a o trezi și tot lupul îl readuce la viață după ce, întors la răscrucea unde își lăsase frații, *adoarme* sub un stejar,

iar frații, invidioși pe succesul lui, îl omoară. Trebuie să subliniem că, în mentalitatea populară, *somnul* este văzut ca prag înaintea morții și ca modalitate de comunicare cu lumea subterană. În *vis* eroii pot intra în legătură cu ființe miraculoase și pot găsi soluții pe care nu le-ar fi putut descoperi în lumea noastră.

În *Basmul cu împăratul cu mărul de aur*, Argil renunță la oaste și rămâne doar cu un singur oștean credincios. Călătoria lor deja depășise trei ani și trei zile, iar locurile pe unde ajung nu par a mai fi locuite de oameni obișnuiți. Și Argil este obligat să treacă peste *primejdii* și *tentații*, să depășească *încercări* în care trebuie să își dovedească destoinicia. Spre exemplu, când poposesc la casa unei vrăjitoare, aceasta și-ar dori să îi dea fiului de împărat pe fiica ei de soție, dar Argil nu se învoiește. Vrăjitoarea nu se împacă însă cu acest gând și îl atrage pe servitorul său într-o cursă, propunându-i să îl adoarmă pe stăpânul său cu o poțiune magică.

Un alt popas îl fac la casa unui moșneag, pe care îl ajută să scape de niște mistreți care îi devastau teritoriul. Acesta îi răsplătește, (răsplata reprezintă un motiv nelipsit din basmele noastre) și le oferă *mănușile* și *ciorapii* fermecați cu care puteau să escaladeze munții de stică. Când aventura se apropie de final, regăsirea este curmată de *vicleșugul* vrăjitoarei, care, cu ajutorul oșteanului care îi căzuse în mreje, îl adoarme pe Argil, astfel că zâna nu poate schimba cu el niciun cuvânt. A doua oară, tânărul nu mai poate fi păcălit, pentru că îl descoperă și îl pedepsește pe *prietenul* devenit *trădător*.

Este important să arătăm că, în basmele noastre, *animalele* rămân întotdeauna *fidele*, în timp ce *oamenii* sunt mai puțin credincioși. Argil se întoarce cu zâna la palatul său, se căsătorește cu ea și finalul este, după cum ne așteptăm, unul fericit. În cazul celorlalte basme, *happy-end*-ul se produce numai după ce are loc *recunoașterea* fiului pe care împăratul îl credea mort și după deconspirarea mârșăviei comise de frații mai mari. Aceștia sunt pedepsiți fie prin alungarea lor de la curte, fie prin înfăptuirea unui act de dreptate, când cei doi frați mai mari nu vor trece de proba săgeții și își vor găsi moartea. *Recunoașterea fiului și pedepsirea vinovaților* constituie alte două momente importante care anticipează finalul fericit, când mezinul este pe deplin recompensat pentru faptele sale bune.

Basmele răspund pretutindeni unei nevoi umane fundamentale, aceea de a le insufla oamenilor încrederea că binele triumfă în cele din urmă, iar în confruntarea dintre bine și rău, cei care se situează de partea binelui vor ieși învingători și, în plus, vor fi întotdeauna răsplățiți.

Știm că, din cele mai vechi timpuri, poveștilor li s-a recunoscut rolul apotropaic. În numeroase credințe românești, după cum sublinia și Ovidiu Bârlea⁵, casa în care se depăneau povești era ocrotită, iar spiritele malefice nu puteau să pătrundă în ea.

„Povestea e o faptă bună fiindcă aduce un bob de lumnă în viața noastră,” considera și Ovidiu Papadima,

intuind corect trăsăturile mentalului colectiv. El lămurește de ce un personaj ca Făt-Frumos își încheie întotdeauna cu bine parcursul, fiind răsplătit pe măsura faptelor sale bune. „Povestea biruințelor și a fericirii finale a lui Făt-Frumos e întâi de toate menită să aducă, în sufletele simple și chinuite de viață, străvechea licoare a credinței în biruința eternă a binelui.”⁶⁷

După cum am putut vedea până acum, basmele sunt construite după o schemă prestabilită care foarte rar suferă modificări, iar acestea nu privesc articulațiile principale ale creației, ci apar ca variante ale unui număr de motive cu rol bine definit în evoluția epică.

Nicolae Roșianu, care a studiat opera lui Vladimir Propp și care cunoștea în amănunțime atât tezaurul poveștilor slave cât și pe cel românesc, a inventariat formulele specifice basmelor. El a stabilit și funcțiile elementelor lor morfologice care conduc la formarea invariantelor.

Pornind de la determinarea „funcțiilor formulelor tradiționale din basm”⁷, Roșianu identifică nervurile după care se articulează structura basmului universal. Este vorba, pe o primă treaptă, de *existența eroilor* și de *un fapt care urmează a fi relatat*, fără să uităm că, la începutul povestirii, nu poate lipsi *plasarea în timp* și sublinierea *caracterului excepțional* al acțiunii, dublat și de caracterul *veridic* al ei. În basmele mai multor popoare asistăm la „negarea metaforică a veridicității” celor relatate, prin așa-numita „formulă a imposibilului”⁸, care, în basmele românești, de exemplu, aduce și câte o notă de umor. Aflăm, la început, că faptele se petreceau pe vremea *când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci de oca de fier și călcâiul tot îi rămânea gol și se arunca în slava cerului și tot i se părea că este ușor*. Sau, toate s-au întâmplat *când scria musca pe perete / mai mincinos cine nu crede*, ori atunci *când mâncau șoarecii pe pisici / și erau mai înalți ai pitici, când se luau de gât lupii cu mieii*, etc. Până și formularea destul de frecventă: *a fost odată ca niciodată...* subliniază unicitatea și caracterul excepțional al faptelor pe care suntem pe cale să le descoperim. În basmele fantastice, principala funcție a formulei inițiale este să creeze atmosfera propice pentru receptarea relatării, după aprecierea lui Nicolae Roșianu.

Două dintre basmele despre care am discutat încep cu această formulă consacrată: *a fost odată ca niciodată...* (la Ispirescu) sau *a fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti*, în *Basmul cu împăratul cu mărul de aur*. Totuși, în *Basmul cu pasărea și merele de aur*, începutul este mai abrupt, („a fost odată un împărat care avea trei feciori”) în sensul că vorbim doar de prezența unui indeterminant temporal, după care povestitorul se grăbește să ne aducă în față acel element de criză care va declanșa întreaga acțiune. În majoritatea basmelor fantastice, urmărind procesul prin care protagonistul își desăvârșește formarea, ajutat de prieteni loiali (de cele mai multe ori, animale). După parcurgerea mai multor încercări în urma cărora

eroul iese biruitor, starea de criză este depășită, iar Făt-Frumos este răsplătit. Bogățiile, tronul împărăției și căsătoria cu aleasa inimii sunt dobândite pe merit, după ce eroul și-a dovedit tăria de caracter. Înspre finalul basmului, în unele cazuri, aflăm despre povestitor că a fost prezent la nunta din poveste, argument care vine în sprijinul sublinierii *veridicității* întâmplărilor din basm. În general, acest final este comun basmelor din lumea popoarelor slave și ale celor romanice. După cum atestă cercetările lui Nicolae Roșianu, povestitorul care ia parte la ospăț și primește unele *daruri* nu se va putea bucura de ele în lumea reală. Povestitorul *se deplasează*, adică *revine din ficțiune în lumea reală*, cu scopul de a *comunica* și altora povestea respectivă.

Fiecare dintre basmele de care aminteam mai sus ne oferă o formulă finală specifică. Surprinzător, poate, în *Basmul cu împăratul cu mărul de aur*, formula este lapidară. Ni se spune doar că Argil și aleasa inimii lui „făcură nuntă mare și trăiră fericiți împreună”. Cititorului i se comunică numai finalul fericit și binemeritat pe care îl înregistrează tânărul Argil după peripețiile prin care trecuse. În *Basmul cu pasărea și merlele de aur*, formula este una obișnuită: „și încălecai pe o șa și vă spusei povestea așa”, formulă prin care se marchează părăsirea ficțiunii și reîntoarcerea povestitorului în lumea reală. Formula ne atenționează și asupra faptului că timpul ficțiunii s-a încheiat. În culegerea lui Ispirescu, formula este mai complexă și implică mai multe etape: ni se spune, de pildă, că povestitorul a participat la nuntă, unde a fost ospătat cu bucate de care nu a fost prea mulțumit, iar de acolo s-a întors pentru a transmite mai departe povestea. „Trecui și eu pe acolo și stătui de mă veselii la nuntă, de unde luai o bucată de batoc și-un picior de iepure șchiop. Și încălecai pe-o șea, și v-o spusei dumneavoastră așa”. Într-o manieră mai mult sau mai puțin voalată, formulele finale indică o negare a *veridicității* celor relatate. Ironia care poate apărea în final „destramă” universul ficțiunii în care fuseseră absorbiți ascultătorii. Cu cât aprecierile sunt mai ironice, cu atât găsim mai multe elemente ce frizează chiar parodicul. Tot așa, cu cât în text se inserează date prin care basmul pare mai „localizat” în timp, cu atât transpunerea creației respective se presupune a fi de dată mai recentă.

Se întâmplă acest lucru pentru că, pe la începutul secolului al XX-lea, povestitorii iau contact mai frecvent cu mediile culte, ba chiar ei înșiși învață carte și dobândesc un alt nivel de pregătire. Încercările de „datare” sau de „localizare”, precum și simplificarea unor formule tradiționale atestă o slăbire a circulației basmelor pe cale orală și o intensificare a răspândirii lor prin cultura scrisă.

Construcția personajelor din basme respectă un tipar care nu suferă prea multe modificări. Modelul pe care Făt-Frumos îl reprezintă este strâns legat de viziunea pe care oamenii o au asupra universului creat în basme. La toate popoarele lumii, basmul se

constituie „ca o ficțiune intens compensatorie sub unghiuri felurite: social, psihologic, moral.”⁹

Personajele din basme nu au adâncime psihologică, iar protagonistul manifestă același comportament în situații similare. Despre Făt – Frumos știm că va fi întotdeauna bun, generos, viteaz, energic, gata să ajute un om sau un animal aflat la necaz. În *Prâslea cel voinic și merlele de aur*, el își înfruntă dușmanii în luptă dreaptă, salvează fetele de împărat pe care zmeii le țin prizoniere în palatele de pe celălalt tărâm, sare în ajutorul puilor zgrițoroaicei și îi scapă de la moarte și nu este răzbunător.

Fata, în schimb, este mult mai schematic construită; ea este de o frumusețe răpitoare și, în basmele fantastice, este de viță nobilă, fiind chiar fata împăratului de care eroul se îndrăgostește și pentru ea trece prin multe încercări dificile pe care le depășește cu succes pentru a o lua de soție. Plecarea la drum a protagonistului este determinată de faptul că fata a fost furată de zmei și dusă pe celălalt tărâm. Cu toate că eroinele nu prea au consistență sufletească, în basmul din culegerea lui Petre Ispirescu, aleasa inimii lui Prâslea apare la un moment dat implicată în acțiunile lui și, ajutându-l, determină un anumit curs al narațiunii. De exemplu, când flăcăul înfruntă zmeul, ea îi aduce apă, grăbind sfârșitul luptei. Mai târziu, fata îi va rămâne credincioasă și, pentru că numai ea își dă seama că nu a pierit ucis de frații mai mari, ajută la descoperirea adevărului care va conduce la finalul fericit al basmului.

În general, personajele *feminine* sunt dominate de o singură trăsătură de caracter; mama mașteră este, de cele mai multe ori, rea și îi dorește pierirea fetei vitrege, iar fata de împărat pe care o îndrăgește Făt-Frumos este bună la suflet, dar prea puține sunt situațiile în care are de jucat vreun rol activ. În basmele nuvelistice, o întâlnim pe fata cea isteată și harnică, dar care, pe plan social sau în familie, ocupă o poziție inferioară. La fel se întâmplă și cu protagonistul, care poate să fie un băiat sărac, dar atât de deștept încât îl înfruntă pe diavolul însuși, pe care îl păcălește. Atât fata săracă sau cea prigonită de o mamă vitregă, cât și flăcăul sărac, au o inteligență sclipitoare care îi va ajuta să își înfrângă dușmanii și să își îmbunătățească condiția socială. În *Basmul cu pasărea și merlele de aur*, hoțul pe care mezinul l-a descoperit era crăiasa care avea puterea de a se preface în *pasăre cu pene de aur*. Nu este întâmplător faptul că fata de care se îndrăgostește protagonistul se metamorfozează în pasăre. În mitologia română se consemnează că păsările sunt divinități cu „funcții multiple”¹⁰. Acestea pot fi și încarnări ale spiritelor strămoșilor. Ceea ce este important de subliniat este că ele sunt singurele în stare a străbate toate cele trei niveluri ale lumii și de aceea sunt singurele care cunosc și secretele celor trei spații. De aceea, s-a vorbit mult de faptul că a ști limba păsărilor poate părea un lucru hărăzit doar inițiaților. Însă, în universul basmelor, eroii sunt înzestrați cu această capacitate care le va fi

de folos pe parcursul drumului lor în care au de înfruntat numeroase pericole. Fie că stă sub semnul unei vrăji, fie că ia această înfățișare pentru a străbate drumul dintre două niveluri diferite ale lumii, fata în căutarea căreia pleacă protagonistul se găsește sub acest chip. Penele păsării sunt *de aur*, iar acest fapt ne sugerează că poartă însemnele solarității.

În basmele fantastice, Făt-Frumos se bucură de sprijinul unor animale care îl vor susține până în momentul în care el își încheie toate probele. În *Basmul cu pasărea și merele de aur*, lupul este cel care îl va ajuta pe erou. Acesta este inteligent și credincios, asemeni unui câine cu care, la nivel simbolic, este asimilat. Lupul joacă în basmul de care aminteam rolul pe care calul îl are, de pildă, în basmul *Harap Alb*, al lui Ion Creangă.

Dintre *antagoniști*, îi amintim aici pe *zmei*, personaje care, întotdeauna, aparțin celeilalte lumi, cea de sub pământ. Viorica Nișcov este de părere că aceștia se comportă ca niște stăpâni ai unor domenii mari. Ei au palate din metale scumpe în care le țin închise pe fetele de împărat pe care le-au răpit de la părinții lor. Sunt ființe cu o putere impresionantă, sunt crunți și neprietenoși cu oamenii, însă manifestă duioșie față de fetele pe care le țin prizoniere. În înfruntarea directă cu Făt-Frumos, ei sunt învinși, pentru că cel dintâi este susținut de aliații săi sau chiar de fata de împărat pe care, în final, o salvează.

În toate cele trei basme pe care le-am amintit aici este prezent motivul *mărului*. Dispariția merelor din livada împăratului constituie momentul de criză care duce la declanșarea întregii acțiuni.

În cele mai vechi mituri ale omenirii, mărul „închipuia, în formă poetică, visul irealizabil al «tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte»”¹¹. Această credință s-a născut în urma descoperirii de către oameni a proprietăților curative ale acestui fruct. Până și în epoca pe care o trăim, mărul este considerat un remediu eficient în foarte multe boli.

Mircea Lac susține că acesta este fructul care „însoțește istoria omenirii” și despre care aflăm informații încă de la Plinius cel Bătrân. Acesta îl recomanda pentru diverse afecțiuni și îl considera unul dintre cele mai bune leacuri. Cercetătorul Mircea Lac a urmărit în detaliu cât de prezent este acest motiv în aproape toată cultura europeană din vechime și până în zilele noastre. Pentru că provine din arborele vieții, mărul a fost, în multe situații, *fructul râvnit* pentru obținerea căruia s-au iscat conflicte care au lăsat ecouri în istoria omenirii.

În folclorul românesc, motivul *mărului* este bine reprezentat, iar în basmele noastre acest pom apare ca un copac miraculos, cu fructe la care jinduiesc nu doar pământeni, ci și ființe care aparțin altor târâmurii. După analiza întreprinsă de Traian Herseni, mărul este un motiv frecvent în colindele românești. *Linu-i lin și flori de măr, Mărulu-i, Doamne, Hai ler și flori de măr* sunt doar câteva refrene de colinde care conțin „formule de incantație dendolatrică”¹² asemănătoare cu cele din Bretania, Scoția, Irlanda sau Țara Galilor.

Motivul mărului apare în special în colindele de Crăciun, dar și în altele în care, de pildă, asistăm la o superbă alegorie cosmogonică ce conține imaginea acestui arbore cosmic: „Este-un pom pomat, / De mere-ncărcat. / Îngerii-l scuturau, / Merele picau. / Cele mărișoare / Mereau către soare, / Cele mărunțele / Mereau către stele...” Într-un colind de pe Valea Mureșului, mărul miraculos s-ar afla numai la marginea mării sau, în alt cântec cules de Sabin Drăgoi, mărul era asemuit cu soarele însuși: „Junelu bunu / Cică-n dalb de răsărit / Răsare-un soare strălucit, / Da nu-i soare strălucit, / Ci-i un pom mândru-nflorit...”

De asemenea, observă Mircea Lac, mărul este prezent în magia ritualurilor de naștere și de căsătorie. În Pădureni Hunedoarei, spre exemplu, pomul cu mere reprezintă însemnul principal de nuntă.

În basmele noastre, mărul a fost asociat idealului de frumusețe feminină. În creațiile asupra cărora ne-am îndreptat atenția, mărul este privit atât ca *fruct jinduit* (împăratul nu putea gusta din merele care creșteau în propria-i grădină pentru că niște hoți care s-au dovedit că veneau de pe alt târâm le furau) cât și ca *simbol erotic* (aceasta presupune că descoperirea și prinderea hoților implică o călătorie a cărei finalitate este căsătoria).

Pasărea, după cum vedem în fiecare variantă, vine pe pământ să fure merele de aur. Explicația unui asemenea gest o putem afla dacă ne întoarcem în timp la semnificațiile mitologice pe care le asociem puterilor atribuite acestui fruct. Mărul este fructul care simbolizează reînnoirea, „veșnica prosperime” după care tânjeau până și zeii.

Din punctul de vedere al valorilor spirituale, mărul este socotit în mitologia creștină drept *arbore al științei*, iar această considerație are ca punct de plecare configurația interioară a fructului, care, secționat transversal, prezintă alveole cu semințe dispuse în formă de stea cu cinci colțuri. Pentagrama i-a făcut pe inițiați să considere mărul drept un simbol al spiritului închis în trup, deoarece pulpa fructului sugerează masa carnală. Mărul continuă să fie văzut în școlile inițiatice drept un „fruct al cunoașterii și al libertății”, așa cum și în tradiția creștină păcatul primordial al cuplului adamitic are legătură cu încălcarea interdicției de a nu gusta din fructul pomului oprit. Pentagrama reprezintă „simbolul tradițional al științelor, determinat prin chiar așezarea sâmburilor”¹³. În schimb, învelișul atrăgător al mărului ne trimite cu gândul la dorințele pământești, în fața cărora omul se simte tentat să cedeze, îndepărtându-se de lumea spiritului.

Pentru că era un *fruct miraculos* care asigura zeilor nemurirea, accesul la el era destul de dificil. Din mitologia antică aflăm că eroul plecat în căutarea lui trebuia să-și folosească toate resursele de istețime și forță pentru a reuși să le fure din locuri inaccesibile muritorilor. Un asemenea lucru s-a petrecut în *Grădina Hesperidelor*, grădină aflată undeva la capătul lumii. Aici creșteau *merele de aur* care, deși mușcate,

rămâneau mereu întregi, iar cel care gusta din ele nu mai cunoștea niciun fel de durere, foame sau boală. Locul acesta era strașnic păzit de Hesperide, ficele lui Atlas. Pe lângă ele, mai era și Ladon, un balaur cu o sută de capete. Teritoriul părea de neatins, dar, cu toate acestea, Heracles, „după ce cutreieră mări și țări, după ce trece prin Caucasus unde-l eliberează pe Prometheus, ajunge la hiperboreeni, unde se afla faimoasa grădină”¹⁴ și, în cea de-a unsprezecea muncă pe care o avea de îndeplinit, Heracles, cu concursul lui Atlas, omoară balaurul și fură fructele magice.

Tot din mitologia antică aflăm și de *mărul discordiei*, adică de mărul pe care Paris l-a dăruit Afroditei, stârnind invidia celorlalte zeițe. Acest conflict a constituit una dintre cauzele izbucnirii războiului troian.

Mărul se bucură de o largă reprezentare la foarte multe popoare, iar simbolistica acestuia este deosebit de bogată în toată cultura europeană. Încă din lumea antică, arborele reprezenta „o axă a lumii care unește cele trei niveluri ale cosmosului: cerul, pământul și lumea subterană. Este un simbol al regenerării naturii și al reînnoirii timpului”¹⁵. Există numeroase similitudini între credințele mai multor țări europene privitoare la acest arbore și la fructele acestuia. Ceea ce este comun este că, pe de o parte, mărul este copacul *miraculos*, cu fructe care au puteri regenerative, iar pe de altă parte, el este și arborele *științei binelui și al răului*.

Basmelor reprezintă unele dintre cele mai vechi forme de tezurizare a înțelepciunii omenirii. Ele satisfac și o necesitate morală, anume încrederea în triumful forțelor binelui. Optimismul pe care îl degajă basmul constituie doar unul dintre motivele care îi asigură acestuia perenitatea. Biruința protagonistului care trece cu bine peste toate obstacolele ne arată, așa cum preciza și Ovidiu Papadima, că „minunile pot coborî pe pământ sub haina lui «A fost odată...»”¹⁶

Note:

1. Viorica Nișcov, *Ești cât povestești. O fenomenologie a basmului popular românesc*. București, Editura Humanitas, 2012, p. 36
2. Ibidem, p. 36
3. Ibidem, p. 42
4. Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*. Timișoara, Editura Amarcord, 1998, p. 500
5. Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, volumul I. București, Editura Minerva, 1981, p. 141
6. Ovidiu Papadima, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*. București, Editura pentru literatură, 1968, p. 643
7. Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, București, Editura Univers, 1973, p. 197
8. Ibidem, p. 198
9. Viorica Nișcov, *op. cit.*, p. 186
10. Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 346
11. Mircea Lac, *Un simbol străvechi – mărul*, în volumul

****Studii de etnologie. In honorem prof. univ. dr. Ilie Moise*. Coordonator Andreea Buzaș. București, Editura Etnologică, 2018, p. 315

12. Traian Herseni, *Colinde și obiceiuri de Crăciun: cetele de feciori din Țara Oltului (Făgăraș)*. București, Editura Grai și Sufflet – Cultura Națională, 1997, apud Mircea Lac, *op. cit.*, p. 319

13. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 2. E-O. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. București, Editura Artemis, 1995, p. 284

14. Anca Balaci, *Mic dicționar mitologic greco-roman*. Ediția a II-a. București, Editura științifică, 1969, p. 185

15. I. van Evseev, *op. cit.*, p. 34

16. Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 645

Bibliography

Balaci, Anca, *Mic dicționar mitologic greco-roman*. Ediția a II-a. București, Editura științifică, 1969.

Bârlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, volumul I. / Romanian Folk Tales București, Editura Minerva, 1981.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, volumul 2. E-O. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. București, Editura Artemis, 1995.

Crețu, Grigore, *Basmе populare românești*. (volumele 1, 2). / Romanian Legends of Folk Tales Colecția Mythos. Ediție îngrijită de Iordan Datcu și Ion Stănculescu. Prefață de Iordan Datcu. București, Editura Saeculum I.O., 2010.

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească / Small Greek-Roman Mythological Dictionary*. Timișoara, Editura Amarcord, 1998.

Herseni, Traian, *Colinde și obiceiuri de Crăciun: cetele de feciori din Țara Oltului (Făgăraș)*. / Christmas Carols and Customs: The Hordes of Boys from Țara Oltului (Făgăraș) București, Editura Grai și Sufflet – Cultura Națională, 1997.

Ispirescu, Petre, *Legende sau basmele românilor*. Timișoara, Editura Facla, 1984.

Lac, Mircea, *Un simbol străvechi – mărul*, în volumul ****Studii de etnologie. In honorem prof. univ. dr. Ilie Moise*. Coordonator Andreea Buzaș. / An Ancient Symbol - The Apple; Ethnology Studies. In honorem prof. univ. dr. Ilie Moise București, Editura Etnologică, 2018.

Nișcov, Viorica, *Ești cât povestești. O fenomenologie a basmului popular românesc*. / You Are What You Narrate. A Phenomenology of Romanian Folk Tales București, Editura Humanitas, 2012.

Papadima, Ovidiu, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*. / Romanian Folk Literature. From Its History and Poetics București, Editura pentru literatură, 1968.

Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului / The Stereotyp of Folk Tales*, București, Editura Univers, 1973.



Istorie și/sau aniversare.
*Bozgan, Ovidiu și Bogdan Murgescu (coord.),
Universitatea din București 1864 - 2014,
Editura Universității din București, 2014*

Zoltán ROSTÁS

Universitatea din București
University of Bucharest

Personal e-mail: zoltan.z.rostas@gmail.com

History and / or Anniversary. Bozgan, Ovidiu și Bogdan Murgescu (coord.), Universitatea din București 1864 - 2014, Editura Universității din București, 2014 [Review / Book Presentation]

The present article aims to draw attention to the importance of the historiography of universities. The imposing volume, *University of Bucharest 1864-2014*, appeared at the celebration of 150 years since the founding of these institutions. The author analyzes the chances of a scientific endeavor for an anniversary. Focusing on the inter-war and post-war period, it also shows progress towards previous volumes, but also shortcomings that persisted in this volume. In this sense, he welcomes the adequate treatment of the role of Professor Dimitrie Gusti in the development of the university, as well as the misunderstanding of some of his actions. He also noted the more balanced, more structured character of the chapters that covered the period from 1938 to 1989.

Keywords: University of Bucharest, teachers, students, Dimitrie Gusti, dictatorships, communist regime



Nu se poate scrie un volum de istorie a unei universități – iată concluzia la care am ajuns după lectura impozantei lucrări tipărite cu ocazia aniversării a 150 de ani de la fondarea Universității din București. Dar, pe de altă parte, cutuma culturală europeană aproape impune un asemenea demers. Este o recuzită a oricărei aniversări importante. Pentru că o universitate sau oricare instituție importantă se legitimează nu numai prin performanțele prezentului, ci și prin trecut. Trecutul face parte din „capitalul” imaterial al instituției. Or tocmai această calitate a istoriei universității îl pune în dificultate pe istoric. Pentru că istoricul, dacă este onest și modern, nu trebuie să participe la „promovarea” instituției ca un „PR-ist”, ci să încerce să înțeleagă și să explice activitatea universității în contexte istorice

concrete. Până la urmă, însă, fiindcă opusul trebuie să apară pe piață la aniversare, istoricii trebuie să lucreze sub presiunea pregătirii pentru sărbătoare a instituției la un termen precis, așa că vor publica o lucrare necesarmente neterminată.

Dar există și alte motive pentru care cred că istoria unei universități ca cea din București este dificil de elaborat: pentru că istoria acestei instituții e mai complexă decât a altor instituții sociale-culturale din Capitala țării. Nu este numai istoria unei forme de învățământ (superior), nu este numai istoria elitei intelectuale, nu este numai istoria științelor cultivate înăuntrul său, nu este numai istoria tineretului, nu este numai istorie politică influențată de universitari, ci toate la un loc. Și factorul teritorial, adică istoria

Bucureștiului, nici nu l-am amintit. Probabil ca urmare a acestei complexități au apărut mai puține recenzii decât merită această lucrare.

Dar, oricum, tipărirea unui volum la 150 de ani de la fondarea Universității din București, în condiții grafice excelente, nu poate fi decât o bucurie. Bucuria și datorită de a conștientiza necesitatea permanentizării cercetării multidisciplinare a acestei instituții.

Dar, indiferent de intențiile și constrângerile autorilor, orice carte este citită în fel și chip. Eu, mărturisesc, nu am luat în mână volumul sub auspiciile aniversării, ci ca o operă care poate să ofere unul dintre contextele Școlii Sociologice de la București, fondată de profesorul Dimitrie Gusti. Tot din acest motiv nu m-am concentrat pe întregul volum, ci numai pe perioada de după Primul Război Mondial.

Epoca interbelică a Universității din București (1918-1938) este prezentată de la început ca o instituție performantă a României Mari (autor Ovidiu Bozgan). Aici au predat profesori celebri, aici și-a făcut studiile generația tânără de creatori importanți ai secolului al XX-lea. Autorul, în mod firesc, o așază într-un cadru politic dinamic, în general favorabil Universității, în care, totuși, se acordă o importanță considerabilă Coroanei, dar nu și lui Carol II. Pe parcursul capitolului, din diversele intervenții legislative și guvernamentale, ne dăm seama că învățământul superior era considerat ca având mare importanță pentru modernizarea țării, dar și pentru omogenizarea națională – mai ales în timpul guvernărilor liberale din anii '20 și '30. Așezarea Universității într-un câmp cultural foarte dens, de-a dreptul copleșitor prin numărul de instituții culturale înșirate în volum, este binevenită, dar nu avem indicii despre măsura frecventării lor de către studenți.

Rețeaua de instituții științifice în care este încadrată Universitatea în Capitală, prin numărul și prestigiul acestora, asigură un cadru potențial de legitimitate și celui mai mare Alma Mater al României. Foarte interesantă și instructivă este descrierea regulamentelor după care funcționa Universitatea, facultățile, sistemul de admitere, de examene, durata școlarizării, sistemul de premii și sancțiuni ce se aplicau studenților, cazarea și asistența lor, dar, mai ales, schimbările care au survenit de-a lungul celor două decenii.

Cititorul curios de dezvoltarea edilitară a Universității află date interesante, nu mai puțin despre sistemul de finanțare a instituției.

Dar autorul capitolului despre interbelic nu dorește să facă neapărat o apologie a învățământului superior bucureștean, ci observă și marile neajunsuri ale vieții universitare. Observă, în primul rând, că legislația în vigoare, regulamentele sunt departe de a fi respectate, în primul rând fiindcă erau, în realitate, depășite. El constată, bunăoară, creșterea vertiginoasă a numărului de studenți (și mai ales studente), dar remarcă încetineala cu care reacționează autoritățile universitare pentru a

lărgi spațiile de predare. Și mai dramatice sunt condițiile de viață din căminele studenților și încetineala cu care asistența socială pentru studenți își face loc.

Nu este de mirare uriașa discrepanță dintre cei înscriși la facultăți și numărul celor care obțin diploma de licență sau de doctorat. Rata mică a acestora din urmă denotă iresponsabilitatea politicii universitare, mai ales din anii '20. Autorul nu realizează, însă, importanța guvernărilor țărăniste, care au încercat din răspuțeri să reducă presiunea asupra universității, să ridice ștacheta la admitere și să prevină creșterea șomajului intelectual. De altfel, această plagă a recesiunii din 1929-1933 a bătut în continuare în tot cursul anilor '30, iar rădăcinile acesteia se găseau în politica educațională demagogică și nesăbuită a anilor '20.

Autorul acordă un spațiu relativ larg organizațiilor studențești, mișcărilor și atitudinilor politice ale acestora. Recunosc că cercetările în acest domeniu sunt la început, iar din cele cunoscute se poate degaja că o bună parte a acestora se datora indolenței autorităților, dar și dorinței elitei politice de a folosi studențimea ca masă de manevră. Dintre orientările politice ale organizațiilor studențești, cea mai de seama a fost cea legionară; celelalte – comunistă, țărănistă, social-democrată sau cele ale minorităților – au fost insignifiante. Evident că această mișcare de extremă dreapta avea și alte rădăcini, dar condițiile de viață ale studenților, sistemul universitar au amplificat-o semnificativ.

Este interesant că autorii pomenesc mari profesori universitari mai ales în grupuri, reprezentând facultăți. Dar sunt și personalități al căror rol, ca al sociologului Dimitrie Gusti, a fost de mai multe ori semnalat. Mă bucură faptul că, într-o perioadă în care importanța lui și a școlii sale de sociologie este neglijată, istoricii încercă să stabilească locul pe care îl merită măcar în universitate. Tocmai din acest motiv insist asupra rolului său.

Autorii semnalează că primul universitar care a studiat (împreună cu studenții săi!) motivele grevelor studențești și a propus măsuri a fost Gusti. Puțin știu ca profesorul, imediat ce a ocupat postul la Universitatea din București, în toamna anului 1920, s-a implicat în rezolvarea problemelor studenților, a însoțit delegația protestatarilor la ministrul de interne... Acesta nu a fost un impuls de moment, pentru că, în 1923, a condus un seminar consacrat tineretului.

Propunerile sale au fost realizate (Oficiul Universitar, vademecum studențesc, cooperative studențești) de-abia în 1929, când a ajuns decan al Facultății de Filosofie și Litere, din cauza lipsei de receptivitate a predecesorilor săi. Nici ca ministru al instrucției, cultelor și artelor nu a uitat universitatea și i-a ajutat pe studenți chiar împotriva rectoratului, care a vrut să închidă căminele neagreate. Tot pe studenții universității îi ajută când, ajungând în 1934 director general al Fundației Culturale Regale „Principele Carol”, a format echipe studențești pentru

intervenție social-culturală la țară, pe perioada verii. După o pregătire de specialitate, sute de studenți au primit haine și bani pentru mâncare ca să lucreze la țară, iar foarte mulți au realizat și lucrarea de licență din experiența dobândită.

Această experiență a echipelor studențești a dorit să o generalizeze prin Legea Serviciului Social, promulgată în 1938, care nu ar fi fost o fantasmagorie, cum o consideră autorul capitolului, dacă Gusti avea timp să o pregătească, dacă nu ar fi fost deliberat considerată de Frontul Renașterii Naționale ca o simplă alternativă la mișcare legionară interzisă și, mai ales, dacă războiul nu bătea la ușă. Nici federalizare cercetării, conform aceleiași legi, nu ar fi fost o ineptie, căci acest gest nu ar fi diminuat identitatea institutelor existente, ci ar fi introdus o transparență în finanțare și în contabilizarea rezultatelor. Cred că tocmai investigarea *amănunțita* a cercetării, a institutelor și a revistelor de specialitate va aduce o mai mare claritate în apreciere rolului real al universității în dezvoltate științei.

Din volum apare în mod corect că Gusti a coordonat *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială*, mai apoi *Sociologie Românească*, dar aceste reviste (și colecțiile de volume de sociologie) de fapt nu au apărut sub egida universității. Cercetările monografice au fost discutate la seminar, în catedră, dar au fost efectuate sub egida Institutul Social Român. Practic, Gusti a realizat structuri extrauniversitare tocmai fiindcă universitatea nu îi sprijinea cercetare concretă. Din 1934 și Fundația Culturală Regală „Principele Carol” a devenit o structură extrauniversitară pentru cercetările și publicații lui Gusti. Congresul Internațional de Sociologie, cu toată pregătirea pe care le-a presupus, nu se putea imagina fără Fundație. Cred că o analiză mai detaliată a activității științifice a fiecărui profesor, a fiecărei catedre ar dezveli multe noutăți despre importanța legăturilor extrauniversitare.

Autorii volumului au structurat istoria universității în așa fel încât interbelicul să se „termine” în 1938, iar din acel an începe o nouă perioadă, până în anul instalării depline a regimului comunist. Autorii (Alexandru-Murad Mironov, Andrei Florin Sora) au justificare pentru această structurare, pentru că iau în considerare istoria politică a României, iar în 1938 a început epoca dictaturilor, dar este greu de demonstrat că lumea educației ar fi suferit schimbări semnificative imediat după instalare regimului carlist.

Descrierea contextului politic este corectă, sesizând schimbările discrete în funcție de etapele de desfășurare a războiului și a anilor postbelici. Descrierea funcționării universității este clară, poate și mai clară decât în perioada dintre 1918-1938. Cu toate decretul care au știrbit autonomia universitară, nu se poate afirma că schimbările ar fi fost structurale. Intervențiile lui Carol II au fost preponderent propagandistice, foarte puțin administrative, întrucât se urmărea, în primul rând,

contracurarea influenței subversive a Legiunii (ceea ce nu au făcut eficient guvernele democratic alese).

Nici verificarea opțiunilor politice ale universitarilor de dinainte de 1938 nu a avut repercusiuni – decât în foarte puține cazuri. Spre norocul universității, epurările legionare din toamna anului 1940 nu au avut consecințe, pentru că lista funestă a ministrului Traian Brăileanu nu a fost luată în considerare după rebeliunea legionară. Constatarea autorilor, că, în ciuda războiului, Universitatea din București s-a bucurat de stabilitate, se poate confirma și din surse pe care autorii nu le-au folosit. Poate ar fi fost util să detalieze regulamentele și dispozițiile care au ocrotit atât cadrele didactice, cât și pe studenți de ororile frontului din est și apoi din vest.

Urmărirea gestionării Universității după 23 august 1944 aduce multe noutăți chiar și cunoscătorilor perioadei. Dar ceea ce este lăudabil constă în analiza contextuală a atitudinilor și a deciziilor luate de autoritățile universitare, pentru că tentațiile de etichetare și de maniheism post-decembrist sunt încă frecvente în tratarea perioadei postbelice. Poate ar fi fost interesant ca autorii acestui segment să analizeze evoluția postbelică a universității în tandem cu activitate Academiei Române, care avea o conducere de universitari bucureșteni (sociologul Dimitrie Gusti și juristul Andrei Rădulescu), care a fost ținta aceluiași atacuri din partea forțelor politice răsărite după război.

Îmi permit și în acest segment să completez informații despre Dimitrie Gusti, care, cu simțul realității de care a dat dovadă de-a lungul cariere sale, a încercat să susțină instituțiile de care a fost atașat. Fără să fie mai puțin preocupat de școala sa sociologică (a editat cele două reviste menționate mai sus și lucrări rămase nepublicate din cercetările monografice), a acceptat, în cele mai grele timpuri, președinția Academiei Române, organizând evacuarea ei temporară, pentru a o feri de bombardamentele Aliaților. După 23 august a depus eforturi de a stabili și a întreține relații normale cu noile autorități. În plus, a acceptat să reprezinte Academia Română la serbarea Academiei URSS. În încercarea de a păstra echilibrul, a acceptat nu numai vice-președinția ARLUS, dar și conducerea Asociației de Prietenie cu SUA. A făcut și o vizită în SUA, pentru a reactualiza legăturile vechi cu sociologi importanți ai vremii. Dar, cu toate insistențele Dr. Petru Groza, nu s-a apropiat de guvernul lui.

Mă bucură că autorii l-au descoperit pe un vechi echipier al Fundației Culturale Regale din anii 1930, care, după un prizonierat sovietic și integrarea în Divizia Tudor Vladimirescu, a susținut o lucrare de doctorat despre „Fenomenul sovietic”, cu profesorul Gusti. Totuși, ar fi fost util să se arate că a condus doctorate pe tematică sociologică autentică cu foști colaboratori monografiști sau cu echipieri regali, ca Octavian Neamțu, Constantin Marinescu, Aurel Boia (tatăl istoricului Lucian Boia).

Întreaga activitate postbelică, de la reeditări revizuite

până la proiectarea Consiliului Național al Cercetărilor Științifice (în care au fost implicați, în primul rând, universitari), viza salvarea spiritului academic autentic. Deja pensionat forțat și atacat, ca și alți mari profesori ai universității și membri ai Academiei Române, ține o conferință (ultima) la academie, în aprilie 1948, despre beneficiile Congresului Internațional de Sociologie organizat de el și de echipa sa de sociologi, dar care a fost contramandat în ultimul moment, din cauza iminentei izbucniri războiului. Această conferință nu este numai o manifestare diplomatică, ci și o reafirmare a importanței sociologie românești în concertul științei mondiale. Peste câteva luni, prin reforma academiei și reforma învățământului, Gusti dispare din academie și sociologia dispare din universitate.

Am afirmat că, din varii motive, e greu să scrii istoria unei universități ca cea din București. Dar este și mai greu când este vorba despre viața ei din tipul regimului comunist. Dificultatea provine și din faptul că reflexele ei sunt prezente și astăzi. Pe de altă parte, maniheismul post-decembrișt a blocat și a cenzurat (deocamdată) reamintirea universității de dinainte de 1989.

Din acest motiv, abordarea macrostructurală a celor cinci decenii de învățământ universitar bucureștean este soluția cea mai nimerită cu puțință (Bogdan Murgescu, Andrei Florin Sora, Matei Gheboianu, Mirela Rotaru). Această parte a volumului este echilibrată datorită abordărilor proporționale a facultăților, dar mai ales prin judecarea contextuală a performanțelor.

Autorii capitolului își dau seama de dificultatea muncii de a scrie *pentru prima dată* istoria din regimul comunist. Cert este că universitatea, oricât de dificil ar fi fost, trebuia să aibă continuitate. Astfel, cu toată schimbarea structurii facultăților, a introducerii sistemului sovietic și desființării unor specializări, până la urmă, în esență, continuitatea activității universității a fost asigurată. În logica economiei planificate și a conducerii centralizate, a dispărut autonomia universitară, iar ministerul decidea de la conducerea universității până la cifra de școlarizare.

În primii ani ai dictaturii, toate cele patru universități din țară aveau o activitate similară. (În acest context ar fi fost interesantă o incursiune în activitatea consilierilor sovietici.) Anii '50 au fost extrem de instabili sub toate aspectele. Evident, la facultățile – matematică, fizică, geografie, biologie – mai puțin ideologice, profesorii formați în interbelic au reușit să mențină nivelul corespunzător (dar autorii nu au dat informații despre introducerea micurismului, a teoriilor lui Lîsenko și Lepişinkaia, paralele cu eliminarea genetica de la Facultatea de Biologie). La facultățile cu profil ideologic instabilitatea a fost și mai evidentă. În orice caz, activitatea conform regulamentelor a fost clar descrisă de autori, astfel că se poate înțelege în ce consta (aparenta) liberalizare din anii '60 și care au fost măsurile introduse treptat, care au dus în pragul

colapsului universitatea în anii '80, în cazul în care conducerile universității nu ar fi folosit strategii de supraviețuire eficiente.

Este un merit al autorilor insistența cu care s-au ocupat de evoluția istoriei studenților, pentru că șocul schimbării a fost tot așa de semnificativ după 1948 ca în corpul profesoral. Admiterea ținând cont de originea socială preva în anii '50, dar partidul nu s-a îngrijit de condițiile de trai, cum rezultă din presa vremii. Și parcurgerea anilor de studii nu era fără probleme, pentru că statutului studentului se schimba des, în funcție de politica partidului față de diferita categorii sociale. Serviciul de cadre (care ar merita studii aprofundate) decidea asupra acordării sau neacordării de burse, asupra păstrării sau a eliminării studentului. Importanța politică a acestui serviciu a început să scadă (pentru studenți, mai puțin pentru cadre didactice) începând din anii 1960, dar nu a dispărui decât după 1989.

La începutul anilor '60, în contextul deschiderii spre sistemul mondial, dar și de distanțare de URSS, se lărgeste cadrul învățământului superior și se diminuează aplicarea criteriul politic la examenul de admitere, construcția de cămine și cantine ia amploare (fără să fie, însă, îndestulătoare), se diversifică și serviciile și, ceea ce este și mai important, se slăbește controlul politic.

După 1971, la început insesizabil, apoi accelerat, este diminuată importanța Universității din București în favoare instituțiilor care pregătesc ingineri. Și societate a sesizat această schimbare, iar părinții au început să-i orienteze pe tineri spre Politehnică. Anii '80, cu reducerile de programe și de catedre, cu blocarea posturilor și a doctoratelor, aduc și pentru studenți condiții mai greu de suportat (dar nu mai grele decât cele ale populației Capitalei).

Ceea ce, pentru un tânăr cititor al acestui volum, rămâne în beznă este din ce trăiau studenții în perioada comunistă. Nu se vorbește de faptul că regimul comunist a despărțit timpul învățării de acela al angajării într-o întreprindere sau instituție. Practic, era imposibil să te angajezi într-un loc de muncă, fiindcă orarul a fost încărcat cu multe ore de curs și de seminar, majoritatea obligatorii. Pe de altă parte, angajatorul nu putea să angajeze decât un student care a renunțat la studii. Nu rămânea, așadar, decât căutarea de colaborări la cooperative, la instituții care ofereau munci ocazionale, și participarea semnificativă la economia subterană dezvoltată a regimului comunist. Merită să zăbovim puțin și asupra prestării de muncă fizică (unele extra-curriculare) în timpul facultății. Munca voluntară, munca patriotică, practica în producție aveau semnificații foarte diferite de la o etapă la alta a sistemului comunist. După părerea mea, singurele acțiuni de muncă voluntară care au avut eficiență și politică și economică au fost ale brigăzilor de tineret de la construcțiile de cale ferată Bubești-Livezeni, Salva-Vișeu, Agnita-Botorca, în jurul anului 1950. După



aceea au fost contraproductive din toate punctele de vedere, crescând apatia politică a tinerilor.

Și aici trebuie să menționez conceptul de politicizare a învățământului superior. Aceasta a însemnat o intenționalitate a partidului unic, cu rezultate din ce în ce mai neglijabile. Studențimea în ansamblul său nu a fost mai activă politic (însemnând prin acesta opoziție față de abuzurile regimului) decât restul populației. Dacă analizăm manifestările din 1956 ne dăm seama că au fost vorba despre o mână de tineri angrenați, nu despre un fenomen de masă. În deceniile următoare apatia a crescut, chiar dacă a fost mai slab controlul. Cele câteva manifestări individuale sau de grup mic din anii '60-'80 nu au fost semnale ale nemulțumirii generale.

Este de-a dreptul admirabilă tratare echilibrată a fiecărei facultăți, cu personalitățile ajunse la maturitate în interbelic, care au reușit să transmită seriozitate academică unor urmași care au fost modele și în predare, și în cercetare până în 1989. Evident, cea mai năpăstuită facultate a fost Filosofia. Desprinsă din Facultatea de Litere în 1948, golită de personalități consacrate, cea mai expusă schimbărilor, ezitărilor ideologice și politice și reorganizărilor administrative, abia în anii '60 a reușit să-și selecteze și să stabilizeze tineri cadre didactice de valoare.

Dar nici această perioadă de deschidere nu a fost lipsită de cutremure administrative. Deși intelectual de stânga din perioada interbelică, decanul Tudor Bugnariu, în 1965, a fost schimbat din funcție fiindcă a luat apărarea unor studenți urmăriți de Securitate. Trebuie să adaug că această schimbare avea o semnificație mult mai mare decât înlocuirea unui profesor cu altul în fruntea facultății. Pe fondul deschiderii, la Institutul de Filosofie au început să se afirme, la început timid, pe urmă din ce în ce mai curajos, cercetări sociologice teren. În acest context decanul, Bugnariu a început convorbiri cu cei mai buni discipoli ai lui Dimitrie Gusti – conducătorul Școlii Sociologice de la București, decedat cu un deceniu în urma –, cu Henri H. Stahl și Traian Herseni, pentru demararea învățământului sociologic în Facultatea de Filosofie.

Aceleași ambiții a nutrit și profesorul Constantin Nicuță, cel care l-a „dislocat” pe Bugnariu din funcția de decan. Până la urmă – cum mi-a relatat profesorul Henri H. Stahl – un fost student de sociologie din anii '30, militant și demnitar comunist, Miron Constantinescu, a ajuns „re-fondatorul” învățământului sociologic. Personalitate importantă a partidului până în 1957, Miron Constantinescu a fost trimis la „munca de jos”, a coordonat o secție a Institutului de Istorie din cadrul Academiei RPR până 1965, dar Ceaușescu l-a recuperat în conducerea partidului, dându-i posibilitatea să organizeze sociologia în spiritul noii linii a partidului. Așa s-a format secția de sociologie de la Facultatea de Filosofie, cu un singur membru

al școlii gustiene, Henri H. Stahl (și el colaborator, fără posibilități de îndrumare), deși, în sistemul de cercetare, erau mulți talentați discipoli ai lui Gusti. După o demarare entuziastă, această secție nu a reușit să-și păstreze independența și să supraviețuiască, iar în 1977 s-a „vărsat” într-un conglomerat de istorie-filosofie-sociologie-psihologie.

Volumul despre Universitatea din București, 1864–2014, în ciuda faptului că a fost realizat pentru aniversare, deci prin efort deosebit, este o operă colectivă, cu mulți colaboratori, pentru care perioada de dinainte de 1989 nu e amintire, ci istorie nebuloasă, este o lucrare echilibrată, cu foarte multe noutăți față de edițiile anterioare. Dar această lucrare nu este, nu poate fi culminarea unui program de cercetare, pentru că are nenumărate deschideri incitante, care cer alte proiecte. Universitatea, tocmai fiindcă este o unitate socială, nu numai o instituție de educație și de cercetare, ar merita o extindere a investigației pe linia istoriei sociale.

Bibliography:

- Butoi, Ionuț, *Mircea Vulcănescu. O microistorie a interbelicului românesc / Mircea Vulcănescu. A Micro-History of the Romanian Inter-War Era*, București, Eikon, 2015.
- Butoi, Ionuț, Rostas, Zoltan, Sdrobiș, Dragoș și Văcărescu, Theodora-Eliza *Universitatea interbelică a sociologilor gustieni*, București, Editura Universității din București, 2014.
- Bozgan, Ovidiu și Bogdan Murgescu (coord.), *Universitatea din București (1844-2014) / University of Bucharest (1864-2014)*, București, Editura Universității din București, 2014.
- Sdrobiș, Dragoș, *Limitele meritocrației într-o societate agrară. Șomajul intelectual și radicalizarea politică a tineretului în perioada interbelică / The Limits of Meritocracy in an Agrarian Society. The Intellectual Unemployment and the Political Radicalization of the Youth in the Inter-War Era*, Iași, Polirom, 2015.
- Rostás, Zoltán, *Monografia ca utopie. Interviuuri cu Henri H. Stahl / Monography as Utopia. Interviews with Henri H. Stahl*, București, Editura Paideia, 2000.
- Văcărescu, Theodora-Eliza, „Educația femeilor în provinciile locuite de români și în România între anii 1880 și 1930. Studiu de caz: Universitatea din București”, în Zoltán Rostás (coord.), Ionuț Butoi, Dragoș Sdrobiș și Theodora-Eliza Văcărescu, *Universitatea interbelică a sociologilor gustieni / "Education of Women in the Provinces Populated by Romanians and in Romania between 1880 and 1930. Case Study: University of Bucharest," in ... The Inter-War University of Gustian Sociologists*, București, Editura Universității din București, 2014, pp. 135-161.

“East Central Europe” Reconceptualizarea socialului: istoria socială în Europa Central - Răsăriteană Vol 34-35, 2007-2008, 1-2

Dana COSTIN

Universitatea “Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Facultatea de Filozofie și Științe Social Politice
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Faculty of Philosophy and Socio-Political Sciences

Personal e-mail: dana.costin1@yahoo.com

*“East Central Europe” Reconceptualizing the Social: Writing Social History in the East Central Europe
Vol 34-35, 2007- 008, 1-2 [Review / Book Presentation]*

This paper aims to bring into the public’s attention a book that was published over a decade ago, “Reconceptualizing the Social: Writing Social History in East Central Europe”. While it has received some international attention, the book has had little echo in the Romanian space, due to the fact social history is still in its infancy, thus, the debates about theories, paradigms and research methodologies in the field of social history have not been in the foreground of scientific debate in the post-communist era. Given these considerations, we find it most appropriate to review this collection of studies since in the last decade, more and more Romanian scholars have taken interest in the interdisciplinary historical research. We hope that bringing into the spotlight books such as Iordachi’s collection might further spark the interest for theoretical and methodological debates regarding the Romanian research in the field of social history.

Keywords: Social history, socio-cultural history, micro-history, macro-history, interdisciplinary research, Central-Eastern Europe.



Dezbaterea la nivel internațional pe marginea istoriei sociale a cunoscut o perioadă de revitalizare odată cu apariția mai multor studii de istorie socială în spațiul est european după prăbușirea comunismului. Pe când în Europa de Vest a anilor 90 se încearcă depășirea istoriei sociale (dată fiind criza conceptului de societate și afirmarea istoriei culturale și a antropologiei istorice), cercetătorii din Europa de Est readuc pe masa discuției problema reconceptualizării socialului. Aceștia din urmă propun mai degrabă reînnoirea istoriei sociale

prin introducerea unor noi paradigme și metode de cercetare. În acest context se încadrează volumul 34-35 din 2007/2008 al Jurnalului de științe socio-umane “East Central Europe”, cu titlul *Reconceptualizing the Social: Writing Social History in East Central Europe*.

În timp ce culegerea de față a primit o oarecare atenție pe plan internațional, aceasta a avut puțin ecou în spațiul românesc, iar acest lucru se datorează în mare parte faptului că dezbaterile legate de istoria socială din România se află într-o fază încă incipientă și este

mai puțin organizată la nivel instituțional, comparativ cu restul Europei de Est, iar preocupările cu privire la teorii, paradigme și metodologii de cercetare în domeniul istoriei sociale încă nu au luat amploare. Ținând cont de aceste considerente, nu ni se pare deloc nepotrivită o lucrare de recenzie a acestui volum, deși au trecut mai bine de zece ani de la apariția acestuia.

Reconceptualizing the Social: Writing Social History in East Central Europe, volum coordonat de Constantin Iordachi¹, se situează în continuarea dezbaterilor ce au loc în occident cu privire la obiectul și scopul istoriei sociale, la cadrul conceptual al acesteia și, nu în ultimul rând, la însăși actualitatea istoriei sociale ca domeniu de studiu. Autorii acestei lucrări se inserează în această dezbateri (ce tinde să propună înlocuirea istoriei sociale cu istoria socio-culturală) și propun o reconceptualizare a istoriei sociale. Îmbinând modelul teoretico-metodologic dezvoltat de cercetătorii din Europa de Vest cu noul impuls dat disciplinei de cei din Est, istoria socială ar avea încă multe de oferit dacă ar fi concepută nu în opoziție cu istoria culturală, ci ca parte integrantă a acesteia. Autorii acestei culegeri introduc în ecuație elementul antropologic și cultural, precum și terenul de cercetare fertil al spațiului post-comunist. Astfel, aceștia propun o schimbare de paradigmă și anume dezvoltarea istoriei socio-culturale și aplicarea principiilor acesteia spațiului Est European. În acest mod, studiile istorice ce au un anumit grad de afinitate cu sociologia, antropologia, etnologia, psihologia socială ar putea contribui la crearea unui tablou mai amplu și cu rezultate mai productive în cercetarea științifică. Acest argument central al lucrării este susținut atât de argumentele teoretico-metodologice convingătoare din prima parte, cât și de studiile de caz prezentate în a doua parte a lucrării, acestea din urmă având ca scop demonstrarea aplicabilității noii paradigme propuse.

Din punct de vedere structural, lucrarea cuprinde 21 articole și studii organizate în două părți. Prima parte, așa cum aminteam, este dedicată noilor perspective istoriografice în țările din Europa de Centru și de Est, iar a doua parte conține studii de caz, volumul încheindu-se cu trei recenzii istoriografice.

Lucrarea se deschide cu articolul lui Constantin Iordachi, *Reconceptualizing the Social: East and Central Europe and the New Sociocultural History*², care ține loc de introducere tematică a întregului volum. Motivul pentru care istoria socială a intrat în criză începând cu sfârșitul anilor '70, dar cu precădere în anii '80, spune autorul, se datorează faptului că termenul însuși de „societate” a fost pus în discuție. Astfel, negarea existenței societății, înțeleasă ca entitate naturală și obiectivă, a dus, în unele cazuri, la negarea acesteia din rândul categoriilor de investigație, deoarece, în ochii multor istorici, caracterul variabil al termenului de societate precum și caracterul echivoc al metodologiilor

utilizate în cercetarea istoriei sociale n-ar putea ține piept exigențelor de obiectivitate ce se cer unei științe istorice.

Mai bine de două decenii de dezbateri pe această temă a dus la apariția unor sintagme cum ar fi „criza istoriei sociale”, „sfârșitul istoriei sociale”, „post istorie socială” sau chiar „istorie antisocială”³. Aceste frământări au avut un impact major în ce privește conceptul de societate privit fie din punct de vedere teoretic, fie din punct de vedere al cercetării empirice, în cadrul problemei statutului instituțional și academic al istoriei sociale în Europa de Vest. Articolul lui Iordachi propune o soluție în această discuție aparent fără ieșire. „Socialul” va rămâne întotdeauna una dintre preocupările centrale ale cercetării istorice; așadar, nu poate fi vorba despre sfârșitul istoriei sociale, ci mai degrabă de o insatisfacție față de accepțiunea termenului de societate, care, departe de a fi înlăturat, ar trebui mai degrabă redefinit. Ca urmare a acestei lungi dezbateri, cercetătorii din Europa de Vest au îmbrățișat conceptul de cultură în încercarea de a-l înlocui pe cel de societate, însă și acesta a fost pus sub semnul întrebării ca urmare a limitelor sale analitice, precum și tendința hegemonică a „culturii” de a cuprinde sub umbrela sa „istoria totală”. Atmosfera aprinsă creată de aceste discuții a dus la elaborarea unei paradigme alternative de sinteză sub numele de istorie socio-culturală. Această nouă abordare are meritul de a depăși impasul în care se afla istoria socială prin deschiderea unui nou câmp de studiu care ar putea fi deosebit de prolific în cercetarea istorică din spațiul Europei Centrale și de Est.

Noile cercetări de istorie socială din Europa de Est, departe de a fi un mod de emulație târzie a curentelor din Vest, prezintă, de fapt, o oportunitate de reînnoire a istoriei sociale în Vest. Istoria fostelor regimuri comuniste reprezintă un teren promițător pentru testarea de noi metodologii de cercetare, deoarece aceste studii necesită îmbinarea mai multor abordări interdisciplinare, cum ar fi: istorie și istorie orală, științe politice, sociologie și antropologie, care nu fac altceva decât să reconfirme apropierea dintre dimensiunea socială și culturală a cercetării istorice. În acest sens, Constantin Iordachi își exprimă speranța ca tematica lucrării să stimuleze o reevaluare a categoriei socialului care să ducă mai apoi, în urma rezultatelor acestor cercetări interdisciplinare, la introducerea istoriei sociale ca disciplină în departamentele universitare din țările din Europa Centrală și de Est⁴.

În continuarea articolului, Iordachi face o analiză detaliată a conflictului din interiorul istoriei sociale între vechi și nou, între accepțiunea convențională a istoriei ca studiu al politicilor din trecut și cea a istoriei ca studiu al structurilor sociale și al transformărilor prin care acestea au trecut. Un conflict între istorie ca narațiune și istorie ca analiză. Plecând de la viziunea

teoreticianului Eric Hobsbawm asupra istoriei sociale și ajungând la aventura intelectuală a lui Geoff Eley, Iordachi ilustrează parcursul sinuos pe care istoria socială l-a avut în Europa și în Statele Unite: de la nemulțumirea istoricilor la pragul dintre secolele XIX și XX față de curentul neo-Rankenian la apariția și răspândirii istoriei progresive⁵, aceasta din urmă culminând în istoria socială, și până la intrarea în criză a istoriei sociale și înlocuirii acesteia cu istoria culturală ca urmare a așa-ziselor „turnură lingvistică” și „turnură culturală” din anii '80.

Împreună cu Eley, Iordachi pledează în favoarea avantajelor unei istorii socio-culturale, deoarece această nouă paradigmă oferă cercetătorului instrumentele necesare pentru a reintroduce socialul în rândul categoriilor de cercetare prin intermediul conceptului de cultură, din moment ce cultura nu este o entitate distinctă și independentă de societate, ci este produsul și, totodată, manifestarea societății ca atare (privită atât din perspectiva structurilor ce o compun, cât și în dimensiunea sa operațională). Plecând de la aceste premise, autorul reiterează importanța ce ar trebui acordată studiului socio-istoric al Europei Centrale și de Est îl reprezintă, dar atrage atenția asupra capcanei în care cercetătorul poate cădea, aceea de a transforma studiul asupra regiunii într-o nouă formă de studiu al „ariilor culturale”. Deși țările fost comuniste au unele trăsături în comun, totuși, chiar și la o privire superficială, diferențele de la o țară la alta sunt destul de evidente.

Pentru a ilustra această afirmație, Iordachi aduce în prim-plan parcursul pe care istoria socială l-a avut în Polonia și România în timpul regimului comunist. În ciuda constrângerilor ideologice de matrice marxist-leniniste la care au fost supuse elitele intelectuale în ambele țări, nu putem nega contribuțiile demne de a fi luate în seamă ale istoricilor din ambele țări în domeniul industrializării, al clasei muncitorești, dar și al societății în general. Cu toate acestea, diferențele contextului istoric și politic ale celor două țări pot fi observate în maniera în care s-a dezvoltat istoria socială. În Polonia istoria socială a cunoscut o perioadă de înflorire în timpul regimului comunist (cu toate limitările tematice impuse de ideologia de partid), acest lucru datorându-se unor factori istorici determinanți: dezvoltarea puternică a istoriei sociale înaintea instalării comunismului, „purificarea” incompletă a clasei intelectuale din perioada comunismului de factură stalinistă și, nu în ultimul rând, atmosfera relativ relaxată de după procesul de de-stalinizare. În contrast, cazul istoriei sociale în România nu a fost unul la fel de fericit. Faza încă incipientă în care se afla istoria socială în perioada interbelică, persecuția sistematică la care a fost supusă clasa intelectuală, care a continuat (deși într-o formă mai puțin acerbă) și după perioada stalinistă, au făcut ca istoria socială românească să fie

destul de limitată în perioada comunistă, iar acest lucru a avut o influență directă asupra dezvoltării istoriei sociale și a nivelului de instituționalizare al acesteia în perioada post-decembristă, comparativ cu celelalte țări fost comuniste.

Însă atenționarea lui Iordachi nu este un îndemn către o istorie socială de tip naționalist, ci dimpotrivă: este necesară, mai mult ca oricând, o integrare a istoriei Europei Răsăritene în istoria Europei de Vest. În acest mod putem vorbi despre o reîntregire a cercetării istorice a vechiului continent printr-o cercetare istorică transnațională care are la bază studiul omului în toate dimensiunile sale temporale, spațiale, etnice și culturale. O cercetare istorică care nu refuză macro istoria, ci care, prin intermediul micro istoriei, al istoriei orale și al cercetării „de jos”, contribuie la recompunerea în mozaic a istoriei Europei.

În concluzie, Europa Centrală și de Est reprezintă un laborator științific promițător pentru istoricii socio-culturali de astăzi, deoarece aceasta oferă un câmp nou de explorat în care noile teorii sociale și noile metode de cercetare empirică pot fi aplicate unor teme de studii încă neexplorate până în acest moment. Așadar, lumea academică răsăriteană nu se caracterizează printr-o încercare de emulație sterilă a unui model teoretico-metodologic depășit, ci reprezintă fermentul necesar și binevenit de care Vestul are nevoie pentru o renaștere a istoriei sociale pe baze și principii noi. Astfel, prin efortul combinat al cercetătorilor din Vest și Est, se poate ajunge la o istorie integrală a Europei, nu prin simpla integrare a istoriei răsăritene în narațiunea istoriografiei de vest, ci mai degrabă prin dezvoltarea unui cadru analitic nou al istoriei socio-culturale, care să aibă ca punct focal istoria transnațională și istoria transferurilor⁶.

Articolul lui Constantin Iordachi nu doar introduce tematica întregului volum, ci ține loc de „manifest” al noului curent de istorie socială promovat și practicat în Europa Răsăriteană și de Est. Următoarele șase articole, care împreună formează prima parte a lucrării, susțin, prin diferite abordări, teza principală a lucrării reiterate de Iordachi, și anume că revitalizarea istoriei sociale nu este doar posibilă, ci necesară și promițătoare în contextul în care noul cadru teoretico-metodologic (oferit de abordarea socială și culturală în cercetarea istorică) găsește un teren de cercetare nou și fertil în Europa Centrală și de Est. Partea a doua a lucrării prezintă un caracter mai eterogen (aceasta cuprinde patru studii de caz, o dezbateră formată din șase articole pe marginea cărții lui David Ost și se încheie cu trei recenzii istoriografice), fără însă ca acest lucru să diminueze câtuși de puțin coeziunea internă a lucrării. Studiile de caz vin să consolideze teza centrală a întregului volum: istoria socială nu este o cauză pierdută, ci un domeniu de cercetare în plin proces de dezvoltare.

În continuare, vom prezenta succint punctele esențiale ale celor 21 de articole și studii pentru a oferi cititorului o imagine mai completă cu privire la conținutul teoretic și empiric al lucrării în ansamblul ei. De menționat faptul că majoritatea studiilor din această lucrare au fost prezentate sau publicate, cel puțin parțial, în alte foruri, scopul lucrării fiind acela de a armoniza vocile cercetătorilor care își desfășoară activitatea în câmpul noii istorii socio-culturale în Europa de Est.

Articolul lui Arnd Bauerkämper, *Not dusk, but dawn: the cultural turn and German social history after 1990*, deschide prima parte a lucrării prin prezentarea dezbaterilor teoretice, tematice și metodologice în Germania după căderea zidului de la Berlin. Istoria socială germană intrase în criză încă înainte de căderea comunismului în Europa de Est, odată cu apariția antagonismului dintre dubla abordare de la acea vreme. Pe de o parte, istoria socială era văzută ca un câmp de cercetare al structurilor sociale și a instituțiilor, iar pe de altă parte aceasta era folosită ca instrument de studiu al fenomenelor istorice cauzate și condiționate de structurile sociale. Însă abordările macro-structurale ale Școlii Bielefeld de matrice weberiană și cele ale Școlii de la Frankfurt, care adopta teoria critică au fost combătute vehement în anii 80 de adepții istoriei vieții cotidiene. Aceștia din urmă propuneau punerea în prim-plan a individului de rând și a percepției acestuia cu privire la structurile sociale din care face parte și pe care le influențează în mod direct. Această reorientare către individ ca principiu de acțiuni și practici a dus la concepția istoriei ca un produs direct al acțiunii umane. În acest mod, curentul constructivismului cultural recuza existențialismul și abordările holistice ca instrumente valide de studiu. Astfel, lua naștere turnura culturală în cercetarea istorică și respingerea istoriei sociale în Germania de Vest. Antagonismul dintre istoria socială și istoria culturală a găsit, în cele din urmă, o rezolvare dialectică prin sinteza celor două în ceea ce numim astăzi istorie socio-culturală; în tot acest discurs, autorul subliniază importanța aportului cercetătorilor din Germania de Est în rezolvarea conflictului teoretic al celor două abordări aparent de neconciliat și contribuția acestora la revitalizarea istoriei sociale de astăzi.

Următoarele trei articole prezintă parcursul istoriei sociale (în particular al istoriei orale) în Estonia, Bulgaria și Grecia, accentul fiind pus mai ales pe publicistica din ultimele decenii în aceste țări. Olaf Mertelsmann⁷ expune micile progrese, dar mai ales dificultățile cu care se confruntă comunitatea istoricilor ai socialului din Estonia. Una dintre dificultăți este legată de numărul destul de restrâns al cercetătorilor interesați de istorie (în jur de 50 de specialiști în total), mulți dintre ei nefiind istorici. Un alt motiv are de a face cu faptul că istoria socială în Estonia este dominată de

etnologi și sociologi, în timp ce istoricii, în mare parte, nu ies din granițele disciplinei tradiționale. Cu toate aceste dificultăți, istoria socială din Estonia continuă să se dezvolte mai ales pe linia istoriei orale. Roumen Daskalov⁸ face un scurt istoric ale antecedentelor istoriei sociale din perioada comunistă și precomunismă în Bulgaria. La aproape două decenii de la căderea regimului comunist, istoria socială a început să se dezvolte și să-și diversifice atât tematicile studiate cât și abordările teoretico-metodologice, care îmbină nu doar istoria și sociologia, ci și discipline precum antropologia sau psihologia. În următorul articol, Yannis Yannitsiotis⁹ descrie situația istoriei sociale în Grecia, care, după 1990, s-a dezvoltat pe axa clasei sociale și cea a studiilor de gen. Istoricii sociali greci au renunțat la abordarea structuralistă a conceptului de clasă socială, adoptând un cadru teoretic ce permite studiul claselor sociale în calitate de actori sociali, din perspectiva experienței umane ca rezultat al interacțiunii dintre dimensiunea socială, temporală, psihologică și culturală.

Susan Zimmermann¹⁰ prezintă un studiu amplu al indicelui de instituționalizare la nivelul departamentelor universitare ale studiilor de gen în țările Europei Centrale, de Est și a celor din fosta Uniune Sovietică, cum ar fi Azerbaidjan sau Kârgâstan. La rândul său, Ulf Brunnbauer¹¹ se alătură conversației cu un articol ce argumentează necesitatea introducerii antropologiei în ecuația noii istorii sociale, nu ca simplu accesoriu, ci ca parte integrantă a cadrului teoretic și conceptual al acesteia.

Prima parte se încheie cu articolul lui Peter Apor *The Joy of Everyday Life: Social History Between Oppression and Resistance*, dedicat studiului vieții de zi cu zi a individului de rând din timpul regimului comunist și al micilor bucurii ale acestuia în spațiul intim al cotidianității, acolo unde ideologia de partid și mecanismele de reconfigurare a mentalității nu aveau un acces nemijlocit și nici un control absolut. Propunerea unei noi paradigme de cercetare, care să pună în lumină viața individului și a micilor comunități, face ca articolul lui Apor să fie o perfectă verigă de legătură între prima și a doua parte a culegerii, între partea teoretică și cea empirică a volumului.

Plecând de la premisele elaborate în prima parte a lucrării, Martin Ivanov¹² aplică, în studiul său de caz *Understanding Economic and Social Developments in the Periphery: Bulgarian National Income, 1892–1924*, instrumentele metodologice dezvoltate de economistul bulgar Asen Chakalov în anii '40. Pornind de la modelul acestuia, Ivanov recalibrează metodele (compensând pentru variabilele de demografie și inflație) și le aplică cercetării retrospective în cercetarea dezvoltării economice și sociale ale populației bulgare. Prin intermediul studiului veniturilor la nivel național în perioada dintre secole, Ivanov reușește să scoată

la lumină condiția socio-economică a populațiilor periferice din Bulgaria și nivelul de bunăstare al acestora la pragul dintre secole.

Studiul Sabine Rutar¹³, *Oral History as a Method: Variants of Remembering World War II in Slovenia, Serbia and Bosnia Herzegovina*, aruncă o privire cuprinzătoare și, totodată, pătrunzătoare asupra chestiunii istoriei orale și mai ales asupra procesului de reconstruire a memoriei celui de-al doilea conflict mondial în Iugoslavia socialistă și mai apoi în Slovenia, Serbia și Bosnia Herțegovina. Întrebarea pe care și-o pune Rutar și căreia încearcă să-i găsească un răspuns este legată de caracterul maleabil și instabil al memoriei umane. Problema cea mai presantă este dilema în care se află cercetătorul care se vede în situația de a interpreta datele martorilor oculari, atunci când trebuie să țină cont de variabila condiționării și modificării percepției martorilor care participă la studii, ca urmare a procesului de ideologizare ce a avut loc după război. Schimbările radicale ce survin în urma unui conflict armat sau în urma căderii unui regim totalitar creează fracturi de percepție, de interpretare și de raportare la trecut, iar cercetătorul are datoria de a ține cont de aceste elemente, cu atât mai mult cu cât dilema reconstruirii memoriei colective în fosta Iugoslavie se pune în termeni duali: pe de o parte un sentiment de ostilitate adânc înrădăcinat în diferitele grupuri etnice ca urmare a atrocităților interetnice, iar pe de altă parte sentimentul de comuniune pe care comunitățile multietnice le-au împărtășit de-a lungul secolelor în care au conviețuit pașnic.

Oarecum în continuarea tematicii propusă de Rutar, eseuul lui Laurence Fontaine¹⁴, *A Reflection on the Concept of Social Identity: Migrants in Early Modern Europe*, tratează problematica identității sociale și reliefează complexitatea metodologică întâmpinată de cercetători în abordarea acestui concept, cu atât mai mult cu cât o mare parte a comunității istoriografice contestă validitatea conceptului de identitate în cercetarea științifică, deoarece acesta se aventurează prea adânc pe tărâmul subiectiv al emotivității și al percepției de sine a individului. Însă Fontaine, citându-l pe Alain Cabantous¹⁵, propune o perspectivă diferită în studiul identității sociale, și anume identitatea ca o categorie impusă din exterior și nu doar din interior. În consecință, Fontaine face un studiu al identității sociale a negustorilor itineranți din Europa epocii moderne din perspectiva identității impuse acestora de elita intelectuală a vremii, precum și de oficialii politici și religioși. Autoarea eseului încearcă să demonstreze că această abordare are baze științifice solide, deoarece folosește ca surse de studiu documente de arhivă, memorii, jurnale de călătorii, articole de ziar, dar și documente oficiale sau legislative. Toate acestea, însă, nu sunt altceva decât o oglindă a identității interiorizate de comunitatea negustorilor. Astfel, ochii

„Celuilalt” reflectă, chiar dacă în mod distorsionat, imaginea pe care negustorii o aveau despre ei înșiși. La rândul lor, negustorii foloseau această „oglină” a identității impuse în propriul avantaj, adaptându-se circumstanțelor sociale și percepției pe care populațiile locale o aveau despre comunitatea lor, intrând în așa-zisul „joc al identității”. Totuși, autorul atrage atenția asupra capcanei în care poate cădea cercetătorul dacă, în studiul identității sociale, se oprește doar la reprezentările de sine ale unei comunități sau la percepția celorlalte comunități asupra uneia, fără a include în ecuație variabila conceptului de interacțiune la nivel de comunități. În consecință, doar ținând cont de fiecare dintre aceste elemente putem vorbi despre rezultate științifice solide în studiul identității unui grup social.

În continuare, studiul de caz propus de Victor Karády¹⁶, *Historical Studies of Elite Groups in the Age of Computer Science: The Case of Post-Feudal Hungary*, tratează tema formării grupurilor de elită din Ungaria postfeudală în era informaticii. Dezvoltarea tehnologiei și a informaticii din ultimele decenii oferă cercetătorului de istorie socială un instrument valoros în efectuarea la scară largă de interviuri și biografii. Conceptul de elită adoptat este unul cât se poate de incluziv, fiind luat în vizor elitele din educație, politică, cei cu o carieră de profesie, intelectuali în general, dar și așa-zisa elită non-intelectuală, cum ar fi sportivii, artiștii sau ofițerii militari. Pentru a ilustra propria afirmație, Karády prezintă în detaliu un studiu de caz condus la scară largă de un grup de cercetători maghiari. Folosind metoda prosopografică, aceștia au desfășurat, timp de patru ani, o amplă operațiune de acumulare de date, chestionare și biografii individuale (în număr de peste 200.000), în vederea extrapolării unui numitor comun în ce privește circumstanțele și modalitatea formării și stratificării elitelor din Ungaria.

Următoarele șase articole compun dezbateră organizată de jurnalul “East Central Europe” pe tema cărții de succes a lui David Ost, *The Defeat of Solidarity: Anger and politics in Postcommunist Europe*¹⁷. Don Kalb, Kacper Poblocki, Tibor T. Mezmán, Eszter Bartha și Gábor Halmai recunosc meritul lui Ost de a implementa teorii și metode interdisciplinare și de a readuce în prim-plan conceptul de clasă într-o interpretare postsocialistă, însă îi aduc critici dure acestuia cu privire la lipsa dimensiunii diacronice a studiului și la greutatea disproporțională dată elitelor. Autorii de mai sus îi reproșează lui Ost faptul că dovezile empirice oferite ar fi nesatisfăcătoare și că a ignorat clasa muncitoare în calitatea sa de actor social. Acest din urmă neajuns este pus pe seama faptului că autorul cărții ar fi ignorat perspectiva antropologică în munca sa de cercetare. Drept răspuns, Ost publică în același jurnal un articol prin care răspunde punctual fiecăreia dintre criticile care i se aduc, recuzându-le pe rând

cu argumente și referințe bibliografice. Ost reiterează necesitatea adaptării instrumentelor de cercetare realității concrete a societăților postcomuniste, fără a încerca o forțare a unor teorii pentru simplul exercițiu de a vedea propriile teorii confirmate. În acest sens, Ost acceptă una din critici, dar și-o asumă, aceea că lucrarea sa are ca punct focal elitele ca actori sociali și nu masele muncitorești, argumentând că în societățile ce au suferit decenii de constrângeri și condiționări ideologice, clasa muncitoare manifesta un oarecare grad de inerție, iar ceea ce a ajutat-o să-și formeze o conștiință politică a fost prezența și influența elitelor din fruntea acesteia.

Lucrarea se încheie cu trei recenzii istoriografice ale unor importante centre de studii de istorie socială din Europa de Est, mai exact din Ungaria, România și Serbia. Anii '90 au fost caracterizați de o atmosferă de fervoare și entuziasm în rândurile istorici ai socialului în Europa Centrală și de Est, lucru care s-a materializat prin apariția diferitor asociații și publicații de istorie socială. În Ungaria, jurnalul „Korall”¹⁸ promovează începând cu sfârșitul anilor '90 o dublă perspectivă asupra istoriei; pe de o parte o sociologie istorică ce abordează studiul societății dintr-o perspectivă structuralistă, iar pe de altă parte o istorie socio-culturală care își propunea să combată historiografia tradițională de factură pozitivistă. În arealul românesc, istoria socială nu a avut o dezvoltare însemnată în perioada interbelică și comunistă, fapt ce explică prezența sa destul de redusă și în perioada postdecembristă, mai ales la nivel instituțional. În anul 1996 un grup de istorici români din varii centre universitare din întreaga țară au pus bazele publicației „Revista de Istorie Socială”¹⁹ (care între timp și-a suspendat activitatea) din dorința de a revitaliza historiografia românească și, totodată, de a recupera moștenirea historiografiei românești din perioada interbelică. Claudiu Oancea oferă o introducere în tematica și metodologia adoptată de cercetătorii care au colaborat la promovarea istoriei sociale românești, scoțând în evidență meritele, dar și unele neajunsuri ale revistei. În Serbia, eforturile Asociației pentru Istorie Socială²⁰ și-au concentrat atenția asupra studiului relației dintre istorie și memorie. Destrămarea fostei Iugoslavii și traumele comunismului și ale conflictelor interetnice au făcut ca interesul istoricilor, sociologilor și antropologilor sârbi să se îndrepte asupra tematicilor de istorie cotidiană, istorie orală, istoria grupurilor sociale, adoptând cadrul teoretic și metodologic al noii istorii socio-culturale.

În concluzie, volumul de studii *Reconceptualizing the Social: Writing Social History in East Central Europe*, apărut cu zece ani în urmă, oferă cititorului o prezentare detaliată, deși nu exhaustivă, a istoriei sociale din Europa Central-Răsăriteană la început de mileniu. Iordachi împreună cu ceilalți autori văd în ”criza”

istoriei sociale nu crepusculul acesteia, ci licărirea aurorii unei noi istorii sociale care, îndepărtându-se de studiul marilor structuri sociale impersonale, pune accentul pe chestiuni legate de semnificație în contextul identității personale și comunitare. Astfel, noile modele metodologice mută accentul de pe studiul structurilor rigide și statice pe procesul fluid al transformărilor acestora în timp.

În accepțiunea lui Iordachi, și implicit a celorlalți autori, istoricul socialului are misiunea de a detecta și studia coerența internă a evenimentelor istorice și a structurilor sociale caracterizate de mobilitate, eterogeneitate și durabilitate în timp. Renunțând la granițele rigide ce separă disciplinele socio-umane și folosind instrumente adecvate de cercetare ce aparțin diferitelor domenii, istoricul social cercetează evenimentul istoric în dubla sa dimensiune socială și culturală. Acest lucru îi oferă cercetătorului posibilitatea de a revizita teme de cercetare considerate căi deja bătătorite pentru a oferi noi perspective și interpretări, deoarece noua paradigmă a istoriei socio-culturale îi oferă posibilitatea de a captura dinamica fenomenelor istorice din perspectiva individului și a micilor comunități priviți în dimensiunea lor de actorii sociali. Astfel, microistoria și macroistoria nu sunt abordări contrapuse, ci complementare, iar atenția dată cotidianului și individului nu trebuie înțeleasă în termeni absoluți, ci ca modalități de a înțelege comportamentul uman ce stă la baza atât a structurilor sociale, cât și a faptului istoric în sine. Ba mai mult, istoria socio-culturală, prin însăși natura cadrului teoretic-metodologic care o definește, este o știință ce oferă toate instrumentele necesare pentru construirea unei istorii integrale și transnaționale a Europei, o istorie construită pe un flux continuu de transferuri culturale de idei politice, mentalități, practici și cutume, dar și sensibilități literare și artistice.

În concluzie, centrul și estul Europei nu reia practici depășite și abandonate de Vest, ci oferă o soluție concretă ”crizei” istoriei sociale și a celei culturale din Vest. Iar acest volum de studii este un exemplu în acest sens. Îmbinarea dintre articolele cu caracter teoretic și argumentativ cu studiile de caz (care sunt rezultatul direct al aplicării principiilor teoretice expuse anterior) oferă acestei lucrări credibilitate și, totodată, o notă de autoritate. Scopul lucrării, indicat de Iordachi însuși, este acela de a trezi interesul cât mai multor cercetători asupra chestiunii dezbătute, în speranța că istoria socială va căpăta un statut instituțional mai pregnant în departamentele universitare din Estul Europei de Est, în vederea formării unor noi generații de cercetători deschiși față de dimensiunea interdisciplinară în studiul istoriei, societății și culturii europene²¹.

Note:

1. Constantin Iordachi este profesor asociat pe lângă Central European University. Aria sa de interes acoperă istoria socială, studii istorice comparative, totalitarism, naționalism și cetățenie în Europa de Est.
2. Constantin Iordachi, *Reconceptualizing the Social: East and Central Europe and the New Socialcultural History* în *Reconceptualizing the Social: Writing Social History in East Central Europe*, "East Central Europe", Vol. 34-35 din 2007/ 2008, Budapesta, 2008, pp. 1 – 35.
3. *Ibidem*, p. 2
4. *Ibidem*, pp. 3-4.
5. Istoria progresivă schimbă centrul de greutate de la evenimentul istoric privit ca circumscris, contingent și singular, la o privire de ansamblu a întregului spectru de cauze ale unui eveniment, ale cărui efecte se propagă în viitor și care este generat și la rândul său generează și perpetuează structuri și mentalități.
6. Constantin Iordachi, *op.cit.*, p. 35
7. Olaf Mertelsmann este un istoric german, profesor la Universitatea din Tartu, Estonia, specializat în istoria Uniunii Sovietice.
8. Roumen Daskalov, profesor de istorie la New Bulgarian University din Sofia; specializat în istoria modernă a Europei de Est.
9. Yannis Yannitsiotis, profesor universitar în cadrul Departamentului de Antropologie Socială și Istorie a Universității din Marea Egee din Atena. Una dintre ariile sale de interes este istoria socială și culturală a spațiului urban din secolele XIX și XX.
10. Susan Zimmermann, istoric și specialist în studii de gen, profesor universitar la Central European University.
11. Ulf Brunnbauer este directorul Institutului pentru Studii Est și Sud-est Europene din Leibniz, expert în istoria socială din Europa de Sud și de Est din secolele XIX și XX.
12. Martin Ivanov, membru al Centrului de Studii Avansate din Sofia.
13. Sabina Rutar, istoric, cercetător în cadrul Institutului pentru Studii Est și Sud-est Europene din Leibniz.
14. Laurence Fontaine este cercetător în cadrul Centrului Național Francez de Cercetare Științifică din Paris, expertă în istoria civilizațiilor.
15. Vezi Alain Cabantous, *Les Citoyens du large. Les identités maritimes en France*, Aubier, Paris, 1995.
16. Victor Karády, profesor de istorie la Central European University.
17. David Ost, *The Defeat of Solidarity: Anger and politics in Postcommunist Europe*, Cornell University Press, Ithaca, 2005.
18. „Korall Társadalomtörténeti Folyóirat” (Korall: un jurnal de istorie socială), fondat în 1999.
19. „Revista de Istorie Socială” a apărut în 1996 la inițiativa unui grup de istorici de la Universitatea Alexandru Ioan Cuza din Iași.
20. „Udruženje za društvenu istoriju” (Asociația pentru istorie socială) a fost întemeiată în 1998 în Belgrad, Serbia.
21. De menționat faptul că a trecut deja un deceniu de la apariția acestui volum de studii, timp în care discursul istoriei sociale din Europa de Est s-a dezvoltat considerabil. Cele mai recente informații cu privire la poziția lui Constantin Iordachi legată de istoria socială în Europa Centrală și de Est sunt din 2014, când acesta a publicat articolul *Reconceptualizarea socialului: spre o nouă istorie socio-culturală în Europa Central-Răsăriteană* în suplimentul I al revistei „Archiva Moldaviae”; discursul lui Iordachi din acest articol se înscrie pe aceeași linie cu cel din volumul de studii care face obiectul acestei recenzii.





Dosarul „Anticomunism și liberalizare în cinemaul românesc postdecembrist”
(paginile 115 - 152) este coordonat de Daniel Ifene

Într-un oraș mic: Revoluția Română, între *Videograme dintr-o revoluție* și *A fost sau n-a fost?*

Victor MOROZOV

Universitatea Grenoble Alpes

Université Grenoble Alpes

Personal e-mail: victormoroz2015@gmail.com

In a Small Town: The Romanian Revolution between “Videograms of a Revolution” and “12:08 East of Bucharest”

This article aims to outline a series of connections and changes of paradigm regarding cinematographic representations of the Romanian Revolution, as they are reflected in two Romanian feature films that deal with this topic: *Videograms of a Revolution* (Andrei Ujică & Harun Farocki, 1992) and *12:08 East of Bucharest* (Corneliu Porumboiu, 2006). This comparison allows for a broader analysis with multiple theoretical territories in view: media theories (television as a concept and as a medium plays a major role in both films), post- and anticommunism and the memory of Revolution.

Keywords: revolution, Romanian New Wave, postcommunism, television, Porumboiu



Sub raport tematic, *A fost sau n-a fost?* (Corneliu Porumboiu, 2006) încheie o buclă deschisă de *Videograme dintr-o revoluție* (Andrei Ujică și Harun Farocki, 1992): Revoluția Română trăită la fața locului, în imediatețe, se mută ulterior în imaginarul colectiv și devine subiect de rememorare. Debutul lui Corneliu Porumboiu nu este singurul film al aceluiași an care să vorbească despre încheierea regimului comunist în România: *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu, 2006) mizează pe trezirea „flor[ui] recunoașterii nostalgice”¹ în cei care au trăit anul 1989 pe pielea lor; *Hirtia va fi albastră* (Radu Muntean, 2006) reconstituie „la cald” evenimentele revoluției din perspectiva unui soldat care schimbă taberele, trecând dinspre Putere înspre popor – adică reprezintă, cu alte cuvinte, pandantul ficțional, construit la scară individuală, al *Videogramelor*. Trăgând linie, *A fost sau n-a fost?* pare totuși, de fapt, filmul care dialoghează cel

mai polemic, chiar dacă indirect, cu realizarea lui Ujică și Farocki: în ambele cazuri, televiziunea este deja – sau încă – mediumul decisiv. În *Videograme*, ea pare să confere, grație procesului de înregistrare și de difuzare aproape simultană, autenticitate evenimentelor. În *A fost sau n-a fost?*, ea nu mai păcălește pe nimeni.

La televizor. Un preambul

S-a spus de multe ori că Revoluția Română din decembrie 1989, cel dintâi eveniment de acest gen care a putut fi înregistrat în direct, a instituit un nou regim de vizibilitate². Acest „botez de foc al televiziunii”, așa cum l-a numit criticul Serge Daney³, a prilejuit și o demarcare față de cinema, mediul „rival”, care operează cu o altă sintaxă – și cu o altă temporalitate: „Cinemaul nu există decât pentru a aduce înapoi ceea ce a fost

deja văzut o dată – bine văzut, prost văzut, nevăzut”⁴. Această tensiune dintre televiziunea care operează în imediat, nediferențiat, și cinemaul rezultat în urma unui proces de montaj este exploatată în *Videograme dintr-o revoluție*, filmul evenimentelor decembriste. Ideea de „film” trebuie înțeleasă aici în sensul larg: nu doar un film despre Revoluție, ci și o ordonare a materialului arhivistic brut. Viziunea filmului asupra celor întâmplate este evident parțială – o *selecție*, o variantă rezultată în urma unui proces de triere →, dar esențial este aportul regizoral care transformă magma dezordonată de *footage* din primă fază într-o *narațiune* coerentă. Acest lucru e valabil nu doar la scară globală, per ansamblu – în sensul în care filmul progresa liniar, începând cu revoltele din Timișoara și „povestind”, zi după zi, cele întâmplate →, ci chiar la nivelul construcției secvențelor minimale care îl compun.

Într-un studiu critic consacrat filmului, Andrei Gorzo remarcă: „[...] videogramele care dau titlul filmului din 1992 al lui Ujică și Farocki sunt și ele [la fel ca imaginile de arhivă care compun *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*] montate, chiar dacă numai pe unele porțiuni din film, întru obținerea unui efect de poveste care se spune singură – ca într-un film de ficțiune tradițional-hollywoodian.”⁵ Altfel spus, filmului îi e atribuit și un caracter pedagogic: Ujică și Farocki îi simplifică spectatorului sarcina de a ordona el însuși ceea ce vede, indicându-i, practic, încotro să privească, selectând din capul locului o seamă de evenimente relevante care vor fi supuse atenției.⁶

O altă idee importantă chestionată de filmul din 1992 este aceea că televiziunea ar contribui la certificarea evenimentelor înregistrate în timpul Revoluției. TV-ul devine, în cazul unui public angrenat în clipe înfierbântate, care și-a căpătat numai de curând accesul la o televiziune „liberă”, și e încă neobișnuit cu scepticismul consumatorilor uzuali de media, garantul că lucrurile arătate au avut loc întocmai. „În aceste momente de coordonare a experienței colective”, susține Peter M. Spangenberg, „impresia „autenticității” mijlocite de media se impune ca de la sine, pe la spatele spectatorilor”⁷.

În film, tocmai pentru a demonta teza „transparenței” Televiziunii, Ujică și Farocki aleg să includă și momente care debordează cadrul „oficial” al variantelor reținute spre a fi difuzate în casele românilor. La un moment dat, în urma pătrunderii triumfale în clădirea Televiziunii și în pregătirea unei alocuțiuni destinate poporului, se poate observa limpede cum membrii grupului de revoluționari alcătuit din Mircea Dinescu, Ion Caramitru și alții *se pregătesc*, repetând ca pentru un *performance* concertat dinainte, în care nu prea e loc de improvizație – fapt care contrazice ideea redării absolut spontane, nepremeditate a celor întâmplate.⁸

În fine, *Videograme dintr-o revoluție* descrie, pe de o parte, modul în care Televiziunea Română încetează să mai sprijine Puterea și trece de partea revoluționarilor și, pe de altă parte, modul în care „privirea oficială”, unică, aservită regimului și represiei se divide, generând o multiplicitate de unghiuri și perspective eterogene, care nu aparțin *establishment*-ului, ci documentează propriile narațiuni la adăpostul anonimatului. Camera de filmat care spune povestea regimului e înlocuită cu aparatele aflate în posesia românilor, liberi să înregistreze.

Acest dublu resort – al schimbării taberei și al schimbării structurale a regimului de vizibilitate – este preluat ca principiu în *A fost sau n-a fost?*. Concepte precum parțialitate, perspective divergente, privire incompletă, sferă intimă sunt investite de discursul lui Porumboiu, care mută accentele dinspre certitudinea istoriei scrise pe loc, cu fapte vitejești, înspre nesiguranța actanților individuali – și dinspre clădirea centrală a Televiziunii spre studioul privat dintr-un mic oraș de provincie.

În studio

A fost sau n-a fost? este alcătuit din două părți distincte din punct de vedere stilistic. Prima dintre ele, care relatează, urmărind alternativ trei personaje, momentele premergătoare discuției televizate cu privire la revoluția din orașul lor, purtată între trei invitați, utilizează în aparență o estetică „obiectivă”: toate secvențele sunt tratate într-un singur plan lung, cu excepția scenei ceva mai complexe în care șeful televiziunii locale, Virgil Jderescu (Teodor Corban), întrerupe o reprezentație muzicală într-un studio (care conține și un racord). Porumboiu optează pentru a așeza camera pe trepid, la ceva distanță de subiectul scenei, și de a o lăsa să filmeze neîntrerupt, metodă care avea să se generalizeze ulterior în rândul regizorilor din Noul Cinema Românesc.

Această „naturaletă” neintervenționistă, care – s-ar spune – se mulțumește doar să observe cele petrecute în cadru, e însă ușor demascată de precizia cu care Porumboiu așază camera spre a obține efecte plastice: decizia de a plasa aparatul de filmat într-un anumit punct, și nu în altul, dă la iveală deliberarea atentă, denotă o premeditare clară pentru a maximiza ceea ce unii comentatori au numit „mizerabilism”. Aproape fiecare cadru conceput de regizor conține, în sine, o micro-narațiune, care se finalizează cu o poantă sau o „dezumflare” în urma unui punct culminant.

Să luăm un exemplu de cadru ales aproape aleatoriu: profesorul Mănescu (Ion Sapdaru) e somat de soție să aducă acasă toți banii de salariu, pentru a fi sigură că nu-i consumă pe alcool; Mănescu iese în afara cadrului, bombănind, dar ascultând spusele nevastei;



faptul că Porumboiu taie în acest moment, trecând spre alt eveniment, amplifică „gluma” secvenței: Mănescu o fi el alcoolic, dar și soția lui e cam prea atentă cu banii lui.

E evident, deci, că prima parte a filmului e la fel de fals-documentară ca și cea de-a doua. Ambele segmente recurg deopotrivă la stilizare, la fel cum ambele atrag atenția, autoreflexiv, asupra acestei stilizări, dar prin mijloace diferite: prima parte se cere analizată, în urma lui Andrei Gorzo⁹, ca suită de *tablouri*, micro-unități autonome, atent regizate. Cea de-a doua este încă mai vizibil mediată de o anumită conștiință fiindcă, spre deosebire de cadrele care o precedă, subliniază apăsător prezența umană în spatele camerei: tăieturile sunt bruște, *scharf*-ul se pierde constant, „operatorul” are clare probleme în a încadra adecvat participanții la discuție. Gorzo consideră că „acest scenariu mental [...] unifică filmul în ceea ce privește vocea narativă: face din el un film povestit, de la un capăt la altul, la persoana I.”¹⁰

Tensiunea dintre aceste două stilistici este rezumată la nivelul aceleiași scene în care Jderescu întrerupe orchestra, atunci când are loc următorul schimb de replici între acesta și cameramanul din studio:

Jderescu: „Și tu ce faci, mă?”

Cameraman: „Filmez.”

Jderescu: „Cu camera în mână?”

Cameraman: „Păi așa se filmează acuma, șefu’.

Așa-i mai modern.”

Jderescu: „Pune-o dracului pe trepid că-ți dau cu ea în cap.”

Dialogul este ilustrativ nu doar pentru cazul particular al filmului lui Porumboiu, nici doar pentru estetica anticalofilă adesea contestată a NCR-ului. El iluminează mai ales o întreagă dezbatere despre adecvarea dintre tehnica filmării și subiectul din fața camerei. În același volum dedicat felului în care Revoluția a fost transmisă pe canalele TV, Kristl Philippi afirmă că în ceea ce privește reportajele de televiziune sau filmele documentare, imaginile de amator neprofesioniste, imaginile mișcate realizate cu o cameră video de mână sau de umăr, încadrarea proastă din cauza situației agitate sunt receptate drept semnale ale autenticității, în timp ce imaginile filmate și montate cu grijă sunt mai repede suspectate de manipulare. Prin urmare, atât în ceea ce privește comportamentul oamenilor, cât și relatarea televizată, rămâne valabil următorul fapt: o intenție evidentă de structurare dă naștere la bănuiele.¹¹

Teza lui Philippi nu se susține în cazul filmului de ficțiune și al documentarului de creație – în fond, de ce o filmare „tremurată” ar fi mai „autentică” decât un cadru neîntrerupt de pe trepid? E limpede că nu există o tehnică sau o estetică anume care să

privilegieze în mod inerent așa-zisul *realism*, prin acest termen înțelegând, cu John Hill, o strategie a cărei „caracteristică distinctivă [...] rezidă în ambiția să [...] aproximezi realitatea, să arăți «lucrurile așa cum sunt cu adevărat»”¹². Dar e la fel de limpede că Philippi are dreptate să aducă în discuție aceste presupuziții care, în ochii unui public neantrenat, devin artificii care manipulează întru acceptarea ideii de spontaneitate.

Tocmai pe această dialectică între *observație* și *înscenare* se bazează și filmul lui Porumboiu: dacă prima parte aduce, în acord cu estetica Noului Val, cu un documentar observațional, în care viața unor personaje e înregistrată de la distanță, fără intervenții regizorale, în care prezența unei echipe decizionale în spatele camerei trebuie mascată cât mai mult posibil astfel încât totul să pară „netrucat”, secvențele televizate imită estetica neîngrijită a reportajului „în direct”, un stil în care regizorul de platou are de luat niște decizii (cine are prim-planul? când să arătăm un plan de ansamblu?), luând explicit și vizibil parte la operațiuni.

Bineînțeles, Porumboiu polemizează parodic cu aceste tradiții: prima parte, a oamenilor care se mișcă „în reluare” pe un fundal decrepit, e de-a dreptul absurdă, în timp ce a doua trimite constant la incapacitatea cameramanului, care nu știe meserie. În fond, filmul lui Porumboiu nu face decât să expună limitările acestor stilistici, să le demonteze pretențiile, să le arate artificii în sensul unui *mockumentary* care încenează doar pentru a desface ulterior iluzia. Dar, în același timp, filmul preia anumite motive din *Videograme*: conștiința invizibilă, demiurgică, care ordonează lucrurile în funcție de anumite imperative necunoscute publicului larg se dizolvă mai apoi în conștiințele de la firul ierbii, care documentează „cum pot”, fără a disimula prezența umană. Mai mult decât manifest al NCR-ului, *A fost sau n-a fost?* îmbrățișează regimul televizual care a structurat Revoluția Română, pe care îl deviază satiric înspre un conflict generațional între Jderescu și tânărul cameraman.

Revoluția în postcomunism

Virgil Jderescu decide să organizeze o dezbatere, la 16 ani de la evenimente, în jurul întrebării: „a fost sau n-a fost revoluție la noi în oraș?”. Aparent întemeiată, discuția este deturnată, în urma istorisirii profesorului Mănescu, către un detaliu derizoriu: dacă populația orașului a ieșit în piață înainte de ora 12:08 (momentul în care soții Ceaușescu au părăsit sediul Comitetului Central), atunci – concluzionează Jderescu – revoluția din oraș poate fi confirmată. Această problemă de coordonare la minutar, de verificare maniacală, în care fiecare invitat încearcă să măsoare cât mai precis, cu înverșunare, ceea ce este, dintru început, nemăsurabil, ocupă prim-planul finalului dezbaterii. Discuția se

golește treptat de sens, iar conceptul de revoluție se dizolvă în subtext.

E important de văzut în această idee încercarea lui Porumboiu de a vorbi despre starea națiunii române într-un moment în care ideea și amintirea revoluției părăsesc scena. Mulți comentatori au încercat să pună această trăsătură de haz de necaz pe seama unui oarecare psyche românesc¹³. În locul acestor generalisme nefondate trebuie subliniat modul concret în care, la Porumboiu, evenimentele Revoluției se mută din fața ochilor – pe ecranul televizorului sau pe stradă – în evocări memorialiste. Drept fundal al poveștilor spuse de invitați rămâne să figureze doar o imagine decrepită cu piața goală în care s-au derulat – sau nu – evenimentele pe vremuri. Accesul nemediat la Revoluție devine imposibil. Dacă a fost vreodată posibil rămâne, de asemenea, de dezbătut¹⁴. Porumboiu îi refuză spectatorului orice oportunitate de imersiune în mijlocul evenimentelor la care se face aluzie, iar faptele relatate devin, în imposibilitatea atestării lor, complet necreditabile. E neclar dacă Mănescu a fost realmente, așa cum susține, participant la revoluție – iar afirmațiile telefonice ale celor care îi contestă versiunea sunt la fel de necredibile. Conform lui Alex. Leo Șerban, ingenuitatea [...] filmului lui Porumboiu – comedie mută în care personajele vorbesc cu inserturi sonore lovcace și ventriloce, ca un karaoke după Nimic – deconstruiește «Revoluția» (și, implicit, Televiziunea) cu ceva din verva calmă a *Videogramelor...* lui Ujică & Farocki, postulând astfel, poate, încă un interval - unul în care întrebarea se pune altfel: a fost, n-a fost... oare mai contează?¹⁵

Această „vervă calmă” îi îngăduie lui Porumboiu să vorbească despre trecutul comunist înșirând mai degrabă savuroase anecdote mai mult sau mai puțin relevante, apte să trezească un imaginar aproape nostalgic al omului mic angrenat în „istoria care se face” – un invitat amintește despre o vacanță într-o stațiune balneară pe care o planificase chiar în zilele revoluționare, altul despre un incident când a făcut pană cu mașina, întors de la tăiatul porcului pentru Crăciun – evitând încrâncenarea uzuală a filmelor nouăzeciste angajate într-o vendetă personală cu comunismul¹⁶.

A fost sau n-a fost? nu e guvernat de acest imperativ al răfuiei, ba chiar eforturile regizorale de a nu cădea în schematisme anticomuniste sunt evidente. Dar filmul se situează cu toate acestea într-un orizont „autocolonial”¹⁷ care, oricât de motivat scenaristic – efectul absurdului se bazează pe impresia de oraș mic, căzut în decrepitudine și confruntat cu vârtoarea evenimentelor de odinioară –, se cere totuși chestionat.

În Vaslui, orașul în care este situat filmul, Porumboiu și operatorul Marius Panduru exploatează dinadins un peisaj postindustrial unde sechelele tranziției dezastruoase sunt perfect vizibile: ingredientele de bază ale imaginarului occidental cu

privire la Europa de Est – turnuri ale uzinelor ruinate în zare, blocuri cenușii, apartamente întunecoase, noroi, mașini vechi – sunt activate pe tot parcursul filmului și rămân, până la cadrele citadine sub zloată din final, necontrazise. Porumboiu construiește o satiră din acest exces vizual al peisajului în declin, dar filmul nu poate depăși în totalitate locurile comune ale unei asemenea reprezentări, devenind complice cu privirea unui Occident chemat să întrușipeze, prin capitalism, modelul socio-economic de urmat, alternativa luminoasă la acest spațiu înapoiat, subdezvoltat. Altfel spus, decorul filmului nu ocazionață atât reevaluări critice. John Hill, analizând manevrele stilistice dominante în filmele Noului Val Britanic al anilor '60, ajunge la concluzii similare: „Prin codificarea imaginilor orașelor și fabricilor în termeni de «artă», Noul Val Britanic riscă [...] să le transforme în obiecte ale «contemplării confortabile».”¹⁸

În schimb, Chris Robé a propus o interpretare provocatoare a filmului, care ar opune două moduri de a te raporta la trecut: conform lecturii sale, Jderescu, în calitatea sa de „șef” al postului local și de membru al „gărzii vechi” (lucrase ca inginer textilist în perioada comunistă, conform lui Mănescu) – tot Jderescu este cel care îi spune cameramanului să nu mai filmeze din mână –, întrușipează o ordine inactuală a lucrurilor, în timp ce tânărul cameraman ține locul unei noi generații progresiste. „Energia [cameramanului]”, spune Robé, „nu poate fi ținută în frâu de tripod”, iar diferitele atitudini față de timpul prezent sunt oglindite de cele două tehnici de filmare la care recurge filmul. Pe de altă parte, Robé se dovedește pripit atunci când deduce automat că Porumboiu ar ține partea „tineretii” în film și că ar celebra încrederea în viitor și în Occident, raționament bazat doar pe baza secvenței în care un tânăr e somat de Jderescu să schimbe melodia latino pe care o cânta cu una românească. Pare mai corect să vedem în atitudinea lui Porumboiu o menținere la egală distanță față de cele două tendințe, tratate satiric: una care ignoră complet trecutul comunist, și alta care îl răscolește fără niciun rezultat palpabil.

Concluzie

A fost sau n-a fost? inversează regimul de vizualitate instaurat de filmul lui Andrei Ujică și Harun Farocki *Videogramă dintr-o revoluție*. Stabilindu-și ca punct central al discuției tot un studio de televiziune, Porumboiu e conștient că, în 16 ani câți au trecut de la Revoluție, televiziunea nu mai e capabilă să creeze și să manipuleze realitatea în ochii unor spectatori creduli – ci poate, cel mult, să facă trimiteri continue la acea realitate, contrafăcută măcar în parte, fără a mai putea să-i mimeze autenticitatea. În același timp, filmul încearcă, prin anecdote și un ton lejer,

să contreză tropii uzuali ai narațiunilor hegemonice despre postcomunism, chiar dacă în ultimă instanță se vede nevoit să recurgă la același imaginar al uzinei dezafectate și al urbanității deprimante, punct de pornire și *locus classicus* al majorității dezbaterilor despre tranziția postcomunistă purtate în Occident.

Note:

1. Andrei Gorzo, *În toți și în toate*, în *Dilema veche*, septembrie 2006, articol disponibil la adresa web <https://agenda.liternet.ro/articol/3232/Andrei-Gorzo/In-toti-si-n-toate-Cum-mi-am-petrecut-sfirsitul-lumii.html>, accesat la 11 noiembrie 2019.
2. vezi de exemplu Konrad Petrovsky și Ovidiu Țichindeleanu, *Sensuri ale Revoluției Române între capital, politică și tehnologie*, în *Revoluția română televizată*, coordonatori Konrad Petrovsky și Ovidiu Țichindeleanu, Cluj, Idea Design & Print, 2009, p. 27-53.
3. Serge Daney, *Roumanie, année zéro*, în *Cahiers du cinéma*, nr. 428, februarie 1990, p. 84, citat în Konrad Petrovsky și Ovidiu Țichindeleanu, *Sensuri ale revoluției române între capital, politică și tehnologie media*, în *Op. cit.*, p. 42.
4. *Ibidem*.
5. Andrei Gorzo, *Videograme dintr-o revoluție – Un studiu critic*, disponibil la adresa web <https://editura.liternet.ro/carte/328/Andrei-Gorzo/Videograme-dintr-o-revolutie-Un-studiu-critic.html>, p. 21, accesat la 11 noiembrie 2019.
6. Tot Andrei Gorzo discută și alte „cârlige” care ajută spectatorul filmului: „*Videograme dintr-o revoluție* nu este [...] un film care să se dispenseze cu totul de voice-over și de alte instrumente explicative, de identificare a personajelor etc.”, în Andrei Gorzo, *Op. cit.*, p. 20.
7. Peter M. Spangenberg, *O completare la istoria televizată*, în *Revoluția română televizată*, coordonatori Konrad Petrovsky și Ovidiu Țichindeleanu, *op.cit.*, p. 60. Vezi și această completare: „[televiziunea] transmitea imagini luate drept semne palpabile ale unei noi realități, înainte ca ea să se fi produs cu claritate, indubitabil.”, Aurel Codoban, *Condițiile de posibilitate mediatică ale unei revoluții*, *Ibidem*, p. 69.
8. Pentru o analiză mai detaliată a unor astfel de momente „regizate” incluse în film, vezi Andrei Gorzo, *Op. cit.*, p. 10, și Aurel Codoban, *Op. cit.*, p. 67.
9. Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, București, Humanitas, 2012, p. 274.
10. *Ibidem*, p. 276.
11. Kristl Philippi, *Televiziunea Română Liberă – Înscenarea unei comunicări de masă democratice?*, în *Revoluția română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*, în Konrad Petrovsky și Ovidiu Țichindeleanu, *Op.cit.*, p. 161-162.
12. John Hill, *Sex, Class and Realism* [Sex, clasă și realism], Londra, BFI Publishing, 1986, p. 57. E necesară prudența în utilizarea acestui termen, iar înțelegerea sa depinde, în

mare măsură, de elemente arbitrare, de tendințele afirmate într-o anumită perioadă etc. Tot Hill afirmă că „probabil nu există alt termen critic cu o descendență mai nesupusă și mai confuză decât aceea a realismului”.

13. Vezi în acest sens Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Londra, Wallflower Press, 2013.

14. Jean Baudrillard a argumentat că, dimpotrivă, tocmai excesul televizual provocat de Revoluția Română i-a conferit un caracter pronunțat de irealitate. Vezi Jean Baudrillard, *Gropile comune din Timișoara în Revoluția română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*, în Konrad Petrovsky și Ovidiu Țichindeleanu, *Op.cit.*, 2009.

15. Alex. Leo Șerban, *Less (revolution) is (more) fun*, articol disponibil la adresa web <https://agenda.liternet.ro/articol/7594/Alex-Leo-Serban/Less-revolution-is-more-fun-A-fost-sau-n-a-fost.html>, accesat la 10 noiembrie 2019.

16. Pentru o foarte bună analiză a grilei anticomuniste în filmele tranziției, vezi Claudiu Turcuș, *Anticomunism – rețeta noastră secretă*, în *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”*, coord. Andrei Gorzo și Gabriela Filippi, Cluj, Tact, 2017.

17. Folosesc termenul cu sensul conferit de Florin Poenaru: „[...] esticii nu simt doar presiunea depășirii trecutului, ci și pe aceea a clamării cât mai ostentative a acestui fapt. Râsul în raport cu propriul lor trecut comunist [...] practicat de estici [...] îmi părea a fi un exemplu foarte clar al acestei ostentații, și totodată semnul unui fenomen mai amplu numit autocolonizare.” și „[a]rgumentul meu implicit se referea la caracterul (auto)colonial al filmelor noului val românesc, care oferă privirii vestice [...] ceea ce ea așteaptă și e pregătită să vadă”, în *Noul Val din perspectivă colonială*, în *Politicile filmului*, coord. Andrei Gorzo și Andrei State, Cluj, Tact, 2014, pp. 151-153.

18. John Hill, *op. cit.*, p. 136.

19. Chris Robé, *The Specter of Communism: A Communist Structure of Feeling within Romanian New Wave Cinema*, articol disponibil la adresa web https://www.researchgate.net/publication/320337821_The_Specter_of_Communist_Structure_of_Feeling_within_Romanian_New_Wave_Cinema, accesat la 10 noiembrie 2019.

Bibliography:

- Daney, Serge. *Roumanie, année zéro* [Romania, year zero]. *Cahiers du cinéma*, nr. 428, februarie 1990, pp. 84-86.
- Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* [Things that Cannot Be Said in any Other Way]. București, Humanitas, 2012, 324p.
- Gorzo, Andrei. *Videograme dintr-o revoluție – Un studiu critic* [Videograms of a revolution – A critical study], disponibil la adresa web <https://editura.liternet.ro/carte/328/Andrei-Gorzo/Videograme-dintr-o-revolutie-Un-studiu-critic.html>

- revolutie-Un-studiu-critic.html.
- Hill, John. *Sex, Class and Realism*. Londra, BFI Publishing, 1986, 228p.
- Nasta, Dominique. *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Londra, Wallflower Press, 2013, 256p.
- Petrovsky, Konrad; Țichindeleanu, Ovidiu. *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor* [*The Romanian Revolution Televised. Contributions to the cultural history of media*]. Cluj, Idea Design & Print, 2009, 247p.
- Poenaru, Florin. *Noul val din perspectivă colonială* [*The New Wave from a Colonial Perspective*]. În: *Politicile filmului*, coordonatori Andrei Gorzo; Andrei State. Cluj, Tact, 2014, p 151-172.
- Robé, Chris. *The Specter of Communism: A Communist Structure of Feeling within Romanian New Wave Cinema*. Articol disponibil la adresa web https://www.researchgate.net/publication/320337821_The_Specter_of_Communist_A_Communist_Structure_of_Feeling_within_Romanian_New_Wave_Cinema, accesat la 10 noiembrie 2019.
- Șerban, Alex. Leo, *Less (revolution) is more (fun)*. Articol disponibil la adresa web <https://agenda.liternet.ro/articol/7594/Alex-Leo-Serban/Less-revolution-is-more-fun-A-fost-sau-n-a-fost.html>. Accesat la 10 noiembrie 2019.
- Turcuș, Claudiu, *Anticomunism – rețeta noastră secretă* [*Anticommunism – our secret recipe*]. În: *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”* [*The Film of the Transition. Contributions towards the Interpretation of the Romanian Cinema of the 90s*], coordonatori Andrei Gorzo; Gabriela Filippi. Cluj, Tact, 2017, p. 151-170.

Filmography:

- Mitulescu, Cătălin. *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* [*The Way I Spent the End of the World*], 2006.
- Muntean, Radu. *Hirtia va fi albastră* [*The Paper Will Be Blue*], 2006.
- Porumboiu, Corneliu. *A fost sau n-a fost?* [*12:08 East of Bucharest*], 2006.
- Ujică, Andrei; Farocki, Harun. *Videograme dintr-o revoluție* [*Videograms of a Revolution*], 1992.





Comunistul ca personaj negativ în filmul românesc de după 1989

Daniel IFTENE

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Teatru și Film
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Theatre and Film
Personal e-mail: daniel.iftene@ubbcluj.ro

The Communist as Villain in the Romanian Cinema after 1989

In Romanian filmmaking, the fall of Ceausescu's regime and, with it, of communism set in motion an entire movement seeking to retrieve the history of 1948-1989; on the one hand, this movement was in tune with similar local artistic manifestations and, on the other hand, with the variations of the political attitudes undertaken by the post-1989 generations. Many of the films launched after the Revolution approached the construction of a negative image of communism, especially by exposing its wrongdoings, where the center of gravity was the communist used as an essentially negative character vital for the operation of the victim-aggressor binomial. This study focuses on the main recurrences associated with the portrayal of the communist in the post-1990 Romanian film; thus, this analysis seeks to open bridges toward the understanding of the ways in which the domestic film allowed the anti-communist discourse to shape it, but it also looks into the modalities in which films, in their turn, shaped the said anti-communist discourse.

Keyword: communism, torture, villain, memory, post-socialism



În decembrie 2006, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România, aflată sub conducerea lui Vladimir Tismăneanu, își prezenta raportul care avea să încununeze discursul anticomunist al anilor scurși de la răsturnarea regimului ceaușist. Documentul se auto-impunea ca leac miraculos împotriva unei „amnezii sistematic întreținute” prin „recuperarea memoriei” și „identificarea responsabilităților” (și câtorva responsabili).

În introducerea raportului, autorii etalau principalele capete de acuzare. Bazându-se „pe minciună, impostură, dedublare și fărădelege” și „violență sanctificată”, comunismul „a forțat sute de milioane de oameni să trăiască într-un univers închis, represiv și umilitor”, demonstrând astfel „natura antiumană, constant, metodic și perseverent represivă

a regimului”².

Concluziile Raportului comisiei nu erau neapărat noi, ci, mai degrabă, topeau în cele peste 600 de pagini documente și atitudini care au dominat lungul proces al comunismului încă din decembrie 1989, când s-au pus bazele asumării anti-comunismului drept continuare firească a formelor de rezistență politică și culturală din cele peste patru decenii anterioare.

Până la începutul anilor 2000, dosarul „crimelor comunismului” se dezvoltase constant prin recuperarea memoriei victimelor regimurilor politice din ultimii patruzeci de ani³, documentarea abuzurilor și crimelor din tot acest timp⁴, publicarea de volume dedicate represiunii comuniste, construcția discursului mediatic sau lansarea de romane, spectacole de teatru sau filme care și-au asumat această direcție. Dacă, prin demersurile

lor, istoricii căutau dovezi, reprezentările comunismului în sfera mediatică și artistică fundamentau atitudini clare față de un trecut care se va dori narativizat definitiv de mai sus-amintitul raport. Cu toate acestea, din cauza lacunelor, inconsistențelor și parti-pris-urilor sale anticomuniste, *Raportul* a fost ulterior criticat, contestându-i-se chiar pretinsa încheiere a rescrierii adevărului despre perioada comunistă⁵.

Ca „ideologie dominantă a tranziției postcomuniste”, anticomunismul s-a concentrat asupra construcției unui discurs despre trecut și prea puțin asupra prezentului tranziției, trecut care a ajuns echivalat doar cu abuzurile și crimele fostului regim⁶. Astfel, memoria comunismului în peisajul postdecembrist a ajuns să fie confundată eminemamente cu memoria victimelor, rareori intersectată de cea a membrilor aparatului de represiune sau a masei de indiferenți la crimele acestuia.

De altfel, chiar raportul prezidențial oferea nu numai o variantă cernută a numărului victimelor, estimat la două milioane de români închiși în închisori și lagăre sau deportați⁷, ci și una maximală, de peste douăzeci de milioane de persoane „private de viața la care ar fi avut dreptul prin însuși faptul venirii lor pe lume”⁸.

Filmele schimbării

Din perspectiva evoluției cinematografeii românești de după 1990, poziționarea anticomunistă a urmat, într-un sincron aproape perfect, formele de narativizare a trecutului recent care și-au pus amprenta și pe celelalte zone ale vieții politice, economice sau culturale. Începând imediat după căderea comunismului cu re-chemarea în țară și re-poziționarea în industrie a exilului românesc, recuperare considerată unul din imperativele momentului⁹, procesul a continuat cu dezvăluirea practicilor abuzive ale fostelor regimuri, concentrată mai degrabă pe evenimente și programe, decât pe numele celor care le-au orchestrat, și recuperarea peliculelor interzise sau ciopârțite de cenzură și replasarea lor în noul canon al filmului românesc. Astfel, s-a decantat noua elită a industriei cinematografice locale, validată și de formele individuale de rezistență la abuzurile puterii ceaușiste. Spre exemplu, comentariile, cronicile și interviurile publicate în primul an al revistei *Noul Cinema*, continuatoarea fostei reviste *Cinema*, construiesc un lexicon specializat al victimelor comunismului, reamintind sau dezvăluind publicului realizatorii și filmele care au fost considerate periculoase de fosta dictatură, în încercarea de a recupera identitatea lor anticomunistă.

Consolidarea poziției acestora în noua industrie este urmată, la fel de firesc, de producția consistentă

de filme care focalizează ororile sau evenimentele traumatice istoriei locale recente. În 1992, apare documentarul *Videogramele unei Revoluții*, semnat de Andrei Ujică și Harun Farocki, un film al revoluției care fusese considerat marea prioritate a cinematografeii locale imediat după 1990. Înaintea lui, pe fondul desfășurării protestelor din 1990, din Piața Universității, și înăbușirii sângeroase a acestora, e lansat *Piața Universității – România* (1991, regia Stere Gulea) și, în același an, începe să fie difuzată seria de televiziune *Memorialul durerii*, semnată de Lucia Hossu-Longin.

În filmul de ficțiune, cariera anticomunismului decolează la fel de rapid, odată cu lansarea, tot în 1991, a peliculelor *Vinovatul* (despre căderea morală și psihică a unui informator al Securității, în regia Alexa Visarion), *Șobolanii roșii* (film cu accente alegorice care demască abuzurile comuniștilor asupra culturii și artistului, în regia lui Florin Codre) și *Undeva, în Est* (reîntoarcerea în perioada colectivizării și rezistenței față de noul regim, în regia lui Nicolae Mărgineanu).

Odată cu aceste titluri își face intrarea cu adevărat în cinematografia locală și personajul-cheie, comunistul abuziv, desprins parcă dintr-un absolut involuntar arc în timp către coproducția româno-italiană *Cătușă roșii* (1942, regia Carmine Gallone) care, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, anticipa o parte dintre tiparele pe care vor fi croiți comuniștii în filmul românesc și după 1990.

Cercetătorii care s-au ocupat de trasarea de fișe biografice eroilor negativi ai comunismului românesc au propus, în ultimii ani, mai multe taxonomii ale „răului”, conturate fie în jurul ierarhiilor reale sau simbolice create de puterea comunistă, fie în funcție de atitudinea față de abuzurile puse în fapt de aceasta. Apelând chiar și la resursele psihoistoriei, cercetătorii au reconstruit toate aceste portrete apelând la stenograme și la alte documente din arhivele statului, sau la memoria victimelor, adusă la lumină prin metodele istoriei orale sau prin recuperarea mărturiilor din detenția comunistă. Cele mai numeroase și mai consistente sunt schițele psiho-biografice ale torționarilor, directorilor de închisori, gardienilor, securiștilor sau informatorilor Securității care se bazează pe amintirile victimelor, deși, în febra firească a demascării de torționari și securiști de după 1989, unele au dus la confuzii grave¹⁰.

De aceea, filmele românești postdecembriste, la fel ca cele din întregul spațiu est-european sau, mai larg, din regimurile post-totalitare, sunt mai degrabă lipsite de narări în negativ ale traumelor comunismului, prin ficțiuni care să-și concentreze interesul asupra agresorului, iar autorii aleg să focalizeze victima ca protagonist.



În cercurile comunismului ca infern

Reprezentarea regimului comunist drept unul invaziv și abuziv nu gravitează doar în jurul personajelor negative tipice, pe care le vom urmări în rândurile următoare, ci începe de la paradoxala prezență a marilor absenți, a liderilor, a celor plasați în vârful ierarhiei regimurilor care s-au succedat în România între 1948 și 1989.

Ficțiunile cinematografice românești de după Revoluție nu s-au folosit, decât prin câteva sugestii, de aceștia. Nu avem ficțiuni nici despre Nicolae Ceaușescu, nici despre Gheorghe Gheorghiu-Dej, nici despre Ana Pauker, Vasile Luca sau Teohari Georgescu. În schimb, focalizarea membrilor de pe diferite ranguri inferioare din aparatul de stat capătă întotdeauna un sens metonimic, întărit de folosirea frecventă a iconografiei comuniste, și ajunge în unele cazuri să-și depășească simplul sens referențial.

Fragmentele video și audio de arhivă, pancartele cu lozinci, portretele și busturile celor de mai sus înlocuiesc nu numai prezența fizică, ci construiesc întreaga ascendență a acestor negativi, semnalizând existența în amonte a unei întregi conjurații a răului și încercând să trimită privitorul până la rădăcinile ideologice și politice ale comunismului.

Nu întâmplător, Nicolae Mărgineanu deschide *Undeva, în Est* pe fondul muzical al începuturilor Republicii Populare România (RPR), iar tovarășul Radu, principalul personaj negativ al filmului, își primește misiunea de a impune colectivizarea și de a înfrânge rezistența sub tabloul lui I.V. Stalin. În tot acest timp, superiorul său ierarhic, cel care îi trasează misiunea, pare să fie doar păpușa pe care liderul sovietic o manipulează ca un ventriloc. Retragerea ulterioară a camerei de filmat dezvăluie, în stânga ecranului, inclusiv un bust al lui V.I. Lenin, iar filiația comunistă va fi apoi completată localist în celelalte spații ale propagandei prin pancarte roșii cu lozinci ca „Trăiască PMR [Partidul Muncitoresc Român] Forța conducătoare a RPR” sau „Moarte chiaburilor” și proiecții de filme despre susținerea de care se bucură Gheorghiu-Dej în București. Ulterior, în *Poarta Albă* (2014), același regizor se va folosi și de mult mai populara lozincă „Ana Pauker și cu Dej au băgat spaima-n burgheji”.

Prezentul-absent e figurat și de Stere Gulea în *Vulpe-vânător* (1993), când confruntarea directă și finală dintre protagonistă și Securitate e înscenată într-un parc în care, ca din umbră, Nicolae Ceaușescu „savurează” comportamentul agresiv și grobian al subalternului său prin intermediul unui portret-gigant, pe jumătate ascuns.

Pe aceeași filiație, în *Între chin și amin* (2019), Toma Enache oferă un rol privilegiat unui bust al lui Stalin, de această dată pictat, cu care Ciumău, comandantul închisorii, are relație specială. Aici, bustul nu e numai

un simplu element iconografic, ci creează legătura dintre agresor și conducătorul său simbolic, ajungând să aibă o reală valoare cultică, de ritual.

Dacă sculpturile și tablourile specifice perioadei intermediază prezența fizică a liderului comunist în maniera în care ea era construită de aparatul de propagandă, lăsând impresia omniprezenței acestuia în viața publică și privată, mult mai percutante devin întâlnirile cu aceleași figuri represive, dar decorporalizate.

Cufundat în întunericul camerei de anchetă, protagonistul peliculei *Eu sunt Adam!* (1996, regia Dan Pîța), adaptare liberă după prozele fantastice ale lui Mircea Eliade, nu intră de la început în contact direct cu reprezentantul puterii comuniste. Ca într-un împrumut din celebrul Dr. Mabuse, primele indicații îi sunt oferite prin intermediul difuzoarelor invizibile, iar vocea care îl dirijează va marca în permanență prezența unei figuri care se ascunde în întuneric, chiar în spatele anchetatorilor propriu-zisi. Aceeași urmărire invizibilă joacă un rol central și în *Balanța* (1992) lui Lucian Pintilie, în care Nela, personajul principal al filmului, e însoțită în permanență de vocea surorii sale care lucrează pentru puterea comunistă și care e în contact permanent nu numai cu trecutul, ci și cu prezentul personajului, deși nu își face apariția fizică decât foarte târziu, însă abia ghicită, pentru a orchestra cunoscutul „masacru al inocenților” din final.

Anxietatea declanșată de intuirea omniprezenței membrilor aparatului comunist e amplificată de Stere Gulea tot în *Vulpe-vânător*. Irina, protagonista filmului e urmărită de Securitate, iar singura certitudine a faptului că este supravegheată vine atunci când, periodic, găsește bucăți tăiate din blana de vulpe pe care o are în apartament.

Aceeași stare de agresivitate a supravegherii e reprodușă și de Nicolae Mărgineanu în *Binecuvântată fi, închisoare* (2002), adaptarea romanului lui Nicole Valéry-Grossu, în care repetata deschidere a vizetei ușii celulei e percepută de protagonistă ca o formă de tortură continuă.

Într-un alt registru, după 2000, figura dictatorului ajunge să se răstoarne parodic în *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (2006, regia Cătălin Mitulescu) sau colecția de legende urbane *Amintiri din Epoca de Aur* (2009), deși fondul pe care îl trădează își păstrează același grad de seriozitate. În primul, Lalalilu, un băiat de 7 ani, crescut într-o familie a cărei minimă opoziție la comunism e de regulă transferată într-un registru clovnesc, are surpriza ca visele să-i fie contaminate de Ceaușescu însuși, care îi smulge din brațe roata imensă de cașcaval pe care o câștigase ca premiu la finalul anului școlar.

Dacă prezența liderilor comuniști e mai degrabă sugerată sau alegorizată (ca în *Șobolanii roșii*), cea a membrilor aparatului de represiune e mult mai

puternic exploatarea, ei devenind interfața crimelor comunismului, o adevărată panoplie de securiști, informatori și colaboratori, torționari, gardieni sau deținuți reeducați. Astfel, din această perspectivă, tot ansamblul comunist ajunge să graviteze în jurul a două mari etape în relația cu victimele: cea a supravegherii vieții publice și private și a anchetelor care decurg din aceasta și cea a detenției, de la arestare, la tortură, supraviețuire și eliberare¹¹.

Tehnicile Securității (filajul, interceptarea corespondenței, ascultarea telefoanelor, intimidarea sau suprimarea opozițiilor din țară și din străinătate)¹², devenite o adevărată sursă de anxietate individuală și socială, au fost transferate treptat și în mentalul colectiv anticomunist. A lucra sau „a fi” de la Securitate plasa indivizii suspectați în proiecția imaginară a întregii mașinării a statului, iar, odată cu suspiciunea sau chiar confirmarea ei, „securistul” devenea subiectul unui întreg proces de resemantizare.

În adaptarea romanului Hertei Müller *Încă de pe atunci vulpea era vânătorul*, Gulea construiește tocmai din acest proces de resemnificare unul dintre momentele-cheie. Prietena cea mai bună a protagonistei este sedusă de securistul Pavel Murgu, în urma unei acțiuni de filaj. Ritualul escapadelor și jocurilor erotice ale celor doi se răstoarnă subit în momentul în care bărbatul se dezvăluie a nu fi avocat, așa cum presupusese femeia, ci maior la Securitate. Într-o singură scenă, plăcerea erotică devine dezgust, iar întreaga situație e reinterpretată de amanta devenită, instantaneu, victimă ca un îndelung abuz orchestrat perfid de securist, oglindă a aceleiași strategii a cărei victimă e și personajul principal al filmului.

De altfel, Gulea alimentează chiar mai direct translatarea agresiunii aparatului de stat asupra individului către abuzul sexual direct, atât în *Vulpe-vânător*, cât și în *Stare de fapt* (1995), ambele pelicule cu personaje centrale feminine. Pe lângă scena amintită mai sus, toată strategia de intimidare construită de Securitate, prin susținerea unei prezențe invizibile, dar concrete, în universul intim al victimei, culminează cu întâlnirea directă cu un alt agent al Securității. Apelând la o vulgaritate stridentă în gesturi și limbaj, bărbatul își amenință victima deschis, sugerându-i amenințarea foarte palpabilă violului. Insistența cu care se revine la registrul sexual menține victimele într-o stare continuă de alertă, anunțând o posibilă acțiune violentă a agresorilor.

Ulterior, în *Stare de fapt*, sexualizarea raporturilor agresive revine mult mai fățiș, deși păstrează aceeași filiație alegorică. Alberta, asistenta medicală care a asistat la una dintre crimele comise de fostul regim în timpul Revoluției din 1989, e amenințată, închisă și torturată de agenții poliției secrete. Condușă în beciul în care principalul personaj negativ al filmului, ofițerul Mureșan, distruge documente din arhiva Securității,

femeia refuză din nou să fie parte a procesului de falsificare a istoriei abuzurilor comunismului și comuniștilor, ceea ce-l face pe securist să-și transforme agresivitatea în violență sexuală. Aici, Gulea exploatează alegoria mai mult decât în adaptarea după Müller. După ce rămâne însărcinată în urma violului, trauma protagonistei ajunge să fie proiectată în copilul pe care urmează să-l nască, o metaforă finală a noii României, pe care Iulia Popovici a surprins-o foarte bine în studiul dedicat violului ca trop narativ recurent în peliculele tranziției: „lumea nouă prinde viață împărțindu-și în mod egal ADN-ul cu «binele» și «răul» celei vechi”¹³.

Nu numai Gulea se folosește de perversitate și violență sexuală ca trăsătură și instrument fundamentale personajului negativ comunist. Din cele peste 20 de pelicule studiate, mai bine de o treime includ violul sau alte abuzuri sexuale în rememorarea traumei totalitarismului, pentru a marca distanța clară între victimă și agresor și, în același timp, pentru a consolida înțelegerea întregului sistem comunist drept unul viciat, imoral și nelegitim, care nu se poate susține decât prin exercitarea violenței, iar aceasta e resimțită până în fibra cea mai intimă a victimelor sale.

În *Undeva, în Est*, până și inițial inabilul tovarăș Radu, activistul responsabil cu colectivizarea și reprimarea rezistenței anticomuniste, o violează pe Crina, fata de la bufet, în timp ce o amenință cu pistolul.

Cu un ochi spre perioada comunistă și celălalt spre violențele mineriadelor postdecembriste, Lucian Pintilie prelungește scena de viol din *Balanța*, în care protagonista e agresată de un grup de mineri, cu o alta de repovestire a momentului în fața milițianului vizibil excitat de detaliile rememorate de victimă.

Mai târziu, unul dintre cele mai puternice momente create de Cristian Mungiu în *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (2007) culminează tot cu agresiunea sexuală, transferată într-un registru tranzacțional de Bebe, bărbatul ajuns într-o conjuncturală poziție de putere, oferită de politicile de creștere a natalității ale regimului ceaușist.

Registrul sexual în care sunt proiectate o parte din personajele negative comuniste nu se limitează însă la reprezentarea acestor forme de abuz, ci e completat de obscenitatea recurentă în limbaj și de numeroasele trimiteri la relația perversă a agresorului cu corpul victimei, redus la obiectualitatea sa. Dacă primele fac punte cu inferioritatea intelectuală și grosolănia membrilor aparatului de stat, cele din urmă sunt asociate în mod direct cu tehnicile de tortură folosite împotriva opozițiilor sistemului.

La fel cum o făcea Radu Gabrea în *Mănuși roșii* (2011), în *Poarta albă* (2014), Nicolae Mărgineanu oferă torturii un caracter spectacular. După ce au stat „la coadă la bătaie”, deținuții devin protagoniștii unei reprezentări macabre. Dezbrăcate pentru corecție,

victimele sunt așezate în mijlocul „scenei” pentru a fi privite de gardienii așezați în gradene rudimentare, ale căror aplauze și fluierături însoțesc fiecare lovitură cu cureaua. Mutând camera la nivelul feței deținutului, regizorul marchează contrastul puternic dintre euforia spectatorilor și suferința „actorilor”, întărind, în sens foucaultian, relația dintre supliciu la care e supus corpul politic și spectacol¹⁴.

Aceeași plăcere perversă a torturii e preluată și de Constantin Popescu în *Portretul luptătorului la tinerețe* (2010) sau, mai recent, de Toma Enache în prima ficționalizare cinematografică a Experimentului Pitești, *Între chin și amin*. În toate cazurile de mai sus și altele similare, momentul torturii, câteodată preluat direct din mărturiile celor care au trecut prin sistemul concentraționar românesc, în special în perioada anilor 1950, e transpus în perspectiva victimelor și, în unele cazuri, depășește simpla expunere muzeificată a ororilor comuniste.

După amiaza unui torționar (2001, regia Lucian Pintilie) oferă unul dintre extrem de puținele puncte de vedere întoarse spre memoria torționarului. În fața unei jurnaliste și a unui fost deținut politic, Franț Țandără, personaj urmărit de Doina Jela în romanul non-ficțional *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar*¹⁵ construiește o narațiune cu numeroase digresiuni, forțate din interior și din exterior, în care deconspiră cele mai degradante practici ale aparatului de represiune. De la bătăile cu creionul peste testicule, legate în memorialistica de detenție de prezența sadică a Vidosavei (Vida) Nedici, la profanarea cadavrelor prin jocuri cu tentă sexuală, „spovedania” bărbatului consolidează imaginea infernală a perioadei comuniste, continuată în prezentul diegezei prin încercările de suprimare a unor astfel de mărturii venite „din interior”.

Dincolo de „mitizarea malefică” a comunistului și, mai specific, a agresorului comunist¹⁶ la care contribuie toate aceste tipare recurente, construirea personajelor negative tocmai prin violența lor se supune unei construcții clasice eșafodate pe raportul direct proporțional între acestea și protagoniști. Cu cât mai brutali sunt comuniști, cu atât mai intense sunt suferința și rezistența victimelor lor.

Celălalt stereotip important despre comuniști, care a fost actualizat și ținut în viață de cinematografia românească postdecembristă, este cel al antagonismului intelectual și ideologic între ei și victime. Indiferent de poziția lor în aparatul de stat, fie că au funcții de conducere sau de simpli executanți, cei mai mulți dintre comuniști ajung să fie portretizați drept rudimentari, lipsiți de inteligență, șablonarzi, robotizați și, frecvent, agramați (*Cel mai iubit dintre pământeni*, *Mănuși roșii*, *Portretul luptătorului la tinerețe*, *Poarta Albă*, *Între chin și amin* etc.). Aceste defecte își găsesc întotdeauna reversul în construcția personajelor pozitive, preluate

sau inspirate din realitatea istorică.

Chiar dacă pare exagerată prin repetiție, lipirea grotescului de membrii aparatului de represiune din perioada comunistă, mai ales de cei din perioada Gheorghiu-Dej, nu e lipsită de fundament istoric. Spre exemplu, în construirea personajului Gheorghe Pintilie (Bodnarenko) din *Portretul luptătorului la tinerețe*, Constantin Popescu folosește documentele de arhivă care fuseseră scoase la iveală înainte, iar primul discurs al acestuia, despre informator ca „sculă vie” a Securității, e reconstituit în interiorul filmului întocmai după stenogramele ședinței din martie 1950, de la Direcția Generală a Securității Statului¹⁷.

La extrema cealaltă a umanității pervertite se află, la fel ca în radiografia sistemului opresiv realizată de tot de Oprea, intelectualul de față¹⁸, personaj cu studii superioare care încearcă să-și folosească educația pentru câștigarea încrederii victimei, într-o strategie tipică de „polițist bun / polițist rău” (vezi *Mănuși roșii*, *Între chin și amin*).

Liantul tuturor acestor straturi ale răului rezidă în ateismul și chiar anti-creștinismul lor, manifestat direct sau, din nou, prin limbaj. Astfel, comunistul imaginat de filmul românesc de după 1990 vine să tulbure și mai mult un sistem politic postdecembrist care continuă naționalismul și recuperează religiozitatea.

Noi, comuniștii și neocomuniștii

Revoluția din 1989 nu a dus la dispariția imediată și completă a tuturor celor care au avut legături cu fostele regimuri dictatoriale, iar lustrarea clamată la Timișoara nu a ajuns să fie pusă în aplicare, așa că, pe fondul mișcărilor politice din 1990-1991, o parte a noii elite denunță contaminarea instituțiilor de personaje la fel de periculoase pentru noua democrație ca torționarii din fostele închisori sau agenții de securitate: neocomuniștii și nostalgicii.

Deziluziile de după Piața Universității, alegerile din 1990 și prima mineriadă au deschis poarta în cinema românesc pentru neocomuniști și nostalgici, ca principale amenințări pentru construirea unei României noi. Discutând fenomenul în contextul apariției *Balanței*, Lucian Pintilie îl asociază anti-europenismului manifestat de o parte a românilor în primii ani de după căderea comunismului: „această formă de cretinism este și expresia unei nostalgii după Ceaușescu”¹⁹

Mircea Daneliuc deschide satira sa pesimistă asupra tranziției autohtone, *Patul conjugal* (1993), cu un travling spre spatele unei săli pline de femei și bărbați trecuți de vârsta mijlocie, care aplaudă ritmic. Aplauzele lor se întorc în prima ramă a filmului, în care un băiat lovește nevrotic într-un lighean de tablă. Câteva minute mai târziu, la halucinantă grevă a șomerilor,

din apropierea Casei Poporului, regizorul lasă la vedere o pancartă cu textul „Înainte era mai bine”, pentru ca apoi să intre în scenă „Partidul Democrației Originale”, „un partid foarte drăguț, care nu o să îngăduie nimănui să i se urce democrația la cap”, cu steagurile lor roșii. Pe străzi mișună negaționiștii care resping ipoteza crimelor regimului Ceaușescu, care se închină la elicopterul cu care ar fi fugit fostul lider comunist. Nostalgia și negaționismul istoric devin noile manifestări ale răului comunist postdecembrist și nu pot fi corectate decât prin gesturi extreme. Daneliuc își scoate personajul principal în plină stradă pentru a confrunta direct trecătorii întâmplători: „Dacă 24 de ani am așteptat să moară Ceaușescu și acum zicem că era mai bine, hai să ne dăm foc. Măcar asta să facem pentru țara asta nenorocită de care-și bate joc toată lumea”. Finalul nu va lăsa loc decât Partidului Democrației Originale și unei distopii groțeste, o previziune sumbră asupra viitorului României de după 1990.

La aproape treizeci de ani de la căderea regimului comunist, un alt „demon” erupe pe marile ecrane, în *Sieranevada* (2016) lui Cristi Puiu, nu sub chipul nostalgicului (ca în *Sunt o babă comunistă* (2013, regia Stere Gulea) sau *A fost sau n-a fost*), nici sub cel al neo- sau cripto-comunistului, ci ca reziduu virulent al fostului regim. În climatul de incertitudine susținut de sancționarea oricărui adevăr ca fiind parțial și ideologizat, inclusiv cel legat de perioada 1948-1989, tanti Evelina, personaj inspirat din experiența personală a regizorului²⁰, își joacă intransigent cartea de avocat al apărării, savurând distrugerea discursului anticomunist.

„Evelina: Adică tu vrei să-mi spui că, dacă noi, comuniștii aștia care nu vă plac vouă, nu-am fi venit la putere, v-ar fi făcut regele ăsta al vostru, care nici măcar român nu era, v-ar fi făcut el blocuri în care să stați și v-ar fi electrificat el țara. De ce criminali? Pentru că le-a dat de mâncare la săraci? Pentru că i-a băgat în pușcărie pe chiaburi? Pentru că au ajuns oamenii să poată merge la spital gratuit?

Sandra: Asta oricum s-ar fi întâmplat și sub Rege.

Evelina: Ah! Îmi pare rău, dar istoria nu se face cu presupuneri”.

Perorațiile fostei activiste nu cedează niciunui dintre argumentele mai tinerei generații, fiecare dintre ele desprinse din dosarul crimelor comunismului, construit după 1990. Până și morții din închisori își găsesc justificarea în sacrificiile necesare „pentru un ideal”, „pentru o lume mai bună”.

Incapabile să pună în scenă o micro-lustrație simbolică, gazdele aleg calea împăciuitoare de a tolera până la final prezența Evelinei și discursului ei pro-comunist, ba chiar acceptă întreaga situație prin

resemnificarea subiectivizată: „Eu zic să o lăsați în pace și să nu vă mai lăsați păcăliți. Ea a fost activistă. Are nevoie să-și consume frustrările. *Da' să știți că nu e un om rău*” (s.n.).

Concluzii

Perspectiva lui Puiu încheie un ciclu de reprezentare a comunistului ca personaj negativ în cinematografia locală de după 1990 și chiar punctează o translație a discursului anticomunist spre peisajul contemporan al recuperărilor altor perioade ale căror victime își revendică locul în interiorul procesului de justiție de tranziție, chiar dacă nu în sensul ultim al reconcilierii cu trecutul.

„Demascarea” regimurilor totalitare din România de după 1948, asumată programatic de unii cineaști și redusă de alții la sensul ei pedagogic, pentru a „stabili un anumit adevăr filmic despre istoria recentă, care să fie apropiat de nevoile politice ale momentului”²¹, și prelungită, deși mai sporadic, până în prezent în cinematografia locală lasă, firesc, loc generației post-memoriei, celor care nu au intrat în contact direct cu realitățile trecutului totalitar.

Nuanțarea observabilă a prezenței comuniștilor (de la lideri, la executați) în peliculele lansate după 2001 de noua generație de regizori nu e însă punctul final al parcursului acestor personaje care au susținut, câteodată pur didactic, teama de comunism și discursul anticomunist, ci este completată, în prezent, și de perspectivele care prelungesc vechile dihotomii ale anilor 1990.

Note:

1. Acest articol este unul dintre rezultatele proiectului PN-III-P1-1.1-TE-2016-0541, contract 140/2018, finanțat de Ministerul Cercetării și Inovării, UEFISCDI.

2. Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România, *Raport final*, disponibil la adresa web http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf, consultat la data de 8.7.2019. București, 2006, p. 9-19.

3. Înainte de 1989, în străinătate, și imediat după, în România, au fost publicate multe din mărturiile din închisorile și lagărele de muncă din perioada comunistă (de exemplu: Paul Goma, *Patimile după Pitești*; Virgil Ierunca, *Fenomenul Pitești*; Nicole Valéry-Grossu, *Binecuvântată fi, închisoare*; Adriana Gerogescu, *La început a fost sfârșitul*; Lena Constante, *Evadarea tăcută*; Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*; Anița Nandriș-Cudla, *20 de ani în Siberia* ș.a.). Din 1990, își începe apariția *Revista Memoria*, fondată de fostul deținut politic Banu Rădulescu, iar din 1992 este inițiat proiectul *Memorialului victimelor comunismului și al*



rezistenței, care, în 1997, va fi declarat ansamblu de interes național.

4. Pe lângă institute de istorie și cercetători individuali, principalele instituții create pentru a se ocupa de studierea comunismului românesc au fost: Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului (din 1993), Institutul Revoluției Române din Decembrie 1989 (din 2004), Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (din 1999), Institutul pentru Investigarea Crimelor Comunismului în România (din 2005), care în 2019 s-a comasat cu Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc.

5. vezi Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiualea, Ovidiu Țichindeleanu, *Iluzia anticomunismului: Lecturi critice la raportul Tismăneanu*, Chișinău, Editura Cartier, 2006.

6. Florin Poenaru, *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 141-142.

7. Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România. *Op.cit.*, p. 161.

8. *Ibidem*, p. 19.

9. v. Proclamația de la Timișoara, 12 martie 1990, punctul 12: „Timișoara îi așteaptă cu dragoste pe toți exilații români. Sunt compatrioții noștri și, azi mai mult ca niciodată, avem nevoie de competența lor, de europenismul gândirii lor și chiar de sprijinul lor material. De asemenea, cultura româna va fi întreagă numai după ce se reintegrează în ea cultura din exil”.

10. Vezi în acest sens corecturile făcute de Doina Jela pentru cea de-a doua ediție a *Lexiconului negru: unelte ale represiunii comuniste*, București, Editura Humanitas, 2001.

11. Inventariind recurențele tematice din memorialistica de detenție, Bernadette Morand evidențiază: arestarea, tortura, dificultatea adaptării la viața carcerală, tehnicile de supraviețuire, raporturile deținuților cu autoritățile, confruntarea cu moartea, credința, perspectiva asupra libertății, eliberarea. *Apud*. Ruxandra Cesereanu, *op.cit.*, p. 15.

12. Vezi în acest sens Carmen Chivu și Mihai Albu, *Noi și Securitatea. Viața privată și publică în perioada comunistă, așa cum reiese din tehnica operativă*, Ed. Paralela 45, 2006.

13. Iulia Popovici, „De mult vreau să te fut”. *Sexul femeilor și puterea bărbaților în filmul tranziției*, în Andrei Gorzo și Gabriela Filippi (coord.), *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”*, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 148.

14. Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, București, Editura Paralela 45, 2005, p. 7-44.

15. Doina Jela, *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar*, Editura Humanitas, 1999.

16. Ruxandra Cesereanu, *Călătorie spre centrul infernului. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*, Editura Manuscris, Pitești, 2018, p. 122

17. Vezi Marius Oprea, *Banalitatea răului. O istorie a Securității în documente 1949-1989*, Editura Polirom, 2002, p. 151.

18. Marius Oprea, *Op.cit.*, p. 137.

19. Lucian Pintilie, *Bricabrac*, București, Editura

Humanitas, 2003, p. 362.

20. Cristi Puiu, *Nu sunt regizor*, interviu de Răzvan Chiruță, *Scena 9*, 13 mai 2016, disponibil la adresa web <https://www.scena9.ro/article/cristi-puiu-sieranevada-cannes>, consultat la 17.08.2019.

21. Mario Ranalletti, *State Terrorism on Film. Argentine Cinema during the First Years of Democracy ((1983-1990)*, în Robert A. Rosenstone și Constantin Părvulescu (coord.), *A Companion to the Historical Film*, Wiley-Blackwell, 2013, p. 289.

Bibliography:

Cesereanu, Ruxandra. *Călătorie spre centrul infernului. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste* [Journey to the Centre of the Inferno]. Pitești, Editura Manuscris, 2018, 444 p.

Chivu-Duță, Carmen; Albu, Mihai. *Noi și Securitatea. Viața privată și publică în perioada comunistă, așa cum reiese din tehnica operativă* [We and the Securitate. The Private and Public Life during Communism as Found in the Strategic Technique]. București, Editura Paralela 45, 2006, 224 p.

Comisia prezidențială pentru analiza dictaturii comuniste în România, *Raport final* [Final Report], disponibil la adresa web http://old.presidency.ro/static/rapoarte/Raport_final_CPADCR.pdf. București, 2006, 666 p.

Ernu, Vasile; Rogozanu, Costi; Șiualea, Ciprian; Țichindeleanu, Ovidiu. *Iluzia anticomunismului: Lecturi critice la raportul Tismăneanu* [The Anticommunist Illusion: Critical Readings of the Tismaneanu Report]. Chișinău, Editura Cartier, 2006, 280 p.

Foucault, Michel. *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison], traducere din limba franceză, postfață și note de Bogdan Ghiu. București, Editura Paralela 45, 2005, 410 p.

Jela, Doina, *Lexiconul negru: unelte ale represiunii comuniste* [The Dark Lexicon: Instruments Of the Communist Repression], București, Editura Humanitas, 2001, 369 p.

Jela, Doina. *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar* [The Road to Damascus. The Confession of an Ex-Torturer]. București, Editura Humanitas, 1999, 272 p.

Oprea, Marius. *Banalitatea răului. O istorie a Securității în documente 1949-1989* [The Banality of Evil. A History of Securitate Through Documents 1949-1989]. Iași, Editura Polirom, 2002, 582 p.

Pintilie, Lucian. *Bricabrac*. București, Editura Humanitas, 2003, 536 p.

Poenaru, Florin. *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* [Commonplaces. Class, Anticommunism, the Left]. Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, 272 p.

- Popovici, Iulia. „De mult vreau să te fut”. *Sexul femeilor și puterea bărbaților în filmul tranziției* [I've Wanted to Fuck You For a Long Time'. *The Women's Sex and the Power of Men in the Films from the Transition*] în *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”* [The Film of the Transition. Contributions towards the Interpretation of the Romanian Cinema of the 90s], coordonatori: Gorzo, Andrei; Filippi, Gabriela. Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 133-150.
- Puiu, Cristi. *Nu sunt regizor* [I Am Not a Film Director], interviu de Răzvan Chiruță, *Scena 9*, 13 mai 2016, disponibil la adresa web <https://www.scena9.ro/article/cristi-puiu-sieranevada-cannes>, consultat la 17.08.2019.
- Ranalletti, Mario, *State Terrorism on Film. Argentine Cinema during the First Years of Democracy (1983-1990)*, în *A Companion to the Historical Film*, coordonatori Rosenstone, Robert A.; Pârvulescu Constantin. Wiley-Blackwell, 2013, p. 283-300.
- Filmography:**
- Enache, Toma, *De la chin la Amin* [From Pain to Amen], 2019.
- Gabrea, Radu. *Mănuși roșii* [Red Gloves], 2010.
- Gallone, Carmine. *Cătușe roșii* [Odessa in Flames], 1942.
- Gulea, Stere. *Stare de fapt* [State of Things], 1995.
- Gulea, Stere. *Sunt o babă comunistă* [I'm a Communist Old Hag], 2013.
- Gulea, Stere. *Vulpe-vânător* [Fox Hunter], 1993.
- Marinescu, Șerban, *Cel mai iubit dintre pământeni* [The Most Beloved Earthling], 1993.
- Mărgineanu, Nicolae, *Binecuvântată fii, închisoare* [Bless You, Prison], 2002.
- Mărgineanu, Nicolae, *Poarta Albă*, 2014.
- Mărgineanu, Nicolae. *Undeva, în Est* [Somewhere in the East], 1991.
- Mungiu, Cristian. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* [4 months, 3 weeks, and 2 days], 2007.
- Muntean, Radu, *Hârtia va fi albastră* [The Paper Will Be Blue], 2006.
- Pintilie, Lucian. *Balanța* [The Oak], 1992.
- Pintilie, Lucian. *După amiaza unui tortionar* [The Afternoon of a Torturer], 2001.
- Pița, Dan. *Eu sunt Adam!* [I Am Adam!], 1996
- Popescu, Constantin. *Portretul luptătorului la tinerețe* [The Portrait of the Fighter as a Young Man], 2010.
- Porumboiu, Corneliu, *A fost sau n-a fost?* [12:08, East of Bucharest], 2006.
- Puiu, Cristi, *Sieranevada*, 2016.
- Visarion, Alexa. *Vinovatul* [The Guilty], 1991.





După-amiaza unui tortionar – anatomia unui caz imposibil

Andrei SIMUȚ

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj, Facultatea de Teatru și Film
Babes-Bolyai University of Cluj, Faculty of Theatre and Film
Personal e-mail: andrei.simut@gmail.com

The Afternoon of a Torturer - the Anatomy of an Impossible Case

The author begins with the theory of the three representations of the Communist past, visible in the post-communist narrative discourse, both in literature and cinema, already discussed in previous articles. The present article brings forward new insights regarding the second representation, still inspired by the anticommunist stance, but already surpassing its limitations towards other narrative options and perspectives. Lucian Pintilie's film *The Afternoon of a Torturer* is considered a key example due to the controversial aspect of the character portrayed, due to the factual dimension of the case and its implicit ambiguities.

Keywords: typologies of representation, figure of the survivor, figure of the bystander, retroactive justice.



Un caz care în contextul actual ar trebui să capete noi semnificații, contrastând evident cu cel al primilor tortionari pedepsiți cu închisoarea, Ion Ficior și Alexandru Vișinescu, este cel al lui Franz Tândără, tortionarul desprins parcă din romanele lui Dostoievski, care decide să-și caute singur pedeapsa în primii ani după 1990, adresându-se Asociației Foștilor Deținuți Politici și chiar Poliției, dar întâlnind un sistem care nu are încă formulate legile pentru pedepsirea crimelor împotriva umanității și nici instrumentele instituționale pentru a începe procesul comunismului, proces mult așteptat de opinia publică al anilor '90.

Această lacună la nivel legislativ și instituțional, prelungită în fapt până în 2006 (momentul oficial de condamnare a comunismului), a generat efectul contrar la nivelul discursului mediatic, unde nevoia de justiție retroactivă¹ a îmbrăcat cele mai diverse forme, cea mai frecventă fiind cea a discursului urii, eliminând orice nuanțe sau delimitări între false și adevărate victime, între opresori și diversele devalări ale colaboratorilor

cu fosta Securitate, câțiva dintre aceștia fiind chiar foști deținuți, condamnați politic cu ani de temniță grea la activ, ale căror merite au fost trecute sub tăcere (cazurile lui Adrian Marino sau Nicolae Balotă, a căror colaborare forțată de anii de pușcărie a umbrit pe nedrept rezistența lor morală contra totalitarismului, problemă studiată cu atenția cuvenită acestor nuanțe sensibile de Gabriel Andreescu)².

Dorința aflării adevărului deplin despre sistemul opresiv și impulsul justiției retroactive par să alimenteze deopotrivă discursul mediatic și cel al reprezentărilor artistice despre comunism din perioada 1990-1998 sau chiar 1998-2006, dar acest fapt ar schița un tablou prea simplist al dinamicii interne acestor opere literare sau cinematografice. În mod ironic, condamnarea oficială a comunismului a fost făcută de un președinte a cărui colaborare cu fosta Securitate a fost dovedită, în 2019, de Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS). Anti-comunismul retroactiv al politicianilor din ultimii ani a primit astfel

lovitura finală, dovedindu-se în repetate rânduri o sursă de sloganuri electorale, mascând adesea practici politice cvasi-totalitare, arătând că scena politică postdecembristă nu s-a eliberat nici azi de legăturile cu fosta Securitate.

Astfel, orice demers critic având ca temă problema anticomunismului și a reprezentărilor sale din literatură sau film riscă să fie privit cu scepticism, dacă nu chiar decredibilizat din start, cu toate că este în continuare o temă necesară, insuficient sistematizată, iar adevărata discuție ar trebui să înceapă tocmai de la reprezentările artistice. Discursul critic aplicat acestora ar trebui să ofere un model pentru depășirea clivajelor politizante care azi macină sfera mediatică autohtonă, cu efecte nocive asupra mentalității colective.

Trei tipologii de reprezentare

Așa cum în istoriografie insistența pe una sau pe alta din cele două paradigme rezultă fie în condamnarea fără drept de apel a comunismului ca „regim criminal și ilegal” (perioada Dej), fie în diverse revizionisme sau abordări alternative (amplificate mai ales după 2006), în mod oarecum similar reprezentările filmului sau ale romanului vor rezulta în cel puțin trei tipologii, în virtutea alegerii epocii de referință, care nu poate rămâne la nivelul unui decor ales arbitrar de autor, ci atrage după sine multe alte alegeri de structură, personaje și chiar subiecte specifice. Inspirat de subtilele distincții operate de Michael Rothberg între pozițiile de martor-supraviețuitor și spectator-observator în receptarea experienței traumatiche și asimilarea ei prin diverse stadii ale reprezentării artistice³, am putut distinge trei tipologii de reprezentare ale comunismului, aplicabile la romanul și filmul românesc postdecembrist.

Prima ar fi infuzată de perspectiva martorului (de cele mai multe ori victimă a sistemului opresiv) și a situației-limită⁴, recurgând cel mai adesea la formele confesiunii directe sau la strategia distopic-satirică, înglobând aventura luptei disidentului cu sistemul totalitar. Pentru roman, scriitorii etalon de la noi rămân Paul Goma, I.D. Sîrbu sau Bujor Nedelcovici. Pentru film, regizorii Mircea Daneliuc, Lucian Pintilie, Dan Pița sau Nicolae Mărgineanu (desigur, se pot găsi și alte exemple⁵).

O a doua tipologie de reprezentare va disloca treptat discursul martorului-victimă spre explorări din alte perspective, implicând alteori improvizații pe partitura istoriei reale, făcând loc istoriilor personale ale unor personaje de factură diferită, care nu au biografia martorului-victimă, ci pe cea a spectatorului neutru, descriind fie „banalitatea răului”, fie banalitatea vieții în comunism sau banalitatea compromisurilor zilnice. Această a doua tipologie exploatează adesea aura tot mai fantastică pe care anii comunismului îi capătă

atunci când sunt re-memorați de la o distanță tot mai mare, înglobând și bruijalele din prezentul creatorului, dar și conștiința accesului tot mai dificil la specificul epocii, la esența ei (dilema ficțiunii istorice în general). Exemplele de roman ar fi *Pupa russa* de Gheorghe Crăciun, *Viața și faptele lui Ilie Cazane* de Răzvan Rădulescu sau *Ploile amare* de Alexandru Vlad. În cinematografia românească, un precursor incontestabil poate fi considerat Mircea Daneliuc prin filmul *Proba de microfon* (chiar dacă pe Daneliuc îl putem regăsi în lista filmelor primei reprezentări, cu alte exemple, cum ar fi *Glissando*), adevărată odisee a supraviețuitorului-spectator în comunism, nici disident, nici victimă. O altă realizare pre-1989 care jalonează trăsăturile celei de-a doua reprezentări, inclusiv în direcția minimalismului, este *Secvențe* de Alexandru Tatos. Din exemplele postdecembriste menționez *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* de Cristian Mungiu, dar și exemple mai puțin reușite precum *Eu sunt Adam* de Dan Pița sau *Nuntă mută* de Horațiu Mălăele.

O a treia tipologie de reprezentare este cea minimalist-nostalgică, dominată de perspectiva „spectatorului întârziat” („latecomer” în terminologia lui Rothberg⁶), dezinteresat de găsirea specificului epocii, mai degrabă fascinat de straniețea ei în sine, multe dintre aceste ficțiuni emanând de la ultima generație care a mai cunoscut anii comunismului în mod direct, asistând la prăbușirea lui. Autorii aplică grila nostalgiei față de epocă, în răspăr cu anti-comunismul discursului hegemonic la data scrierii acelor romane sau filme (în special post-2006), focalizându-se pe istoriile declarate subiective. Cinematografia românească oferă cele mai relevante exemple în *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* de Andrei Ujică, *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* de Cătălin Mitulescu sau *Amintiri din Epoca de Aur*.

Reprezentările din literatura și filmul post-1989 vor exemplifica tot mai clar aportul imaginar în construirea trecutului. S-ar părea că, pe măsură ce această „apariție spectrală” (termenul lui Derrida) e mai îndepărtată temporal, eforturile ficțiunii sunt tot mai susținute în a-l recupera, epoca fiind treptat așezată chiar printre „locurile fetiș” ale memoriei colective (alături de alte epoci favorite, precum cea interbelică) ale maniei retro de care e cuprinsă tot mai vizibil lumea ultimelor trei decenii. Marcat fiind de această funciară absență din contemporaneitate, comunismul pare a fi într-adevăr spectrul care bântuie mereu textele și filmele, reclamele și discursul politic-mediatic din postcomunism.

Un caz real, dar cu similitudini ficționale

Comunismul, mai mult decât un subiect, este ceea ce își imaginează, ce proiectează, sub această denumire, o lume postdecembristă ce se află tot mai înstrăinată

de aceste „aparitii” ale sale. Cu cât distanța temporală crește, dispar generațiile care l-au cunoscut direct, iar condiționările factual-istorice se estompează sau rămân apanajul exclusiv al specialiștilor. Îngrijorarea în raport cu indiferența tinerilor față de trecut, dar și dificultatea de a-l mai înțelege sunt reacțiile care îl inspiră pe Lucian Pintilie atunci când se decide să filmeze *După-amiaza unui torționar* (2001 - premiera la Veneția; 2002 - premiera în România), preluând de fapt un caz real, deja descris de Doina Jela într-un roman-reportaj, *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar* (prima ediție, 1999), poveste desprinsă parcă din romanele dostoevskiene. Cartea Doinei Jela aspiră la precizia și cuprinderea datelor reale ale istoriei comunismului și ale biografiei persoanei reale (Franț Țandără), dar se lasă treptat angrenată în vârtoarea unui caz dificil de rezolvat, care se deschide mereu spre întrebări tot mai grave, unele fără răspuns, care ne situează în mijlocul orizontului primei tipologii.

Cu spovedania torționarului Franț Țandără suntem în lumea cotidiană a aparatului represiv, în cei mai întunecați ani ai regimului Dej, într-o reluare circulară, fragmentară, haotică a coșmarului. Relatarea nu suportă nuanțări, mai ales că protagonistul însuși, cvasi-autor al cărții Doinei Jela, refuză să relativizeze, să-și găsească circumstanțe atenuante, deși printre rânduri putem întrezări șantajul operat de sinistria reprezentanți ai sistemului pentru a-l racola, atunci când e închis pentru uciderea tatălui. Totuși, cum spuneam, povestea reală transcrisă într-un discurs cvasi-romanesc de Doina Jela, nu respectă șabloanele narrative cu care ne-a obișnuit prima tipologie, mai precis cu perspectiva victimei-martor care își relatează pătimirile.

Statutul lui Țandără este total ambiguu, descumpănește și în lumea reală și în cea ficțională. Nu avem răspuns nici pentru ororile comise (altul decât pedeapsa maximă), nici pentru dorința lui de ispășire, cea din urmă fiind de fapt sursa dezorientării pentru „spectatorul întârziat” din anii postcomunismului. Franț Țandără nu este nici reprezentantul total malefic al sistemului, precum un Alexandru Drăghici care nu-și reproșează nimic, nici un torționar care nu regretă nimic precum Ion Ficior sau Alexandru Vișinescu, negând cu violență crimele trecutului, cu atât mai puțin o victimă a orânduiri noi, la a cărei construcție a participat din primele clipe (falsificarea alegerilor din 1946, mai precis evitarea numărării voturilor, arestarea membrilor partidelor istorice etc).

Din cauza uciderii tatălui (într-un moment de cumpănă și pentru istoria mare, 1947) este șantajat să devină întâi informator, apoi torționar, dar confesiunea lui actuală subliniază faptul șocant, de la care va porni Pintilie în construcția versiunii sale ficționale a personajului (cuvintele sunt ale lui Franț Țandără cel real, aproape identice cu ale personajului din film):

„– Am înțeles că... ați fost obligați să și torturați.
– Nu obligat, doamnă, nu eram obligat! Asta acceptasem eu. Nu am fost amenințat, dacă nu faci asta pățești ceva. Asta pot să spun în fața lui Dumnezeu. Aș minți să spun că cineva a făcut presiuni asupra mea [...] A existat o presiune la mine din partea lui Drăghici, după grațiere, când n-am vrut să mă angajez la ei, dar nu înainte. Dar toți știa, ce-am făcut prin toate închisorile, cei de la Direcția Canal, nu le-am făcut obligați, doamnă, nu. S-a făcut totul cu bună știință, cu voia lui, fiecare, cum am făcut-o și eu. [...] Dar în '51, când mi-a spus că-mi dă drumul, știți ce-am spus, doamnă? I-am spus în felul următor: Nu, mai lăsați-mă. Ați remarcat? «Mai lăsați-mă!»! Înseamnă că mă distra, doamnă.”⁷.

Despre plăcerea de a tortura vorbește Franț Țandără într-un al doilea interviu, luat de Fabien Anton și Marius Caraman în 21 martie 2002, admitând încă o dată acest adevăr crunt⁸. Spre deosebire de versiunea ficționalizată a personajului Țandără, în documentarul-interviu personajul real nu manifestă dorința de a evita programatic episoadele care îl incriminează, ba chiar pare grăbit să se mărturisească deplin, fără a-și găsi justificări, explicații sau re-contextualizări favorabile (un exemplu este scena uciderii tatălui: crima n-ar fi survenit ca urmare a unei încăierări, așa cum s-a scris în raport, după spusele lui Țandără cel real). La gândul victimelor nevinovate, în special la tinerii care au murit sub supravegherea sa, izbucnește în lacrimi, convins că moartea acestora ar fi putut fi evitată.

Un moment antologic al interviului este chiar acela în care Țandără explică modul cum orice criminal ocolește mereu să vorbească despre crimele sale, dar că mereu „apare în fața lui ceva” (deducem că Țandără se referă fie la reluarea unui proces al conștiinței, fie chiar întâlnirea cu o instanță superioară, un fel de confirmare a ipotezei Profesorului despre manifestarea Divinității prin intermediul dorinței de a fi pedepsit, de a ispăși a lui Țandără, fapt ce apare în carte ca o dezvăluire serioasă, fiind oarecum ironizată în film).

Dilema rămâne: este Franț Țandără un om cu adevărat schimbat? Este confesiunea lui radicală o dovadă în acest sens sau e doar o schimbare de macaz (după 1990), convenabilă, chiar corectă politic? Nici Franț nu pare convins de „trezire”, de transformarea interioară, însă tocmai acest scepticism ne-ar putea convinge că schimbarea totuși s-a produs (convingerea fermă că nu există un loc pentru el decât în Iad, că dobândirea iertării e imposibilă etc).

Prin insistența pe procesul căinței lui Țandără, interpretat deja de autoare prin grila unei parabole religioase celebre (convertirea lui Saul), cartea acordă deja credit acestei transformări interioare, autoarea, ca și profesorul Fronea Bădulescu, empatizând implicit cu

Franț Țandără, determinând chiar impasul mărturisit al acesteia⁹.

Naratoarea se întreabă spre final: oare povestitorul e la adăpost de oroarea poveștii, de empatia pentru un criminal? În ce măsură Franț cel de acum e altul decât cel de atunci? În ce măsură mărturia lui îl mai poate salva? Iată câteva întrebări sugerate de cartea Doinei Jela care ne plasează pe teren filosofic și religios, apropiate de universul prozastic dostoevskian. Din *Crimă și pedeapsă* se poate reține problema căutării ispășirii, confesiunea amânată și împiedicată, ambele fiind accentuate de Pintilie în *Bricabrac* ca fiind un prim impuls în crearea atmosferei filmului, și anume faptul că lumea din jurul lui Franț Țandără „sabotează” „cristalizarea conștiinței vinovate”¹⁰. Caracterul dostoevskian al poveștii lui Țandără este accentuat de confesiunea acestuia printr-un element narativ care va lipsi din filmul lui Pintilie și anume modul prin care Pavel Ștefan, mentorul diabolic al tânărului Țandără, un fel de Ivan Karamazov, îi strecoară ideea paricidului, folosindu-se desigur de argumente mai prozaice (tatăl îi va fura viitorul), dar plasându-l în postura unui Smerdeakov pe jumătate nebun.

Recitirea dramei în stil Lucian Pintilie

Un cititor sceptic față de „reconvertirea” lui Țandără rămâne însă chiar Lucian Pintilie, care își propune să reamintească mereu că ne aflăm totuși în fața unui criminal, observând în *Bricabrac* că mărturisirea lui Franț interzice orice simpatie umană, selectând tocmai fragmentele despre regretul său de a părăsi colonia de muncă¹¹.

Pentru a amplifica ideea întoarcerii unui subconștient de fost torționar, regizorul completează relatarea reală cu un detaliu metonimic: protagonistul și-a construit în jurul casei o colonie penitenciară în miniatură (stupii-barăcile, albinele-deținuții), care demonstrează că gesturile aparent inocente ale protagonistului sunt infuzate de umbra infernală a vieții sale mai vechi. În carte, episodul cu albinele nu are o pondere prea mare, nu i se acordă o atenție specială. Acolo, valența religioasă a simbolului albinei pare să primeze, confirmând aceeași interpretare afirmativă a destinului lui Franț Țandără: acesta s-a reconvertit la creștinism.

Total opusă este intenția lui Pintilie, care rămâne fundamental sceptic la adresa acestei rezolvări pozitive (dovadă și comentariile sale din *Bricabrac*), amplificând tocmai latura diferită a simbolului (analogia cu deținuții, colonia penitenciară înconjurată de sârmă ghimpată), demonstrând că Franț a păstrat aceleași ticuri de torționar, dar le-a convertit într-o ocupație aparent pașnică. El și-a păstrat nu doar funcția de temnicer (vizibilă și în relația cu soția), dar a rămas

captiv în infern, un infern al acestei lumi, la prima vedere nesensibil tocmai pentru că se ascunde după aparențele cele mai cenușii. Pintilie subliniază în mod repetat că „descrie o după-amiază în iad” și că posibila definiție a iadului e „o veșnică mărturisire, fără nicio perspectivă de alinare”¹².

Filmul este emblematic pentru încercarea de a transgresa reflexele primei tipologiei, pornind chiar de la o poveste (reală), oricum diferită de scenariul tipic pentru prima reprezentare prin mutația de perspectivă de la martorul-victimă la martorul-opresor. Rareori narațiunile primei reprezentări oferă ocazia antagonistului (de obicei opresorilor de variate tipuri) de a se explica atât de amplu, cu atât mai puțin focalizează o astfel de perspectivă narativă, care bulversează radical reperele morale ale oricărui cititor/spectator. *După-amiază unui torționar* a avut o receptare foarte favorabilă în presa străină, în contrast cu primirea rece, mai degrabă negativă, din presa noastră (cu excepția lui Valerian Sava). Mulți comentatori străini au neglijat sau pur și simplu ignorat faptul că filmul se ghidează strâns după o poveste care, deși neverosimilă, cu un puternic aer de ireal, este totuși cât se poate de reală.

Filmul lui Pintilie este dificil de încadrat deoarece implică toate datele care l-ar plasa în prima tipologie, date prezente în cartea *Drumul Damascului* și în al doilea interviu cu Franț Țandără: focalizarea pe aspectele cele mai traumatiche ale istoriei comunismului (represiunea, tortura victimelor, sadismul torționarilor); miza de a face un proces de condamnare a comunismului, aproape fără drept de apel, pe care, în carte, mai ales Franț Țandără (cel real) o dezvăluie în repetate rânduri; datele biografice ale protagonistului, întrupând tocmai partea violentă a implementării comunismului etc. Cu toate acestea, la o privire mai atentă, intențiile regizorului deplasează accentele, interpretează diferit povestea lui Țandără, apropiindu-se progresiv de a doua tipologie. O primă deosebire e refuzul de a mai apela la grila religioasă de interpretare a convertirii personajului. În carte, încă de la titlu, Doina Jela plasa povestea torționarului convertit într-o paralelă, chiar dacă nuanțată, cu episodul convertirii lui Saul, înclinând mai degrabă spre un răspuns afirmativ la întrebarea dacă procesul de căință al lui Țandără e unul autentic.

Lucian Pintilie limitează aproape radical interferența grilei religioase de interpretare (alt element cheie al primei tipologiei), chiar dacă ea rămâne prezentă undeva în subtextul filmului. Primul pas e chiar eludarea vocii narrative în chip de conștiință centrală, care mediază între un personaj de neînțeles (Țandără) și cititor/spectator, renunțare inerentă într-o oarecare măsură trecerii de la text scris la mediul cinematografic (prin „în-scenare”, dramatizare).

După cum se știe, teoreticieni ai scenariului de film precum Syd Field sau Robert McKee sunt recunoscuți

pentru variile argumente aduse contra intervenției unei voci naratoriale, considerată superfluă (ca element care dublează inutil filmul, aparținând mai ales literaturii), greu de dramatizat. Naratorul-conștiință, cu o prezență pregnantă în carte, având funcția de a reinterpretă mereu ororile povestite de Țandără, accentuând adesea argumentele favorabile lui, dispăre astfel, înlocuit firesc și cu artă de ochiul necruțător, stăruitor al camerei de filmat, ațintit asupra unui personaj care devine tot mai încurcat și stânjenit, dar totodată excesiv de binevoitor. Mai mult, subliniind implicit diferența față de carte, acest narator-autor devine în film un personaj aproape secundar, cu rol marginal în discurs și în diegeză, marcat adesea de ridicol, al unei tinere jurnaliste, uneori având reacții total inadecvate față de ceea ce relatează Țandără, animată mereu de un interes pragmatic, acela de a finaliza interviul pentru un documentar de televiziune intitulat „Memoria noastră”, de a consemna confesiunea ultimă fără să scape niciun detaliu șocant.

Intenția regizorului este de a sublinia dificultatea, poate chiar imposibilitatea înțelegerii epocii de către generațiile mai tinere, generațiile post-memoriei, ale „spectatorului întârziat”. Cealaltă modificare importantă din domeniul personajelor, care de asemenea ne îndepărtează de prima tipologie, este turnura ridicol-hilară a Profesorului, adică tocmai martorul-victimă a infernului concentraționar, personaj caracteristic universului primei reprezentări.

Dacă în cartea Doinei Jela profesorul Fronea Bădulescu era deopotrivă un simbol viu al rezistenței anticomuniste, al vechii elite de savanți eminenti și un reper moral la care autoarea recurge în momentele de impas, cu intervenții rare, dar cruciale pentru substanța cărții, Pintilie alege să transforme radical personajul, apropiindu-se uneori de caricatură, mai ales spre finalul filmului, când profesorul ațipește tocmai în momentele culminante ale confesiunii lui Țandără.

Optimismul personajului real în privința existenței unui factor divin care reglează excesele malefice ale lumii, dorința lui de a demonstra științific existența divinității sau semnele ei găsite tocmai în gestul criminalului de a-și căuta pedeapsa sunt fie absente din film, fie plasate în totală incongruență cu contextul enunțării lor: demonstrația existenței celor două lumi opuse, materiale și imateriale, se face în mijlocul unui murdar tren personal aglomerat (care semnalează deja trecerea purgatorială spre infernul lui Țandără).

Triunghiul care localizează, în demonstrația profesorului, existența divinității, a lumii spirituale, se suprapune peste figura chinuită a lui Franț Țandără însuși, prin travlingul implicit, efectuat de trenul care ajunge în sfârșit în gară. Se observă, ca și în alte locuri, atenția regizorului de a exclude intervențiile tehnice stridente, de a le „naturaliza”, de a le insufla autenticitate, trăsătură pe care o consider definitorie pentru a doua reprezentare (și care se va manifesta atât

de pregnant în cazul Noului val românesc, cu Pintilie ca antemergător al său). Incertitudinea este legată de tonalitatea filmului și va persista până la final: s-ar părea că vizionăm o comedie, cu toate că la final spectatorul realizează că a asistat la o tragedie (fapt valabil și pentru alte filme de Lucian Pintilie, mai ales *Reconstituirea*, dar și *Terminus Paradis*). Impresia va fi întărită în repetate rânduri, inclusiv în direcția parodiei: tânăra jurnalistă, înainte de a începe tirul întrebărilor, rostește, ca titlu al casetei, „întâlnire torționar-victimă – Seria «Memoria noastră»”, ceea ce pare o directă aluzie ironică la *Memorialul durerii*.

Deși la prima vedere poate fi percepută ca o exagerare a căderii în derizoriu, încadrarea figurii lui Franț în triunghiul desenat de profesor pe geamul trenului, repetată la final, e un mod ironic de a ilustra ideea profesorului real Fronea Bădulescu: căința criminalilor demonstrează existența divinității. Incertitudinea tonurilor persistă pe tot parcursul filmului, subliniind dificultatea „adecvării” artistice la un asemenea subiect. În plus, în rolul profesorului, Pintilie îl distribuie pe Radu Beligan, în carte criticat chiar de Țandără-cel-real pentru compromisurile făcute cu sistemul, actor de real talent, însă prea aproape de genul comediei (în istoria filmului, încă din 1943, cu *Noapte furtunoasă*), imprimând-o asupra personajului.

Nu e de mirare că profesorul real, Fronea Bădulescu însuși, a scris o scrisoare contrariată cineastului, care, în *Bricabrac*, dă un răspuns interesant pentru motivele transformării personajului care, „numai așa revizuit [...] avea acces la universul meu tragicomic. [...] Profesorul din film sunt mai degrabă eu. Și nimeni nu poate atenta la libertatea mea de a mă displăce profund.”¹³. Prin chiar cuvintele autorului, suntem deja plasați în domeniul tipologiei narative secunde, care insistă pe ficționalizare și îndepărtarea de real, pe amestecul tonurilor și genurilor, pe (auto) ironia care invadează orice subiect și reprezentarea lui.

Un alt aspect care merită amintit este repetata referire a cineastului la cartea Doinei Jela ca „roman”, și în scrisoare și pe genericul filmului, omițând tocmai ce era mai important, cuvântul „non-fictiv”. Prin urmare, majoritatea cronicarilor străini au receptat filmul ca fiind în întregime ficțional, fapt care decurge, așa cum semnala criticul Mircea Dumitrescu, din apariția greșită, pe generic, a mențiunii „după romanul *Drumul Damascului*”. Poate că încadrarea ambelor la categoria „roman/film reportaj” ar fi rezolvat dilema (să ne amintim de Truman Capote, *Cu sânge rece* — tot o reconstituire narativă destul de fidelă a unui caz real, la fel de enigmatic).

Faptul este simptomatic și denotă interpunerea altor grile (regizorul citind mărturia reală a lui Franț), care ne distanțează treptat de orizontul, inclusiv cronologic, al primei reprezentări (suntem deja în anii debutului celei de-a doua reprezentări, intervalul

1998-2001), grile care estetizează în direcțiile stilistice specifice autorului Pintilie (accentul pe grotesc, pe incongruențe, proximizarea comicului și a tragicului) sau epocii (problema mai stringentă devine cea a refuzului memoriei sau a analizei lucide a trecutului).

A doua reprezentare aduce tocmai proximitatea banalului cu neobișnuitul, coabitarea lor cotidiană: un criminal nepedepsit, într-o zi obișnuită, alături de familia sa, supraviețuirea tortionarului alături de memoria propriilor sale crime, dar și posibilitatea transformării sale în martor (ceea ce e de neconceput pentru prima reprezentare), dovedind astfel că aceste ipostaze ale realului istoric (martor, supraviețuitor, victimă, spectator) sunt pasibile de ficționalizare. Filmul a prilejuit resurgența unui nou tip de realism eliptic, insistând programatic pe lacunele din țesătura realității (alegerea unui caz real, păstrând numele personajului). Să nu uităm că suntem în jurul datei, oficializată de criticii de film, a nașterii Noului Val/ Cinema Românesc (2001).

Un alt aspect care ne îndepărtează de prima reprezentare este regândirea cvasi-ironică a opoziției călău-victimă, înfățișată într-o complicitate scandalosă (critica autohtonă s-a și scandalizat): figura martorului-victimă (profesorul) e acum marginală, adesea ironizată, iar adevăratul protagonist devine Țandără, personaj cu toate trăsăturile de antagonist (inclusiv alegerea lui Gheorghe Dinică, specializat în roluri de antagonist), dar care se îndepărtează progresiv de acest spectru negativ și devine pasibil de a fi simpatizat: dorința de a se confesa cu orice preț, dezvăluirea unei neașteptate laturi histrionice (reamintirea rolului de nebun jucat la cererea Securității, modul de a reda trecutul prin imitarea unor personaje etc.).

Transformarea personajului jurnalistei în „spectator întârziat”, precum și omiterea vocii ei naratoriale eludează orice reflecții care ar accentua astfel de opoziții, dar și orice ideologizări retroactive, atenuate prin ironia de care nu scapă nici acest personaj: jurnalista este acum o tânără studentă marcată de incapacitatea de a mai înțelege astfel de porțiuni dificile ale trecutului, în absența instanțelor reflexive (funcție asumată de martorul-victimă, în acest caz un profesor total absent din discuție). Filmul problematizează astfel post-memoria, dar și modul prin care trecutul devine treptat impenetrabil, incomprehensibil. Caricaturizarea profesorului are această menire, de a sublinia impasul care se inserează atunci când martorii-victimă dispar sau sunt marcați la rândul lor de uitare.

Pentru a accentua pericolul uitării, Pintilie introduce un personaj episodic, dar cu funcție importantă: fiul lui Țandără, o întruchipare a pedepsei întârziate, cel care îl terorizează mereu amenințând să repete paricidul lui Franț, dorind să facă tabula rasa cu moștenirea dificilă a trecutului (spre deosebire de carte, în film investigațiile jurnalistei se lovesc și de refuzul

soției de a mai discuta trecutul lui Țandără). Filmul transmite foarte bine senzația jurnalistei care simte că îi scapă mereu un adevăr esențial, că misterul central rămâne de nedescifrat: accesul la trecut rămâne marcat de mediere, de uitarea sau impasul intermediarilor, dar și de caracterul neverosimil al relatărilor. Pintilie înscenează excelent bruiajele permanente care se interpun în calea limpezirii trecutului, de la multiplele probleme tehnice cauzate de reportofonul defect, de intervențiile, (silenzioase, e drept), ale soției și până la telefonul care întrerupe mereu conversația, strecurând aerul absurd al unei amenințări difuze, în familie (un alt paricid, ipotetic de această dată). Din declarațiile regizorului se observă că filmul este gândit ca reacție contra indiferenței față de mărturisirile clarificatoare ale martorilor în privința comunismului¹⁴. Toate acestea contribuie la actualitatea frapantă a filmului pentru orice moment din cei treizeci de ani de postcomunism.

O altă diferență fundamentală față de carte o constituie alegerea mizanscenei, racordul dintre spațiul copilăriei și adolescenței lui Franț, locul unde a avut loc căderea personajului, stigmatizarea lui ireversibilă și locul mărturisirii lui actuale, ambele desfășurându-se în jurul „copacului crimei”, printr-un procedeu de simultaneizare, suprapunere, ce constituie desigur, un alt specific al artei cinematografice. Astfel, dimensiunea religioasă a poveștii lui Franț Țandără este adusă în subtextul scenelor, uneori eludată (era în prim-planul cărții). Mare parte din forța filmului se datorează acestei fixități în jurul unui spațiu unic, inclusiv la nivelul mișcărilor camerei (majoritatea statice), menite să sublinieze claustrarea (benevolă) a protagonistului, captivă și ea unui petic de pământ înconjurat de sârmă ghimpată, dar aflat în mijlocul unui câmp deschis (regizorul utilizase, după cum se știe, același efect claustrant al unui spațiu natural și în *Reconstituirea*, un aspect specific artei teatrale, dar translat cu perfecțiune pentru împlinirea cinematicului). Doar într-un astfel de spațiu claustrant, în care sunt captivi deopotrivă spectatorul și personajele, transpare ciocnirea unor sfere sociale radical diferite, pe care Pintilie le transformă într-un câmp de înalte tensiuni, traduse printr-o arhitectonică a privirilor, dezvăluind cele mai ascunse resorturi din spatele tăcerilor. Impasul personajelor în fața povestirii lui Țandără trimite la blocajul unei întregi societăți chemată să-și analizeze trecutul, dar neavând la dispoziție decât mijloace mecanice de reconstituire a memoriei (arhive, înregistrări, dosare), lipsindu-i tocmai înțelegerea.

Meritul filmului constă în sinteza a două serii de contradicții dialectice. Prima se produce între cele două „priviri” ale camerei de filmat, cea a personajului-martor (Franț Țandără privind spre copacul crimei) și cea a privitorului exterior dramei (planurile cu Franț Țandără, un bătrân izolat, uneori comic, adesea bizar), cea din urmă fiind chiar a spectatorului, intradiegetic



(jurnalista privindu-și „subiectul” anchetei) sau extradiegetic (spectatorul filmului). Măiestria lui Pintilie este de a înscena suprapunerea dintre ultimele două priviri, ambele marcate de distanțarea față de drama lui Țandără: neînțelegerea, plictisul, indiferența, curiozitatea sau nerăbdarea spectatorului se pot regăsi fiecare în tirul întrebărilor jurnalistei (cineastul accentuează uneori chiar caracterul lor mecanic, lipsa de empatie), care întruchipează cu precizie postura aceluia „spectator întârziat” (deși se străduie, nu poate înțelege deplin epoca). Filmul lui Pintilie are propensiunea spre sinteză specifice celei de-a doua reprezentări: pe lângă martor (opresor), „spectator întârziat” (fiul lui Țandără, jurnalista), pe lângă martorul-victimă (Fronea Bădulescu, redus la tăcere), există difuz și spectatorul pur, absent la nivelul personajelor, figurând în discurs subtil, ca privire necruțătoare și rece a camerei de filmat.

Al doilea aspect se referă la contradicția dintre Franț Țandără – torționarul care a supraviețuit aparent într-o seninătate a existenței și faptul că acesta continuă să locuiască de bunăvoie în spațiul blestemat al primei crime, literalmente al spectrelor trecutului, într-un loc al rememorării întregii sale vieți, care devine inevitabil loc al penitenței autoimpuse. Contradicția se regăsește și la un alt palier, cel al spectatorului, care poate fi simultan angrenat în dorința de justiție (un proces-anchetă al comunismului, care vizează tocmai torționarii-opresorii în general) și mila resimțită față de Franț Țandără, un bătrân terorizat de propriul fiu, de întrebările tinerei jurnaliste, de amintirea crimelor comise etc.

Concluzii

Depășirea paradigmei primei reprezentări este semnalată de multiple elemente. Miezul traumatic, a ceea ce nu poate fi re-amintit/privat (nicidecum frontal, ci doar prin frânturi), constituit de ororile săvârșite (de fapt gratuit) în numele regimului, nu primește loc în spațiul vizibilului, fapt observat de majoritatea cronicarilor străini drept o calitate a filmului.

Față de acest nucleu traumatic se interpun multiple grile (ale regizorului citind mărturia reală) care ne îndepărtează de prima reprezentare, fiind simptomele momentului 1998-2001 (problema refuzului memoriei, a întârzierii procesului comunismului, analiza lucidă a trecutului etc), sau de alegerile narrative ale regizorului (ideea de a figura un torționar în postura de protagonist, în mijlocul unui spațiu intim, banal, înconjurat de familie, derizoriul în care cade confruntarea călău-victimă, confruntare oricum nefigurată propriu-zis în film).

Personajul Țandără și a sa hiperprezență saturează aproape fiecare cadru al filmului (aici o caracteristică de

spectacol teatral e pusă în slujba cinemaului), ocultând treptat sensul dramei lui (de esență dostoevskiană), ca și cum mult-prea-vizibilul prezent dislocă treptat memoria și sensurile unui trecut devenit ilizibil pentru spectatorii întârziți de azi. Aceste discrepanțe și această dinamică prezent-vizibil și trecut-ilizibil hrănesc de fapt miezul reprezentării a doua în film sau chiar în roman (aici vizibilul poate fi înțeles ca fiind ceea ce se poate descrie din prezent și este definitiv contaminat de urma trecutului, de ruinele acestuia). Perspectivele se hibridizează, astfel încât devine dificilă aplicarea unui criteriu moral-religios, de a alege tonul just.

Însăși lumea lui Țandără devine de neînțeles, iar el rămâne un personaj enigmatic în pofida tentativelor regizorului de a-l apropria prin intermediul grotescului sau al umorului negru, ale îngroșărilor de trăsături negative și a relativizării lor deopotrivă de accentuate. Filmul lui Pintilie devine tot mai actual, în măsura în care devenim cu toții treptat niște „spectatori întârziți” ai anilor de dinainte de 1990, tot mai puțin „contemporani” cu personajele și dramele de atunci.

Note:

1. vezi Istvan Rev, *Retroactive Justice. Pre-history of Post-Communism*, Stanford University Press, California, 2005.
2. Gabriel Andreescu, *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității*, Editura Polirom, Iași, 2013.
3. Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
4. Giorgio Agamben, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2006.
5. Vezi și Andrei Simuț, *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015.
6. Michael Rothberg, *op.cit.*, p.11.
7. Doina Jela, *Drumul Damascului. Spovedania unui fost torționar*, Ediția a doua, Editura Humanitas, București, 2002, p. 95-96.
8. Fabien Anton, Marius Caraman, *Cuvinte pentru comuniști*, interviu cu Franz Țandără, 21 martie 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=uD1yUJCq2M>, accesat la 5 noiembrie 2019
9. Doina Jela, *Op.cit.*, p. 182.
10. Lucian Pintilie, *Bricabrac*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 444.
11. *Ibidem*, p. 454.
12. *Ibidem*, p. 445.
13. *Ibidem*, p. 471.
14. *Ibidem*, p. 444.

Bibliography:

- Agamben, Giorgio. *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul* [*Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*]. Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2006, 120 p.
- Andreescu, Gabriel. *Cărturari, opozanți și documente. Manipularea Arhivei Securității* [*Intellectuals, Dissidents and Documents. How the Securitate Archive was Manipulated*]. Iași, Editura Polirom, 2013, 304 p.
- Derrida, Jacques. *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, traviul doliului și noua Internațională* [*Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*], Traducere Bogdan Ghiu și Mihaela Cosma, prefață de Cornel Mihai Ionescu. Iași, Editura Polirom, 1999, 250 p.
- Jela, Doina. *Drumul Damascului. Spovedania unui fost tortionar* [*The Road to Damascus. The Confession of an Ex-Torturer*], Ediția a doua. București, Editura Humanitas, 2002, 264 p.
- Pintilie, Lucian. *Bricabrac*. București, Editura Humanitas, 2003, 536 p.
- Rev, Istvan. *Retroactive Justice. Pre-history of Post-Communism*. California, Stanford University Press, 2005, 360 p.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 336 p.
- Simuț, Andrei. "Tipologii de reprezentare ale comunismului: strategia distopică" [„Types of representing the Communism. The Dystopian Strategy”], în *Transilvania*, nr. 5, 2015.
- Simuț, Andrei. *Romanul românesc postcomunist între trauma totalitară și criza prezentului. Tipologii, periodizări, contextualizări* [*The Romanian Post-Communist Novel between the Totalitarian Trauma and the present crisis. Typologies, Chronologies, Contexts*]. București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015, 163 p.

Filmography:

- Fabien Anton, Marius Caraman. *Cuvinte pentru comuniști*, interviu cu Franz Țandără [*Words for Communists, interview with Franz Țandără*], 21 martie 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=uD1yU9JCq2M>, accesat la 5 noiembrie 2019.
- Pintilie, Lucian. *După-amiaza unui tortionar* [*The Afternoon of a Torturer*], 2001.





„Chewing-gum pentru ochi”. Receptarea critică a filmului popular românesc de la începutul anilor ‘90

Mădălina POJOGA

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca
Personal e-mail: madalinapojoga94@gmail.com

“Chewing gum for the eyes”. The critical reception of ‘90s Romanian Popular Cinema

The critical exclusion of Romanian popular film occurred both in the communist age and in the transition period of the 1990s. With a primary focus on the author’s intent and on the film director, the genre films, although successful with their audience, occupied a peripheral position in the studies regarding Romanian filmmaking, since, in general, they are entertainment productions.

This article seeks to look deeper into the critical reception of popular films in the magazine *Cinema* in communism, but also in *Noul Cinema* [New Cinema] (1990-1998), to prove that, regardless of the political system, they were regarded from the same point of view, which emphasized their irrelevance, their poor quality or the use of Western formulae. Second of all, the analysis of popular films that scored high among the audience at the beginning of the 1990s, which were made by directors who had also been active in socialist filmmaking, shows that not only the authors promoted by the magazine *Noul Cinema* and who made anti-communist movies approached the transition phenomenon, but also those who chose commercial filmmaking.

Keywords: popular cinema, postsocialism, Romanian cinema, entertainment.



„Toate genurile cinematografice sunt utile! Dar obiectivul nostru principal este: filmul epocii noastre”

În privința cinemaului românesc din perioada comunistă, receptarea critică post-decembristă rămâne în zona filmelor de artă, acele capodopere răsfirate care au primit acest statut datorită premiilor luate la festivaluri internaționale, caracterului subversiv al unor autori sau cel propagandistic al producțiilor care respectau planurile tematice și directivele Partidului. În afara acestui discurs dominant, se situează filmul popular, de divertisment, care s-a adresat unui public larg, reprezentat prin comedii, filme polițiste,

muzicale, animații sau filme pentru copii. Având în vedere că în revista *Cinema* „nu se practica atât o teorie a autorului, cât o politică a autorilor”², dezbaterile asupra cinemaului pentru public sunt rare și apar mai mult în zona comediilor și uneori a filmelor pentru copii. Trebuie totuși menționat că acest fapt nu e doar o carență a criticii românești, iar dihotomia film de artă - film popular a fost folosită în general, începând cu anii ‘60, când filmul european era asociat cu cel de artă, pe când Hollywoodul reprezenta producțiile comerciale. Cu toate acestea, au existat în Europa, atât în sfera vestică, cât și în cea din blocul comunist, filme populare, cu succes de public, dar care ajung la periferie

din cauza discursului dominant asupra cinemaului de artă³.

În spațiul românesc, cu precădere în critica de specialitate, filmul popular a primit o oarecare atenție în ultima parte a anilor '60, ca apoi să fie amintit prin intermediul cronicilor de întâmpinare. Reiese faptul că această categorie de filme nu a fost complet ignorată, având în vedere că producții de gen se lansau anual, doar că niciodată nu a fost studiat ca fenomen absolut necesar oricărui cinema. În împrejurările în care era menționat, trebuia neapărat asociat cu mesajul ideologic pe care se presupunea că ar trebui să îl conțină, așa cum menționează Ion Frunzetti la masa rotundă a revistei *Cinema* din 1965, atunci când se discută rateul filmului *Neamul Șoimăreștilor* (regia Mircea Drăgan, 1965):

„Se fac filme de rețetă, filme cu succes de casă. Dar filmul este înainte de toate ceea ce a spus Lenin că este: act politic de persuasiune. Ca și celelalte arte, filmele românești trebuie să modifice conștiințele, cum s-a spus cu claritate și în recente documente ale partidului nostru, să le ridice la alt nivel de înțelegere ideologică și estetică. Și mie îmi plac filmele de superproducție, dar nu mă pot mulțumi cu niște lucruri... Iar naivitatea din *Neamul Șoimăreștilor*, de pildă, nu se limitează la detalii și realizare, ci afectează conținutul și sensul filmului”⁴.

În a doua parte a anilor '60, se cere o „selecție mai riguroasă” a filmelor de gen, se condamnă multitudinea de filme western care apar la cinema sau cazuri în care filmul popular e intitulat „filmul carbaxin” (somnifer)⁵. Cu toate acestea, au existat voci care conștientizau necesitatea filmului de gen într-o cinematografie care dorea să se dezvolte și care trebuie să conțină producții din toate genurile, prezente în orice industrie:

„Căutăm ca filmul așa-numit „de casă” să fie prezentat și el pe ecrane, pentru că există o mare categorie de spectatori care nu vin neapărat la cinematograful ca să filozofeze, ci vin să se distreze și timp de două ore, ei nu mai vor să gândească nimic și nici după ce ies de la cinema nu le face plăcere, probabil, să se preocupe de film. Dar chiar pentru această categorie de filme, noi vrem să ne oprim în cele mai valoroase din genul respectiv”⁶.

Într-un dosar al revistei din 1970, intitulat „Ce ați face dacă ați fi producător”, replica lui Aurel Baranga, unul dintre dramaturgii favorizați de regim, însumează atitudinea față de promovarea cinemaului de artă, ce ține de snobism, fără a se lua în considerare inclusiv cerințele publicului. Pentru el, este necesară consolidarea unui cinema de mase și abia apoi se poate discuta de „filme de avangardă”:

„E nevoie de o decizie eroică, decizia de a declara deschis: facem o cinematografie pentru milioane de spectatori, o cinematografie comercială, în accepția superioară a termenului, o cinematografie de succes. Dacă vom fi însă, în continuare, sensibili la zâmbetele superioare ale snobilor, dacă ne va fi teamă să facem declarația de mai sus, ca să nu fim socotiți „înapoiți”, „retrograzi”, „inculți” sau „nepricepuți”, dacă vom merge mai departe pe linia concesiilor și a compromisurilor, mortale în artă, nu vom avea nici o cinematografie clasică și, bineînțeles, nici una de avangardă. Vom avea, în schimb, discuții”⁷.

Concomitent cu dezbaterile despre autori și cinema de artă, filmul românesc livra în continuare producții cu succes de public, ale unor regizori care au ajuns să se concentreze pe anumite genuri. Astfel, Geo Saizescu era specialistul în comedii și satiră, Elisabeta Bostan realiza filme pentru copii și întreaga familie, Mircea Drăgan regiza seria *Brigada Diverse*, Ion Popescu-Gopo realiza filmele fantastice, iar Mircea Mureșan făcea *Toate pânzele sus!*. În același timp, s-au realizat filme în serie, cu succes de public, cum ar fi ciclul *Haiducilor* (Dinu Cocea, 1966-1971), *Bobocilor* (Mircea Moldovan, 1975-1987) sau *Liceenilor* (Nicolae Corjos, 1985-1987).

Spre deosebire de filmele din ciclul epopeii naționale sau cele de actualitate, care trebuiau să promoveze valorile socialiste, aceste pelicule pentru public, deși la rândul lor încărcate ideologic, accentuau și o altă componentă, anume latura de divertisment. Regizorii care au ajuns să fie reprezentanți ai acestei direcții în cinema sunt cei care au avut succes de public, dovadă fiind și realizarea unui top 30 de producții românești cu succes de casă între anii 1973-1979, în care autorii cu cele mai multe titluri sunt Sergiu Nicolaescu, Elisabeta Bostan, Mircea Drăgan, și Mircea Mureșan. În privința selecției, „a stat criteriul succesului de public, condiție care înseamnă, pe de o parte, recuperarea cheltuielilor pentru producerea filmului, iar, pe de altă parte, exercitarea influenței culturale, educative, informative a filmului prin contactul cu un public cât mai larg”⁸.

„Stilul esteticii de piață: chewing-gum pentru ochi”⁹

Politica autorului a continuat în anii 1990 în privința producțiilor de natură anti-comunistă și cu accente mizerabiliste, creând grila receptare din revista *Noul Cinema*, lansată în ianuarie 1990, dar care a continuat formatul revistei *Cinema*. Aici apare întrebarea cu privire la situația filmului popular și a felului în care se reflectă tranziția în viziunea regizorilor, la rândul lor consacrați într-un cinema socialist. La fel ca până atunci, revista *Noul Cinema* privește noile filme de gen ca fiind de proastă calitate și considerate ca exemple periferice în comparație cu

filmele de artă, criticii fiind în continuă așteptare a filmului reprezentativ pentru schimbarea politică care a avut loc în țară.

Există două tendințe principale care apar în privința receptării acestei categorii. În primul rând, denunțarea unor producții de dinainte de '89 ca reprezentante ale kitsch-ului, siropoase, pline de coincidențe și umor de mahala, precum ciclul *Liceenilor* (Nicolae Corjos, 1975-1987), *Promisiuni* (Elisabeta Bostan, 1985), *Sosesc păsările călătoare* (Geo Saizescu, 1984) sau *Vară sentimentală* (Francisc Munteanu, 1986)¹⁰. Pe același ton se scrie, în 1991, un amplu articol ce dezbată și filmele de gen apărute după 1989, autorul încercând să realizeze un contrast între evenimentele politice recente și nevoia publicului pentru producții kitsch:

„Nu e mai puțin adevărat că în lunile de neliniște, confruntări, suspiciuni generalizate și degingoladă morală ce au urmat mării explozii de beatitudine din primele zile ale Revoluției, oboșiți de „happening-ul” stradal și derutați de jungla politică în care s-au trezit aruncați deodată, puțini dintre spectatorii ei ce și-au căutat un refugiu sufletesc în sălile de cinema ar fi dispuși să urmărească simbolistica *Deșertului roșu* de Antonioni sau eseurile în imagini ale unui mare artist precum Tarkovski. Ceea ce ei sunt dispuși să vadă se poate constata și după ofertele tot mai numeroaselor șușe teatrale sau citind afișele companiilor particulare ce urmăresc o singură valoare, calculabilă în lei”¹¹.

În primul rând, opinia criticului, de altfel reprezentativă pentru *Noul Cinema*, reflectă acel snobism denunțat la începutului anilor '70, dar și o neputință de a înțelege faptul că cinemaul românesc nu este dominat doar de anumite valențe estetice de rang înalt, ci conține o dimensiune de divertisment, a filmului ca metodă de escapism, în care se înscriu producții care, la rândul lor, scot în evidență o anumită viziune asupra trecutului, dar și asupra procesului de tranziție. Este important de analizat felul în care filmele pentru public au înregistrat trecerea la un sistem democratic, libertățile pe care și le-au asumat și felul în care individul consumator devine un simbol al racordării în noul spațiu capitalist, integrat în noua Europă.

În același timp, este relevantă comparația între filmele care condamnă sistemul postdecembrist, în care cetățeanul devine victimă a tranziției, și cele populare, optimiste, în care tranziția devine un spațiu al oportunistului, prin care mici afaceri, posibile în piața liberă, pot duce la succes financiar. Pentru Meta Mazaj, în analiza pe care o face cinemaurilor postsocialiste, „ceea ce reiese cel mai puternic din descrierea tranziției de la o ordine politică și economică la alta și încercarea de a-și menține autonomia și identitatea, nu este un

sentiment al succesului, ci unul de marginalizare, izolare și de înstrăinare”¹². Discursul dominant este cel prezentat de Mazaj, dar cinemaul românesc al anilor '90 este unul al contrastelor, cu filme precum *Privește înainte cu mânie* (regia Nicolae Mărgineanu, 1993), în care tranziția duce la dezbinarea familiei, alcoolism, prostituție și furt, dar și ca *Miss Litoral* (regia Mircea Mureșan, 1990), care, pentru regizor, reprezintă o nevoie „după momentele grele, dar minunate, prin care am trecut, de clipe de relaxare”¹³.

Comentariile asupra kitsch-ului din filmul românesc de public nu sunt în întregime unanime, iar uneori există loc de nuanțe, deși „tragerea la răspundere” cu privire la lipsa de calitate a peliculelor este constantă. Adina Darian aduce în discuție regresul unor regizori care au avut succes în trecut, cu pelicule de calitate, și care acum scot filme nedemne de reputația lor, cum ar fi laureatul la Cannes, Mircea Mureșan, sau Geo Saizescu, considerat cineast cu experiență, dar care face acum filme în stilul „șantan”. De altfel, ce încearcă Darian să evidențieze este faptul că marea problemă nu ține neapărat de genul ales, ci de execuție, accentuând faptul că nevoia de divertisment este una validă: „Atâta timp cât cineștii noștri nu vor depăși arbitrara distincție dintre așa-numitele filme de festival și filme de public, nu vom ieși din impas. Nu vom putea câștiga sau recâștiga, cu onoare, încrederea publicului. Niciuna dintre marile cinematografii ale lumii nu-și permite o asemenea împărțire arbitrară”¹⁴.

Privește înainte cu optimism

Dacă înainte de 1989 nu se putea discuta în termeni de succes comercial și profitul adus de filmele cu succes la public, având în vedere că în statele socialiste nu exista o piață liberă¹⁵, odată cu aparenta restructurare a industriei, cererea și oferta devin laitmotiv atât în criticile aduse anumitor producții, cât și a celor care încearcă să justifice existența unor filme și necesitatea de a se raporta la cerințele publicului. Într-o cronică la *Liceenii Rock'n'Roll* (regia Nicolae Corjos, 1991), Irina Coroiu acuză autorii „recidiviști” că nu înțeleg ce înseamnă „economia de piață în comerțul cinematografic în care cererea reglează oferta”¹⁶. În aceeași notă, își justifică și Mircea Mureșan filmul *Miss Litoral*, după ce a fost întâmpinat cu cronici negative, afirmând că era încrezător că țara se îndreaptă spre o economie a ofertei și cererii și că „busola Europei de Est bate spre piața neîndurătoare”¹⁷. Mureșan accentuează necesitatea de a face filme pentru public, referindu-se la colegii care fac filme doar din vocație și explicând că un film care are succes de public nu poate fi considerat un eșec, așa cum i-a fost catalogată prima producție de după Revoluție: „Un eșec la care spectatorii au spart ușile cinematografelor; un eșec care a adus în 6 luni

un milion jumătate de spectatori și un profit de sută la sută. După un astfel de «eșec», mă aflu în impas și nu mai înțeleg ce este un succes¹⁸. Dincolo de tonul justificator, ce reiese din declarația lui Mureșan reflectă din nou incapacitatea criticilor de a înțelege că succesul comercial apare în general în filmul de divertisment, iar o industrie cinematografică nu poate să fie formată doar din filme de artă.

Înainte de cronicile negative care au apărut în *Noul Cinema*, filme precum *Harababura* (regia Geo Saizescu, 1990), *Liceenii Rock'n'Roll*, *Miss Litoral* și *A doua cădere a Constantinopolului* (regia Mircea Mureșan, 1994), au fost prezentate ca proiecte noi și interesante încă din faza de producție, practică deja cunoscută din revista *Cinema*, care obișnuia să relateze procesul de filmare prin interviurile luate regizorilor și actorilor.

Mihai Constantin aduce în vedere că, deși au avut succes cu *Liceenii* și personajele interpretate de ei au devenit modele de viață, aspectul actualității rămâne primordial, motiv pentru care trebuie să apară pe ecran liceenii anului 1990¹⁹. Pentru Ileana Mirea, avantajele noului sistem se reflectă în vestimentația personajelor: „un film în care nu există niciun fel de restricții la blugi, etichete, accesorii vestimentare este egal cu o mare bucurie. Liceenii apar pe ecran îmbrăcați conform vârstei, în culori vesele și plăcute privirii, plini de exuberanță. Grija noastră este să înlăturăm kitsch-ul care și așa a proliferat destul²⁰. Liceenii au scăpat nu doar de uniformă, dar și de inocența siropoasă a gesturilor timide, cu plimbări prin parc și trandafiri lăsați în bancă, acum înlocuiți cu scene de „educație sexuală” din revista *Trup și Suflet*, iar interesul lor pentru școală e aproape inexistent, fiind înlocuit de obsesia pentru noua trupă de rock. Schimbările sunt și mai mari o dată cu filmul *Liceenii în alertă* (regia Mircea Plângău, 1993), mult prea îndepărtat de ideea de la care a pornit întregul ciclu, încât titlul e derizoriu. Aici, nevoia de asimilare, de a fi la curent cu produsele din Occident, care de fapt reflectă moda vremii, e dată de prezența referințelor constante la serialul *Twin Peaks*, asocierea protagoniștilor cu personajele din serial, dar și alte referințe din cultura pop. În plin proces de privatizare, liceenii nu mai sunt interesați de școală, ci intră în afaceri. Aici are loc schimbarea de identitate: de la elevii conștiințioși ce reflectă valori socialiste, acum trebuie să se integreze în altă ordine socială, modificată de deschiderea spre Vest, în care „obstacolul includerii nu mai ține de etnie sau rasă, ci mai degrabă de comportamentul cultural, politic și economic (...) obsesia nu e asupra rasei, ci a comportamentului, a prezentării, a imaginii, pentru a părea civilizată sau demn de atenția Vestului²¹”.

În cele două filme comerciale regizate de Mircea Mureșan, *Miss Litoral* și *A doua cădere a Constantinopolului*, dovezile cu privire la schimbarea ce a avut loc în România după Revoluție trebuie

introduse atât prin dialog, cât și prin imagine. Astfel, se permite defilarea și prezentarea fetelor care, deși protagoniste, sunt obiecte de decor sau, mai exact, „etalon de frumusețe necenzurată”. De altfel, una dintre actrițe, Carmen Trocan, declara în *Noul Cinema* că „în *Miss Litoral* vom vedea în sfârșit fete frumoase, tinere, mai puțin îmbrăcate, dar asta nu înseamnă că filmul va fi erotic (...) Fiind vorba de o comedie, sper ca spectatorii să râdă nu pe seama fetelor frumoase, ci a situațiilor hilare în care vor fi puse²². Personajele vorbesc în mai multe limbi, deja fac trecerea rapidă de la română la engleză și pentru nota comică și folosesc termeni precum *planning*, *marketing* și *management* atunci când discută despre o posibilă căsătorie. Ambele filme, care pot fi luate împreună ca parte dintr-un ciclu ce folosește aceeași formulă, ajung să adauge tot ceea ce caracteriza începuturile tranziției, dar fără să ofere apariția unor consecințe negative. Procesul de privatizare nu semnaleză apariția unor probleme, ci e tratat în cheie comică, atunci când personajul Ismail se înscrie în Partidul Privat al Privatizării și află că „Democrația se învață. Cică în 20 de ani”. În *A doua cădere a Constantinopolului* se afirmă că „economia de piață e o știință, nu o fac toți mocofanii”, iar, când sunt amintite momente care fac trimitere la realitățile anului 1994, precum „foamete, greve, comunicate de la guvern, tot tacâmul”, acestea par lipsite de importanță.

Cu toate că ambele filme sunt comedii, preocupate mai mult de schimbările prezentului și oportunitățile pe care acesta le aduce, o dată cu americanii afaceriști sau producători de film ce caută talente în România, apar și comentariile anticomuniste. În filmul din '94, întreaga poveste se învârtă în jurul unei mașinării care scoate haine automat, aparat despre care se spune că a fost prezentat și lui Nicolae Ceaușescu. Creând iluzia unor imagini de arhivă, conducătorul este ridiculizat la momentul sosirii în fabrică, fiind acoperit de lenjeria intimă care zboară din aparat. E un comic care în alt gen de film ar fi dat în grotesc, dar, fiindcă aici este vorba de o comedie nepretențioasă, scena rămâne un simplu gag, care își face efectul pe moment, fără a specula mai mult decât e nevoie.

Tot prin intermediul mașinării se face raportarea la Vest, ce reprezintă porțița de scăpare, șansa protagoniștilor de a se îmbogăți cu invenția lor și „biletul către intrarea în Europa”. Filmele oferă iluzia unui proces de adaptare simplu, ce vine aproape natural, în care trecutul e amintit fugitiv și privirea e spre civilizație. Micile afaceri, dorința de îmbogățire rapidă, personaje poliglote ce sunt la curent cu felul în care funcționează economia de piață, reprezintă o încercare de a demonstra adaptabilitatea la noul sistem social și economic, deși în realitate „căderea Cortinei de Fier a reînnoit ierarhia dintre Est și Vest sub pretextul ideologiei neoliberale (...) [iar] majoritatea populației postsocialiste a ajuns învinsa capitalismului, ea fiind de



vină pentru imobilitatea și incapacitatea de adaptare”²³.

Într-o cronică din *Noul Cinema*, intitulată „Cădere în piața liberă”, Adina Darian semnalează succesul pe care l-a avut filmul *A doua cădere a Constantinopolului*, cu încasări de peste 250 de milioane în primele două săptămâni, întrebându-se cum a fost posibilă o asemenea performanță²⁴. Filmele lui Mureșan au avut succes de public folosind o rețetă care, cel puțin în prima parte a anilor '90, a dat semnale că funcționează. Lipsite de cenzură și având la dispoziție posibilitatea de a arăta orice, s-au accentuat nuditatea și prezentarea fetelor frumoase, s-au distribuit actori deja consacrați în filme sau spectacole de gen, cunoscuți publicului, au apărut în roluri principale cântăreți care își aveau deja propriii fani. Dincolo de faptul că filmele erau kitsch-uri în accepțiunea cronicarilor, au avut totuși succes comercial.

Preocuparea față de efectele tranziției a fost evidentă de-a lungul anilor '90 în toate tipurile de filme care s-au realizat. Deși perspectivele anticomuniste și cele care criticau sistemul actual au fost predominante, în sfera filmului popular, deschiderea spre Vest și economia de piață au devenit puncte de reper prin care protagoniștii puteau să-și demonstreze adaptabilitatea la cerințele unui nou sistem social și economic. În același timp, regizorii specializați în filmele de gen sunt cei care în anii '90 au decis să continue în același registru, dar ajustat în funcție de noua ordine socială. Mai mult, schimbările nu au avut loc la nivelul receptării critice, care, dacă înainte de '89 trata cu prea puțină importanță filmul popular, a ajuns apoi să taxeze dur noile producții pentru public. Deși uneori se menționa necesitatea lor, comparația constantă și redundantă dintre film de artă/autor și film comercial a rămas ca unic filtru de interpretare.

Note:

1. Roxana Pană, *Panoramic românesc: 1980! Toate genurile cinematografice sunt utile! Dar obiectivul nostru principal este: filmul epocii noastre*, în *Cinema*, anul XVII, 12/1979, p. 5-6.
2. Radu Toderici, *Deceniul autorilor. Ce s-a întâmplat cu filmul românesc în anii 90?*, în *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”*, coord. Andrei Gorzo și Gabriela Filippi. Cluj-Napoca, 2017, p. 203.
3. Dorota Ostrowska, Francesco Pitassio, Zsuzsanna Varga, *Popular Cinemas in East Central Europe. Film Culture and Histories*, Londra, Editura I.B Tauris, 2017, p. 1-22
4. Ion Frunzetti, *Masa rotundă a revistei Cinema. Stagiunea 1964-1965*, în *Cinema*, anul III, 8/1965, p. 7-8
5. Ov. S. Crohmălniceanu, *Filmul carboxin*, în *Cinema*, anul V, 8/1967, p. 20-21
6. V. Stan, *Sunteți mulțumiți de ceea ce vedeți pe ecranele*

noastre? în *Cinema*, anul VI, 11/1968, p. 11

7. Aurel Baranga, *Filme de succes și filme de avangardă în Cinema*, anul VIII, 11/1970, p. 11.

8. Mihai Duță, *Producția națională în perioada 1973-1979 și baremul succesului de casă*, în *Cinema*, anul XVIII, 5/1980, p. 20.

9. Irina Coroiu, *Jolly Jocker*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 5/1991, p. 7.

10. Bogdan Burileanu, *Filmul se vede. Gustul se modelează*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 6.

11. Victor Ernst Mașek, *Filmul se vede. Gustul se modelează*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 7.

12. Meta Mazaj, *Eastern European Cinema on the Margins*, în *Studies in East European Cinemas*, anul 2011, vol. 1, nr. 1, p. 197.

13. Mircea Mureșan, *Ceea ce ne lipsea*, în *Noul Cinema*, anul XXIX, 11/1990, p. 7.

14. Adina Darian, *De unde începe re-începutul?*, în *Noul Cinema*, anul XXXI, 2/1992, p. 6-7

15. Dorota Ostrowska, Francesco Pitassio, Zsuzsanna Varga, *Popular Cinemas in East Central Europe. Film Culture and Histories*, Londra, Editura I.B Tauris, 2017, p. 14

16. Irina Coroiu, *Jolly Jocker*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 5/1991, p. 6

17. Mircea Mureșan, *Bani publici pentru filme fără public*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 12/1991, p. 4

18. Ibidem

19. I.P.D., *Liceenii redivivi*, în *Noul Cinema*, anul XXX, 1/1991, p. 8

20. Ibidem

21. Nataša Kovačević, *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, Londra, Editura Routledge, 2008, p. 13

22. Mircea Mureșan, *Ceea ce ne lipsea*, în *Noul Cinema*, anul XXIX, 11/1990, p. 7.

23. Aniko Imre, *Postcolonial Media Studies in Postsocialist Europe*, în *Boundary 2*, anul 2014, p. 118.

24. Adina Darian, *Cădere în piața liberă în Noul Cinema*, anul XXXIII, 2/1994, p. 3.

Bibliography:

Baranga, Aurel. *Filme de succes și filme de avangardă [Successful films and avantgarde films]*. În: *Cinema*, anul VIII, 11/1970, p. 11.

Burileanu, Bogdan. *Filmul se vede. Gustul se modelează [The film is seen. The taste can be changed]*. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 6.

Coroiu, Irina. *Jolly jocker*. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 5/1991, p. 6

Darian, Adina. *Cădere în piața liberă [Freefalling in the free market]*. În: *Noul Cinema*, anul XXXIII, 2/1994, p. 3.

Darian, Adina. *De unde începe re-începutul? [Where does the restart begin?]*. În: *Noul Cinema*, anul XXXI,

- 2/1992, p. 6-7.
- Duță, Mihai. *Producția națională în perioada 1973-1979 și baremul succesului de casă* [National production during 1973-1979 and commercial success]. În: *Cinema*, anul XVIII, 5/1980, p. 20.
- Frunzetti, Ion. *Masa rotundă a revistei Cinema. Stagiunea 1964-1965* [Cinema Magazine's Round Table. Season 1964-1965]. În: *Cinema*, anul III, 8/1965, p. 7-8.
- Imre, Aniko. *Postcolonial Media Studies in Postsocialist Europe*. În: *Boundary 2*, 2014, p. 113-134.
- Kovačević, Nataša. *Narrating Post/Communism. Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*. Londra, Editura Routledge, 2008, 236 p.
- Mašek, Victor Ernst. *Filmul se vede. Gustul se modelează* [The film is seen. The taste can be changed]. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 4/1991, p. 7.
- Mazaj, Meta. *Eastern European Cinema on the Margins*. În: *Studies in East European Cinemas*, Vol.1,1/2010, p. 188-207.
- Mureșan, Mircea. *Bani publici pentru filme fără public* [Public funds for films without an audience]. În: *Noul Cinema*, anul XXX, 12/1991, p. 4.
- Ostrowska, Dorota; Pitassio, Francesco; Varga, Zsuzsanna. *Popular Cinemas in East Central Europe. Film Cultures and Histories*. Londra, Editura I.B. Tauris, 2017, 345 p.
- Stan, V. *Sunteți mulțumiți de ceea ce vedeți pe ecranele noastre?* [Are you satisfied with what you see in our cinemas?]. În: *Cinema*, anul VI, 11/1968, p. 11
- Toderici, Radu. *Deceniul autorilor. Ce s-a întâmplat cu filmul românesc în anii 90?* [The authors' decade. What happened with the 90s Romanian film?]. În: *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”*, coordonatori Andrei Gorzo; Gabriela Filippi, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2017, p. 187-217.

Filmography:

- Bostan, Elisabeta. *Promisiuni* [Promises], 1985.
- Cocea, Dinu. *Seria Haiducii* [The Haidouks series], 1966-1971.
- Corjos, Nicolae. *Seria Liceenii* [The Graduates series], 1985-1987.
- Corjos, Nicolae. *Liceenii Rock'n'Roll* [Rock'n'Roll Graduates], 1991.
- Drăgan, Mircea. *Neamul Șoimăreștilor*, 1965.
- Drăgan, Mircea. *Seria Brigada Diverse* [Brigada Diverse series], 1970-1971.
- Mărgineanu, Nicolae. *Privește înainte cu mânie* [Look Forward in Anger], 1993.
- Moldovan, Mircea. *Seria Bobocilor* [Freshmen series] (1975-1985, România: Casa de filme 1)
- Munteanu, Francisc. *Vară sentimentală* [A Sentimental Summer], 1987.
- Mureșan, Mircea. *Toate pânzele sus!* [All Sails Set, TV Series], 1976-1978.
- Mureșan, Mircea. *Miss Litoral* [Miss Littoral]. 1990.
- Mureșan, Mircea. *A doua cădere a Constantinopolului* [The Second Fall of Constantinople], 1994.
- Plângău, Mircea. *Liceenii în alertă* [Graduates on their toes], 1993.
- Saizescu, Geo. *Sosesc păsările călătoare* [Here Come the Summer Birds], 1984.





Book review: Anna BATORI, “Space in Romanian and Hungarian Cinema”

Călina-Maria MOLDOVAN

Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babes-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: calinamoldovan@yahoo.com

Book review: Anna BATORI, Space in Romanian and Hungarian Cinema

This review critiques Anna Batori’s *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. The author of this innovative approach on two of the major Eastern European cinemas focuses on the functions of space and spatiality in the Romanian and Hungarian films from the socialist and the post-socialist period, continuing the concepts of space and visibility, as theorised by Henri Lefebvre. In her work, Batori describes and analyses the sense of enclosure that these cinemas favour, either vertical, in the communist buildings under Ceausescu, or horizontal, in the Hungarian Alföld.

Keywords: Anna Batori, Romanian Cinema, Hungarian Cinema, post-socialist, films, space



It has become almost impossible to discuss Eastern European cinema without constantly going back to the pre-1989 political context. Separating the two would seem unfair, as cinema in Eastern Europe was frequently used as a means of fighting, (subtly) mocking and criticising the system and the dreary idea of ideological censorship that held directors, writers and actors captive in a space of artistic barrenness. Art was slowly becoming communist propaganda. Post-socialist and contemporary cinema to look back to those times and often attempt to tell the stories remained untold or to show the consequences communism had over the Eastern European space.

Anna Batori’s *Space in Romanian and Hungarian Cinema* explores exactly these issues, analysing Romanian and Hungarian cinema from the socialist period until today and investigating how *space* and *spatiality* function in these two countries’ film legacy.

The book begins by creating a thorough theoretical background that tackles both the problem of how Eastern Europe is perceived from the *outside* and that of the space as “a socialist product” (Batori 19), in

Romania and Hungary.

As the author states in the introduction of the book, Eastern Europe is often being referred to as “Western Europe’s other, which stands for an underrepresented, peripheral, uncanny territory” (Batori 2). The borders between East European countries do often become blurred as the region is theorised (usually from outside, from the West, and only rarely from within, Batori explains) as a discordant and sometimes incongruous part of Europe, somehow independent and exterior. Consequently, the whole territory of Eastern Europe becomes a (political and cultural) border between (*the*) East and (*the*) West. This “borderline” aspect of the region is borrowed by the Eastern European cinema too, and “only a few have attempted to examine the area from a historical-cultural context with special emphasis on filmic representation” (Batori 4).

The second theoretical aspect discussed in the beginning of the book is *space* itself, as theorised by Henri Lefebvre in *The Production of Space* (1991). Space is, for Lefebvre, not only a physical product, passive

and unresponsive to external factors, but alive, deeply connected to everything it is surrounded by, having a life of its own. A mechanism that is constantly flowing, (inter) connecting (other) spaces, events and manifestations.

The other important Lefebvrian idea that Batori brings forward in the beginning of her book is the distinction between capitalist and socialist spaces, tackling especially the concepts of *visibility* (as transparency) and the way it functions in these two contradictory political systems. Visibility becomes, according to Lefebvre, a key element in both capitalist and socialist architecture. However, it is used to achieve two different outcomes: in capitalist architecture, the transparency of buildings, people and things “gives people a certain kind of touristic gaze while wandering among the analogue structures” (Batori 22). This liberated gaze is contrasted by what happens in socialist constructions, where the transparency and the visibility are no longer used to liberate the subject, but to enclose him into a perimeter where he loses the ability of *watching*, of *looking at*. On the contrary, the gaze does no longer reside on the outside world, on landscapes and buildings, but on the subject himself: he becomes, therefore, an object, acquiring the position of *being looked at*. This idea will later be exemplified by the author, when analysing the panoptic gaze in Romanian and Hungarian cinematography.

This same gaze is described also in Michel Foucault’s *Discipline and Punishment* (1977). In his post-structuralist approach to the concept of space, Foucault brings forward the idea of *discipline*, created when individuals are enclosed in cellular spaces, where each subject has his/her own place. These cellular spaces and their inhabitants are easier to be supervised as the individuals are separated, and thus the “central, invisible gaze sees everything, but is not seen by anybody” (Batori 24). The supervised inhabitants are aware of the fact that they are under surveillance but are unable to identify by whom or by what: the gaze becomes, therefore, an imperceptible, indefinite mechanism.

These cellular constructions may remind the reader of the blocks built under the Ceausescu regime. As Batori explains, these structures succeed to merge private and public spaces, and, consequently, private and public life:

The disciplinary constellation of the buildings that enabled one to have a good view of the apartments and their inner spaces through the windows that encompassed the dwellings contributed to the sense of being under constant surveillance. [...] In this way, Ceausescu’s prefabricated apartment complexes became the representatives of his restrictive, psychological terror and formed a grid of tyrannised spatial relations that incorporated

the de-individualised power in space. (Batori 31)

Blocks become, therefore, a tool of *vertical enclosure* in communist Romania.

On the other hand, in socialist Hungary the situation is a bit different, and maybe even opposed to that of Romania. The Great Hungarian Plain, or the *Alfold*, a vast agricultural space and the largest flat surface in Southeast Europe (Batori 31) is, for the Hungarian people, a symbol of independence, national identity and freedom. This endless, boundless territory is so meaningful for Hungarians because it creates a connection between them and their nomadic ancestors who chose to settle there. However, the *Alfold* (or the *Puszta*) seems to lose its significance under Kádár’s Hungary: it becomes more of “an oppressed, colonised territory, conquered by a foreign power” (Batori 37), which does no longer belong to the Hungarian people, but to an exterior authority. Consequently, one can describe the (socialist, colonised) *Alfold* as a mechanism used by the regime to create a type of *horizontal enclosure*.

From Chapter 3 to Chapter 7, the author dives into a detailed analysis of Romanian cinema from 1945 until today, dividing films into three categories: the socialist cinema (from 1945 until 1989), the films of the so-called transition period (the cinema of the 1990s), and the New Wave of Romanian cinema (from early 2000s until today).

As a rule, the socialist cinema of Romania is characterized by the presence of a hidden gaze, which seems intangible, abstract, impossible to locate. Batori analyses in this chapter Lucian Pintilie’s *Reenactment* (*Reconstituirea*, 1968) and *Carnival Scenes* (*De ce trag clopotele, Mitică?*, 1981), Alexandru Tatos’ *Sequences* (*Secvențe*, 1982) and Micea Daneliuc’s *Microphone Test* (*Probă de microfon*, 1980). All these films describe a violent, corrupt regime that keeps people under constant surveillance and observation. This omniscient gaze is often created using a film-within-film technique, which reveals the filming set: someone is always behind the subject, watching and recording his/her every move. This technique also alludes to how television and media in general is manipulating the citizens and how “the eye of the *Securitate* intrudes into the most intimate realms of life, such as the private sphere of the interviewees in *Microphone Test*, the waiter’s clandestine space in *Sequences*, or the omniscient gaze of the inspector in *Reenactment*” (Batori 60).

The second time period in Romanian cinema (post-1989) is essentially defined by a constant remembrance and reflection upon the socialist past. These films openly criticise the system and depict the political and economic apathy and stagnation that dominated the country in the 1990s, “portraying the psychological burdens inherited by the previous regime” (Batori 55).



The films analysed in this chapter are Lucian Pintilie's *The Oak* (*Balanța*, 1992) and Nicolae Mărgineanu's *Look Forward in Anger* (*Priveste înainte cu mânie*, 1993). Batori identifies a change of focus in these films: the emphasis does no longer lie on the exterior, abstract, hidden gaze, but on the pro-filmic, physical space. These films explore "a decaying, crumbling space with empty, large, dark industrial quarters captured from a wide, high-angle shot" (Batori 57) and "claustrophobic, enclosed spaces" (Batori 61), thus alluring to the vertical enclosure the author described in the second chapter of the book.

These claustrophobic locations will continue to dominate Romanian cinematography and will become essential in the New Wave representation of space. Together with "an impressionist aesthetics" (Batori 77) created by the jittery, handheld camera and the minimalist shooting method, the films created after 1999 share this documentary style where the camera is free and unrestricted, thus capturing the most intimate, personal experiences of the characters and creating momentary, raw scenes.

Hence, like that of *Aurora*, the spatial structure of *The Death of Mr. Lăzărescu* is based on narrow, prefabricated interiors and cramped corridors, while the camera takes an even stronger presence in the narrative by maximalising the jittery camera work and wobbling takes that dominate *Aurora*. In *Lăzărescu*, the handheld camera mirrors a much greater instability that is its immobility and shaking movements that often disturb the flow of the narrative and spatio-temporal continuity [...]. (Batori 109)

We encounter this approach in most of Cristi Puiu's films (there is an entire chapter about Puiu's films and the techniques he uses in order to create this documentary-like effect), Radu Muntean's *The Paper Will Be Blue* (*Hârtia va fi albastră*, 2006) and Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, 2007).

Nevertheless, there are also directors who work with "an elaborate, well-photographed cinematic iconography" (Batori 80) that do not follow the New Wave conventions. This rejection of the New Wave canon can be observed in Andrei Gruzniczki's *The Escape* (*Quod erat demonstrandum*, 2013), who works with "well-choreographed camera movements" (Batori 71) or in most of Corneliu Porumboiu's films, built on proportionality and balance. Crammed, claustrophobic interiors, as the author describes the confined, enclosed spaces of a gloomy, post-communist Romania, constitute, nonetheless, still an important aspect of these films.

With the eighth chapter of the book we begin to dive into Hungarian cinematography, essentially characterized by horizontal enclosure (as discussed

earlier). This chapter revolves around socialist parables - such as Ferenc Kós's *Beyond Time* (*Nincs idő*, 1970), Sándor Sára's *Tomorrow Pheasant* (*Holnap lesz fácán*, 1974) or Gyula Gazdag's *The Whistling Cobblestone* (*A sípoló macskakő*, 1971) - and Béla Tarr's creations.

Socialist parables (or allegories) are films that have a dual structure, "telling two stories at the same time" (Batori 143): a concrete story and an abstract one, the latter being only implied or alluded to by the former. These productions usually use the *Alföld* to create a heterotopic, de-colonised space that imprisons its inhabitants. In his "Black Series" Béla Tarr continues to depict the *Puszta* as this depressive, desolate, almost post-apocalyptic landscape, working with characters who seem decentralised and lost and who are unable to find their purpose in this gloomy, barren universe. The horizontal enclosure begins from now on to merge with vertical prison-like structures, thus creating an even more powerful effect of claustrophobia and isolation.

This tendency to depict Hungary as a deserted, dark territory can also be encountered in contemporary Hungarian cinema. Batori explains that this New Generation produces even darker, more depressive scenes, as a protest against low-quality comedies that took over Hungarian cinematography in the 2000s. These films discuss dark themes such as rape, abuse or crime, but do not seem very interested in political or historical narratives. The representation of space remains more or less the same: the *Alföld* inherits the heavy, claustrophobic atmosphere from Tarr's films, remaining a space of decay and imprisonment for its inhabitants. In Chapter 10 Batori analyses Kornél Mundruczó's *Delta* (2008) and Viktor Oszkár Nagy's *Father's Acre* (*Apaföld*, 2009), exemplifying how suffocating the atmosphere in contemporary Hungarian cinema has become and how national space becomes annihilated: "the directors abolish the national value of the pro-filmic space and, as examined above, turn it into a grave" (Batori 193).

Anna Batori's book succeeds to create a new, innovative way of approaching Romanian and Hungarian cinema, using the vertical and horizontal models of enclosure. Space becomes extremely relevant in discussing socialist and post-socialist East European cinematography as it was often manipulated by communist regimes and used to imprison the citizens. From cellular structures like the Romanian blocks of flats built under Ceausescu, to the wide, vast fields of the Hungarian *Alföld*, communism captured inhabitants in order to better control them. All these aspects can be observed in Anna Batori's thorough analysis of Romanian and Hungarian cinema.

Book review: Anna BATORI, *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. Palgrave Macmillan, 2018

Reprezentări ale spațiilor carcerale în cinematografia română post-comunistă

Flavia DIMA

Universitatea din București, Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
University of Bucharest, CEȘI
Personal e-mail: dima.flavia@gmail.com

Representations of Carceral Spaces in Post-Communist Romanian Cinema

Amongst the key themes in the post-communist Romanian cinema, the topic of communist prisons was the one which elicited the most virulent anti-communist discourse. In this piece, an analysis of three films — *The Earth's Most Beloved Son*, *The Afternoon of a Torturer* and *Arrest* — reveals the types of mechanisms that these representations elicit, from the dichotomic portraits of the torturer and the tortured, their distinctive formal construction elements, as well as the ways in which these films relate to theoretical territories of authors such as Michel Foucault and Hannah Arendt.

Keywords: carceral, post-communism, anti-communism, filmic representations



Și nu i-a fost frică. Sau poate i-a fost și nu s-a manifestat. Dar eu m-am impus la ea. Când i-am spus: „făci un lucru”, trebuia să îl facă. L-a făcut. A fost supusă. Și am apreciat. Dacă ea mi-a suportat darul ăsta, răutatea asta - că am răutate, să știți...
Franț Țandără, în *După-amiaza unui torționar* (2001)

Referențialul mental al sintagmei „ororile comunismului” este aproape întotdeauna (și în mod inevitabil) cel al închisorilor regimului. Indiferent care dintre cele două perioade (corespondente celor două președinții ale epocii, cu accent pe „obsedantele decenii” — anii '50 și '80) este adusă în discuție, de regulă, spațiul și imaginile carcerale sunt evocate cu scopul de a ilustra cele mai opresive metode ale dictaturii, cele care constituie fără echivoc un abuz al drepturilor umane fundamentale. În calitate de discurs „foarte influent, activ, chiar hegemonic în restaurarea instituțiilor culturale și economice după 1989”¹, discursul anticomunist a fost îmbrățișat pe deplin în primele două decenii de producție cinematografică autohtonă post-decembristă, un discurs care a

fost „inflat (...), livrat ca testimonial traumatic, ca parabolă antitotalitară, ca revoltă eroică sau ca rechizitoriu virulent”².

Desigur, tema carceralului este una intens exploataată în cinematografie — vârfulurile acesteia fiind filme precum *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) al lui Robert Bresson, care de-dramatizează aproape complet experiența carcerală. Totodată, sunt relevante și filme non-ficționale precum *found footage-ul Gefängnisbilder* (2001) al maestrului filmului experimental, Harun Farocki, în care acesta explorează imaginea penitenciarului, medialitatea acesteia, dar și mijloacele ei de producție; ori, vasta majoritate a corpului de lucrări ale documentaristului *direct cinema* Frederick Wiseman, cineast fascinat de instituțional, ale cărui filme probează, practic rând pe rând, faimoasa afirmație a lui Foucault („Is it surprising that prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons?”³) în *Titicut Follies* (1967), despre un spital pentru criminali bolnavi psihic, *High School* (1968), *Law and Order* (1969), despre o secție de

poliție), *Hospital* (1970) și altele.

Deși la Wiseman această preocupare este perenă, această abordare a sistematică a instituției/societății carcerale își are pandantul într-un număr mare de filme ale Noului Cinema Românesc, unde instituția (aproape negreșit una a statului) este portretizată ca fiind, în cel mai bun caz, osificată, învechită și ridicolă, iar, în cel mai rău, complet nefuncțională și coruptă (din punct de vedere politic, tehnologic, etic, moral etc.) - vezi *Moartea domnului Lăzărescu* (spitalul), *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (căminul și universitatea), *Hârtia va fi albastră* (cazemată militară), *Politiștii*, *adjectiv* (poliția și secția), *Visul lui Adalbert* (fabrica).

În acest text, îmi propun să urmăresc cum anume aceste precepte s-au materializat în cinematografia română postcomunistă - de la *filmele tranziției*⁴ până în prezent. Voi evita să accesez teritoriul filmului documentar și de non-ficțiune, precum seria *Memorialul durerii* (r. Lucia Hossu-Longin), considerând că, prin intermediul ficțiunii, una ce se revendică din fapte și fenomene reale, putem decanta astfel modul în care aceste reprezentări apelează la un bazin amplu de consensuri sociale despre manifestarea fenomenul încarcerării în timpul comunismului - deși acestuia nu îi supraviețuiesc imagini care să surprindă *fenomenul în sine*. Totodată, este lesne de observat faptul că preocuparea cineaștilor români legată de reprezentarea sistemului penitenciar din timpul comunismului este din ce în ce mai mare - doar anul acesta au fost lansate patru filme de ficțiune ce tratează această temă: *Între chin și amin* (r. Toma Enache), *Herman* (r. Victoria Baltag), *Cardinalul* (Nicolae Mărgineanu) și *Arest* (r. Andrei Cohn; care va fi analizat în corpul acestei lucrări). Desigur, dacă privim spre cariera lui Mărgineanu după căderea regimului, observăm că acesta abordează prolific, chiar obsesiv, tema carcerelor comuniste: subiectul apare, mai mult sau mai puțin central, (și) în filmele *Privește înainte cu mânie* (1993), *Binecuvântată fii închisoare* (2002), *Poarta Albă* (2014), *Fals tratat de mântuire a sufletului* (2018).

Lucrând la asamblarea un grupaj al celor mai relevante filme pe acest subiect, am constatat că fiecare dintre acestea provin din trei decenii diferite și, așadar, corespund și esteticilor prevalente ale acestora. În *Cel mai iubit dintre pământeni* (1993), unul dintre filmele nevalgice ale tranziției, care a fost un real fenomen la momentul lansării sale, Șerban Marinescu se lasă complet în voia violenței care caracterizează producțiile cinematografice care apar după suspendarea cenzurii. Filmul ajunge să fie lungmetrajul de ficțiune fundamental (pentru marele public) despre închisorile comuniste și care confirmă, printr-un o stilistică grotescă, aproape expresionistă, întregul arsenal al groazei pe care îl propune tema, utilizând intens concepte precum abjecția și dezumanizarea.

În contrapartidă, *Arest* (2019) al lui Andrei Cohn

se mulează pe formalitatea frustră, austeră a Noului Cinema Românesc, în interiorul căreia Cohn operează o modificare prezentă și în precedentul său film, *Acasă la tata* (2015): anume, renunțarea la planul-secvență și introducerea unei camere pluriperspectiviste în interiorul secvenței, deși schimbarea de decupaj nu este neapărat legată de desfășurarea acțiunii (mereu minimale), a dialogului (respingând logica *plan-contraplan*) sau a spațiului. Legat de acesta din urmă, Cohn realizează, în esență, un *Kammerspiel* cu tente thriller și horror à la Michael Haneke - folosindu-se de formatul genului pentru a crea nu atât intimitate (oricum, relativ imposibilă într-un demers de genul) și familiaritate cu personajele și prilejul de a sonda în psihicul acestora, ci, mai degrabă, de a crea o senzație de claustrare care dorește să emuleze experiența carcerală, oferind un *Ersatz* de două ore în care spectatorul să absoarbă circumstanțele.

Pentru ambele reprezentări există un contrapunct percutant în exemplarul *După-amiaza unui tortionar* (2001) al lui Lucian Pintilie — un film lansat la granița temporală între Filmul Tranziției și Noul Cinema Românesc — unde, departe de a utiliza un limbaj cinematografic bazat pe reprezentare vizuală/figurativă a spațiului carceral și implicit a violenței inerente acestuia, ci se utilizează de evocarea verbală a acestora prin intermediul dialogului pentru a crea imagini textuale. Pintilie evită așadar capcanele reprezentării apriori a violenței și oferă spectatorului o relativă autonomie în decodarea filmului; simultan, el creează și asocieri poetice, cu o suită de imagini suprarealiste plasate în jurul unui copac (*axis mundi*) din curtea în care se desfășoară vasta majoritate a acțiunii.

În toate aceste reprezentări, spațiul carceral este echivalat (apriori) cu două elemente discursive dominante, elemente care, la rândul lor, sunt piloni tematici recurenți în discursul hegemonic anticomunist: tortura dizidenților și puterea statală. Desigur, evocarea torturii înseamnă utilizarea a (minimum) două personaje care să întruchipeze ipostazele (și dinamicele) de victimă și agresor care sunt inerente acestei acțiuni. Pe baza acestei dihotomii, dacă privim spre filmele de mai sus, cât și cele ale lui Mărgineanu *et comp*, avem de regulă un personaj central (care, în marea majoritate a cazurilor, este cel torturat) și cel/cei care exercită tortura asupra acestuia, constituind nucleul paradigmatic central în construcția discursivă a acestor filme.

În *A supraveghea și a pedepsi*, Foucault punctează tranziția genealogică de la tortură și execuție publică înspre metode mai puțin brutale, al cărui scop nu este atât pedepsirea individului care comite o infracțiune, pe cât este cel al disciplinării coercitive a acestora, astfel încât comportamentul lor ulterior încarcerării, „în libertate”⁵, să se conformeze normelor și legilor sociale. Putem observa decantarea acestor idei în acest corp de filme — în sensul în care victimele torturii ale căror

portrete sunt ilustrate aici sunt, de regulă, dizidenți anticomuniști sau, cel puțin, persoane care adoptă o atitudine critică față de regimul în funcție. În cazul în care eliberarea lor era, într-adevăr, un deziderat (întrucât în *După-amiaza unui torționar* se subînțelege faptul că se urmărea și executarea extrajudiciară a unor prizonieri în cadrul impus de penitenciar), scopul încarcerării era dublat de cel al disciplinării și reeducării (întrucât nu vorbim despre personaje care să fi comis infracțiuni violente, așadar termenul de „reabilitare” este impropriu aici), în care prizonierul urma să fie readus în societate cu un comportament social din care să se fi epurat posibilele sale rezistențe față de conducerea politică a țării și a ideologiei acesteia. Evident, noțiunea însăși de infracțiune este chestionată în aceste filme, asemeni modului în care aceasta este chestionată în discursul anticomunist: prin faptul că (după cum urmează să vedem) adesea victimele torturii nu sunt persoane care să fi comis infracțiuni violente sau economice, însă sunt alăturate criminalilor care se fac vinovate de acestea; desigur, este un discurs implicit clasist din cauza faptului că o parte a șocului este construit astfel încât să rezulte din alăturarea clasei superioare și a celei inferioare.

Așadar, cine sunt cei doi — torționarul și torturatul? Descoperim în aceste filme că, de cele mai multe ori, există o formulă arhetipală care definește cei doi antipozii. În prima ipostază, torționarul este un apartic lipsit de conștiință și de scrupule, cu trăsături psihopatologice — precum Gardianul „Dumnezeu” (Dorel Vișan) din *Cel mai iubit...*, un personaj al cărui grotesc se reflectă, expresionist, și în porecla acestuia; personajul femeii (Doina Chiriac) din *După-amiaza...*, sau colonelului Ion Ion (András Hatházi) din *Arest* — în afara apetenței sale pentru „construcția socialismului”, care este însărcinat cu racolarea celei de-a doua categorii de torționari și delegă acesteia sarcinile cele mai „murdare”. Cea de-a doua categorie de torționari este formată din deținuți de drept comun, infractori care se fac vinovați de crime violente (omucideri, vătămări corporale, violuri etc.) care acceptă șantajul primei categorii (vezi contrapunctul din prologul filmului *Arest*) sau pactizează benevol cu aceștia (cum este cazul lui Franț Țandără), de regulă în schimbul unor beneficii pragmatice: o sentință redusă, condiții privilegiate în interiorul cadrului închisorii, integrare rapidă la ieșirea din sistemul penitenciar, diverse forme de remunerație etc. Rețeta este simplă: puterea statului, reprezentată prin sistemul penitenciar și prin torționari, utilizează oprimarea și pedeapsa fizică pentru a exercita control, pentru a-și pedepsi și disciplina cetățenii transgresivi.

În contrapartidă, cei torturați în aceste filme sunt nu doar persoane ce aparțin păturilor superioare ale societății, indivizi ce prestează muncă intelectuală, ci, mai mult, sunt de regulă indivizi ce nu au comis realmente nicio crimă. Sunt suspectați de acte de

dizidență și în niciun caz de crime violente. După cum punctează și Gardianul, în închisorile acestea sunt reținuți „miniștri, profesori de facultate, ingineri, filosofi, artiști - toți au venit aici pentru *reeducare*, adică să învețe o meserie din care să se hrănească pe sine și pe familiile lor”. Deși pare idiosincronică (cum anume reeduci o persoană care prestează un tip muncă intelectuală ce presupune un volum semnificativ de educație?), în fapt, afirmația rezumă preceptele conform cărora penitenciarul este de fapt o instituție al cărei „rol, presupus sau fățiș, [este cel de a fi] un aparat prin care se transformă indivizii”⁶. Acești parametri întăresc dimensiunea anticomunistă a discursului ideologic de la baza acestor filme: anume, ele subliniază faptul că închisorile erau mecanisme prin care se elimină prin mijloace brutale orice soi de disensiune față de regim.

Un ultim aspect important este că toate aceste filme apelează la tehnica adaptării. *Cel mai iubit dintre pământeni* este în mod evident o adaptare a romanului eponim al lui Marin Preda — însă ce este interesant la această adaptare este că speculează sentimentele anticomuniste ale autorului în baza asumției că, publicând romanul în timpul regimului, Preda nu s-ar fi putut exprima în întregime pe subiecte politice din cauza cenzurii; notabilă aici este și controversata moarte a acestuia la scurt timp după publicarea romanului. Pentru a reuși totuși să aibă un oarecare discurs critic, Preda apelează la o tehnică relativ comună în artele narative ale epocii — el expune o privire dură asupra regimului, însă plasează acțiunea în timpul „obsedantului deceniu”, a cărui critică era permisă în ceaușismul târziu. Lucrând la acest film după căderea regimului, Marinescu speculează ceea ce ar fi putut spune Preda în absența cenzurii⁷, o decizie în baza căreia creează mai multe scene și situații care nu au un corespondent în roman: precum scena violului homosexual din închisoare și a uciderii lui Grecu (un personaj de altfel marginal în roman)⁸ — rezultând, așadar, un discurs mult mai virulent și agresiv. *Arest* și *După-amiaza unui torționar* (filtrat prin reprezentarea Doinei Jela, în *Drumul damascului*) sunt însă bazate pe mărturiile ale unor fapte reale: primul este mulat parțial pe cazul Gheorghe Ursu, iar cel de-al doilea este bazat pe experiența torționarului Franț Țandără.

Abjecție: *Cel mai iubit dintre pământeni*

Săltat din propria-i locuință în timpul unei partide de sex, profesorul universitar Victor Petrini (Ștefan Iordache) ajunge în închisoare sub auspiciile unei confuzii: un calambur nefast („Aștept ordonanțele dumneavoastră!”) dintr-o scrisoare adresată unui prieten emigrat îl face suspect de uneltire contra statului; în ciuda protestelor sale, profesorul este deportat cu promptitudine într-un lagăr de muncă forțată de pe

infamul canal Dunăre-Marea Neagră. Încărunțit de șoc, Petrini își începe perioada de încarcerare într-o cameră întunecoasă și insalubră ce găzduiește zeci de alți prizonieri în paturi suprapuse (evocând așadar și imaginarii Holocaustului), asistând la un suicid prin spânzurare încă din prima sa noapte în închisoare. De aici încolo, din punctul de vedere al lui Petrini asistăm la un lung șir de atrocități care îl dezumanizează până într-atât încât se vede nevoit să-l ucidă pe gardianul-șef, „Dumnezeu”, zvârlindu-l într-o carieră de piatră, dar și pe prizonierul Grecu, căruia îi crapă capul cu un topor, drept răzbunare pentru faptul că este violat de către acesta — violul și uciderea fiind juxtapuse cu imaginea extrem de sugestivă a unor fleici de carne.

În *Cel mai iubit dintre pământeni*, regizorul Șerban Marinescu apelează la vasta majoritate a clișeelelor despre experiența carcerală pentru a-și construi discursul. Avem: dihotomii între intelectuali și „idioti” pro-comuniști care girează sistemul (nu de puține ori, intervențiile „educate” ale lui Petrini sunt contrate cu replici ce dau dovadă de lipsă de educație, precum un moment în care un paznic nu știe să scrie numărul 1753 și reacționează violent), momente de „reeducare” grotești, puniții și umilințe sinistre (muncă în mină; de mai multe ori, Petrini este trimis la izolator într-o peșteră inundată), sau șantajele oribile (Petrini este violat de Grecu, martor al uciderii lui „Dumnezeu”, contra tăcerii sale). Momentul eliberării lui Petrini din acest iad este semnalat simplu: prin imaginea unui feribot ce poartă un portret al liderului sovietic Iosif Stalin, încadrat de o fundă neagră — un apel la consensuri despre perioada comunistă timpurie pe care Marinescu îl perpetuează pe durata întregului film.

In absentia: După-amiaza unui tortionar

Din punct de vedere formal, însă, descoperim că cel mai complex (și așadar interesant) dintre acest triptic de filme este *După-amiaza unui tortionar* (2001) al lui Lucian Pintilie — penultimul film de lungmetraj al cineastului și cel mai scurt din întreaga sa carieră, cu o durată totală de doar 76 de minute. Un adept prolific al tehnicii adaptării literare, Pintilie apelează aici la un text fundamental care este diferit față de registrul său obișnuit: în locul romanului de ficțiune (utilizat în *Reconstituirea* - după Horia Pătrașcu, *Balanța* - după Ion Băieșu, *Terminus Paradis* - parțial după Radu Aldulescu etc.) sau a textului dramatic (*De ce trag clopotele, Mitică?* - după I. L. Caragiale), aici, Pintilie apelează la volumul de non-ficțiune *Drumul Damascului*, al Doinei Jela. Asemeni romanului, filmul este construit în jurul unei conversații cu tortionarul Franț Țandără, aceasta fiind numele adevărat al unui tortionar activ în perioada stalinistă a regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej, așadar, discuția în jurul căreia este centrat filmul

- între o jurnalistă și o versiune ficționalizată a lui Țandără (Gheorghe Dinică - pornește de la memoriile acestuia și are, așadar, o dimensiune faptică, cu atât mai puternică considerând remușcările pe care le resimte personajul (atât cel fictiv, cât și cel real) față de faptele sale. Diferența fundamentală între Țandără și alți tortionari este atât faptul că resimte remușcări după căderea regimului, dar și faptul că recunoaște că a activat în mod voluntar ca tortionar după ce și-a ispășit pedeapsa (el fiind încarcerat pentru paricid). Totodată, vedem cum cruzimea lui se decantează și în relațiile sale cu personajele feminine din viața lui: de departe, cea mai terorizată este soția lui (Coca Bloos), o femeie parțial nevăzătoare, pe care Țandără o brutalizează și domină constant, care devine un avatar al victimelor sale și, *ad extenso*, ale întregii perioade comuniste.

Strategia de reprezentare la care apelează Pintilie în construcția elementelor legate de tortură și carceralitate este însă una foarte interesantă: în loc să le reconstruiască prin intermediul ficțiunii, cineastul (care s-a remarcat pe întregul parcurs al carierei sale cu abordări critice, meta-cinematografice, față de medialitatea ficțiunii) alege să le redea doar prin imaginile textuale ce reies din discursul lui Țandără: imagini ce evocă atât metode de tortură extrem de brutale (printre care lovirea testiculelor celor încarcerați), spațiile torturii (la Canal, dar și în spitale pentru bolnavi psihici) dar și tipologiile celor uciși în timpul torturii (unii dintre ei, oameni tineri). Este o strategie bazată pe conceptul absenței - unul care este utilizat cu măiestrie și în alte filme care tratează perioada comunistă, precum *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* (r. Andrei Ujică, 2010), unde se solicită, în chei brechtiane, o lectură detașată și critică la adresa imaginilor ce sunt prezentate (propaganda de stat din perioada ceaușismului), care devin cu atât mai semnificative în momentul în care sunt puse în tensiune cu informațiile pe spectatorii le dețin legat de abuzurile împotriva drepturilor umane ce erau perpetuate în perioada respectivă. Apropos de brechtianism, Pintilie alege să însceneze în curtea lui Țandără un spațiu de metafore vizuale: în jurul copacului care stă în mijlocul acesteia sunt reconstruite atât episoade din copilăria profund traumatică a tortionarului, dar și scene suprarrealiste ce duc cu gândul la un teritoriu freudian: precum cele în care personajul femeii (Dorina Chiriac) se autosatisfacă sexual, imaginea ei fiind juxtapusă, din *off*, cu vocea lui Țandără, care descrie mecanisme de tortură și incidente de moarte violentă.

Not-so-funny games: Arest

După cum spuneam și mai sus, *Arest* (r. Andrei Cohn) este, în esență, un *Kammerspiel* ce se desfășoară într-o celulă insalubră și cu urme de igrasie, dotată cu două paturi supraetajate de metal și în colțul căreia

a fost amenajat un grup sanitar primitiv și murdar. O scenografie clausturantă, ce are rolul de a induce spectatorului senzația că este un martor tacit al acțiunii, că este, la rândul său, încarcerat în aceeași celulă în care va urmări moartea lentă și brutală a arhitectului Dinu Neagu (Alexandru Papadopol) sub pumnii și picioarele lui Vali (Iulian Postelnicu), deținut de drept comun. Diferența față de reprezentările anterioare nu constă atât în aceste diferențe de scenografie sau prin referințele mai mult sau mai puțin explicite către *Funny Games* (1997) al lui Michael Haneke, cât în amplasarea temporală a acțiunii: de data aceasta, suntem în mijlocul anilor optzeci, un deceniu în care austeritatea regimului Ceaușescu întoarce din ce în ce mai mulți cetățeni împotriva statului (și, dintre aceștia, o bucată considerabilă este cea a clasei de mijloc) și, corelat cu aceasta, opresiunea politică a dizidenților se înăsprește simțitor; evident, se încearcă nu doar un expozeu al experienței carcerale, ci implicit și construcția unei parabole ce ar întruchipa finalul epocii comuniste (nu întâmplător, plaja de nudiști pe care este arestat Neagu este în 2 mai, în fundalul plajei profilându-se hidos șantierul naval Mangalia). Cohn întărește aceste ambiții parabolice prin prologul filmului, în care observăm cum colonelul Ion Ion (András Hatházi) încearcă să recruteze un deținut comun în divizia de torționari a penitenciarului — acesta, spre deosebire de protagonistul Vali, refuză să colaboreze când aude ce implică sarcinile sale, în ciuda favorurilor promise de Ion. Așadar, avem de-a face (și) cu o poveste despre moralitate, conștiință și alegeri individuale într-un regim care ar fi antagonic față de acestea, care ar milita pentru uniformizare socială.

Totuși, Cohn subliniază nu doar faptul că diferențele de clasă încă existau în comunismul târziu (și nu doar prin apelul la tipurile de criminalitate de care se fac vinovați cei doi protagoniști), dar și faptul că acestea nu erau atât de simple: în ultima parte a filmului, Vali pare că este atât capabil de a gândi politic în termeni deloc simpli, cât și faptul că are la dispoziție un bagaj de informații *pop culture* care puteau sosi doar prin surse ilicite precum Radio Europa Liberă, el discutând despre formații precum *AC/DC* și *Survivor*. Asta-l face perfect capabil să reacționeze la clasismul snob al lui Neagu: atunci când îl chestionează legat de muzica pe care o asculta pe posturile de radio dizidente, Vali nu se lasă luat peste picior atunci când Dinu începe să spună că ascultă formații precum „Thomas Mann” (arhitectul presupunând că interlocutorul său n-ar stăpâni aceste referințe culturale) și îi dă un cap în gură, într-unul dintre straniile momente comedice ale filmului. Nici Dinu nu este un avatar prețios pentru inteligența bucureșteană *à la* Victor Petrini: bătăile repetate la care îl supune Vali (dar și chestorii Securității, după cum înțelegem din dialogul acestora) îl fac să devină dintr-un intelectual care refuză cu tăfnă să colaboreze într-un

cârâitor servil, care ajunge să furnizeze toate detaliile și numele care i se cer. Lipsa de îngrijire medicală atrage după sine și moartea, decesul lui fiind reprezentat în timp real: gol, cu corpul grasuț însă tumefiat de bătai, Dinu își dă ultima suflare pe gresia mizerabilului duș din colțul camerei.

Însă, fundamental, dihotomia între torționari și torturat este practic identică și în accepțiunea lui Cohn, deși acesta face eforturi pentru a o nuanța: la urmă, Vali este un monstru în maiou și chiloți tetra antrenat să își distrugă psihic subiecții („O să faci program cu mine!”) și să lovească „la tălpi, la ouă, abdomen, torace și față”, iar Dinu este o victimă inocentă, care n-a comis realmente nicio crimă, în absența unor discuții private ce criticau regimul și a unui „consum cultural dușmănos”. Chiar și așa, filmul a atras critici dinspre figuri proeminente ale anticomunismului: într-un text publicat de *Observator Cultural*, Adrian Ursu⁹, fiul dizidentului Gheorghe Ursu — a cărei moarte în închisoarea Jilava în 1985 ar fi inspirat filmul — acuză faptul că narațiunea propusă de Cohn nu doar că ar replica discursul oficial despre moartea tatălui său (pe care îl cataloghează drept o mușamalizare), ci și că l-ar pune într-o lumină extrem de proastă pe dizidentul ucis. În contrapartidă, Cohn îi răspunde printr-o postare pe Facebook¹⁰ în care susține că, deși ar fi fost inspirat de cazul lui Gheorghe Ursu (pe care îl numește un erou), el a decis pe parcurs să creeze un film informat de o „perspectivă kafkiană” și de propriile sale memorii ale perioadei, în care personajul principal să fie nu doar fictiv, ci și opusul lui Ursu — adică, cu „un fricos”.

Banalitatea torționarului

Desigur, ce reiese ca fiind excepțional din figurile celei de-a doua categorii de torționari este nu doar brutalitatea cu aceștia își exercită sarcinile — ci, poate elementul de șoc intrinsec al reprezentărilor este faptul că acești bărbați sunt, în linii mari, oameni obișnuiți. Sunt reprezentări ce par să întruchipeze tezele Hannei Arendt despre „banalitatea răului”:

„Eichmann was not Iago and not Macbeth (...). Except for an extraordinary diligence in looking out for his personal advancement, he had no motives at all. (...) He merely, to put the matter colloquially, never realized what he was doing.”¹¹

Acestui portret se subscriu, iată, majoritatea torționarilor care sunt reprezentați în acest corp de filme: nu atât monștri inerenți, cât persoane care au fost constrânse, în mod circumstanțial, să participe la perpetuarea unor atrocități sistematice fără a realiza caracterul acestora. Atât prin faptul că sunt criminali de rang comun a căror proveniență pare a fi din extremele



inferioare ale clasei de jos, prin faptul că urmăresc beneficii pragmatice precum sentințe reduse, dar și a faptului că viața lor în afara spațiului carceral pare a fi una lipsită de orice soi de excepționalitate, tortionarii devin un instrument util al unui sistem judiciar ce utilizează violența pentru a se impune și a-și asigura supraviețuirea și continuitatea puterii¹², care așadar se pot eschiva de la responsabilitatea individuală invocând faptul că au înfăptuit „ordine de sus”¹³. Atât Vali, un rebut al societății marginalilor de la bloc, „Dumnezeu”, un oportunist politic cinic cu o educație precară, dar și Țandără, victimă traumatizată psihologic a celui de-al Doilea Război Mondial, sunt personaje care altminteri nu ar ajunge să perpetueze asemenea crime pe cont propriu — ci simple „roțițe” într-un mecanism care se consolează, în mare parte, cu conștiința asupra acestei stări de fapt dezumanizante¹⁴.

Excepție de la acest portret colectiv face personajul lui Grecu din *Cel mai iubit...*: un francofon decelerat care cântă *L'Internationale* în galeriile minei, suferind de un strabism extrem, al cărui pact cu puterea pare a consta în acceptarea deviațiilor și abuzurilor sale — precum violurile homosexuale, altminteri fapte penale grave în epocă. Totodată, Franț Țandără este interesant tocmai pentru că realizează la un moment dat că a participat la înfăptuirea unor acte ce ar intra sub umbrela „răului” - realizând așadar caracterul excepțional al faptelor sale.

Pe post de final. O reprezentare a carceralului în post-comunism?

Cu foarte puține excepții, carceralul post-comunist întârzie să apară în producțiile cinematografice românești — excepție făcând aici filmul din 1995 al lui Lucian Pintilie, *Terminus Paradis*, unde este reprezentată o colonie penală militară, însă exemplul dat ar fi imprecis, întrucât unul dintre romanele pe care cineastul bazează filmul este *Amantul colivăresei* al lui Radu Aldulescu, a cărei acțiune se petrece pe durata anilor 80, Pintilie făcând niște mici ajustări pentru a-l racorda cu anii 90, punând așadar elemente ale romanului într-un soi de relație echivalentă cu realitatea primul deceniu al tranziției.

Însă cum anume ar fi reprezentată experiența carcerală contemporană în cinema de ficțiune? Trebuie să considerăm faptul că și aceasta are, iată, o puternică încărcătură ideologică și reprezintă deci un subiect de disensiune ideologică. Acestea sunt legate majoritar în jurul temei supraaglomerării închisorilor — pe de o parte, România a fost sancționată de CEDO din cauza acestor condiții, pe de altă parte, încercările guvernării PSD din perioada 2016-2019 de a rezolva problema au atras ample proteste sociale: printre acestea, protestele #Rezist din iarna anului 2017, dar și

protestele împotriva legii recursului compensatoriu, iar vasta majoritate a protestatarilor susțineau (mai mult sau mai puțin tacit) menținerea regimului penitenciar sub auspiciile curente și chiar înăsprirea pedepselor prin prelungirea încarcerării; evident, dezbateri pe subiectul *post-prison society* sunt practic inexistente în România. Desigur, situația de fapt este mult mai complexă de atât — însă, vor exista la un moment dat producții cinematografice autohtone care să adreseze aceste condiții? Și dacă da, cum anume vor reprezenta acestea carceralul?

Note:

1. Claudiu Turcuș, *Anticomunism- rețeta noastră secretă*, în *Politicele filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, coordonatori Andrei Gorzo și Andrei State, Cluj, Editura Tact, 2014, p. 152.

2. *Ibidem*, p. 170.

3. Michel Foucault, *Discipline and punish [Surveiller et punir]*, New York, Editura Random House, 1975, p. 278.

4. Termen utilizat de Filippi & Gorzo în volumul eponim (*Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc „nouăzecist”*, Cluj, Editura Tact, 2017) pentru a desemna cinematografia românească în anii 90.

5. Desigur, de multe ori, discursul filmelor ecuează societatea din afara penitenciarului cu o formă extinsă a acestuia, din punct de vedere ontologic, grație regimului politic închis și opresiv: vezi *Cel mai iubit dintre pământeni*, unde a doua parte a filmului urmărește viața protagonistului Petrini (fost profesor universitar) după eliberare, el fiind angajat într-o echipă de deratizare (alături de lumpenproletari și foști deținuți de rang comun) și lovindu-se de nenumărate „ziduri invizibile” după eliberare. Revin la Foucault — nu întâmplător, în această parte a filmului, Petrini interacționează cu spitale, universități, secții de poliție/ Securitate și alte instituții similare. În spital, îi se spune că „un șoc” l-ar fi dereglat.

6. Michel Foucault, *op.cit.*, p. 233. (trad. proprie)

7. Monica Andronescu, *Mircea Albulescu și povestea filmului Cel mai iubit dintre pământeni*, în *Jurnalul.ro*, publicat la data 24.03.2009, disponibil la adresa web: <http://jurnalul.ro/special-jurnalul/mircea-albulescu-si-povestea-filmului-cel-mai-iubit-dintre-pamanteni-501958.html>.

8. Am discutat pe larg despre această scenă în lucrarea mea de disertație - „Înspre un cinema queer românesc”, capitolul II, „Context. Reprezentări ale homosexualității prin intermediul personajelor secundare în filmul românesc, 1990-2015”, susținută în iulie 2018 la CESI.

9. Adrian Ursu, *Asasinarea lui Gheorghe Ursu de către Securitate și filmul Arest*, în *Observator cultural*, publicat la data de 10.10.2019, disponibil la adresa web: <https://www.observatorcultural.ro/articol/asasinarea-lui-gheorghe-ursu-de-catre-securitate-si-filmul-arest/>.

10. Disponibilă aici: <https://www.facebook.com/>

ArestFilmul/posts/377336353152624?__tn__=K-R

11. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Editura Penguin Books, 1963, p. 287.

12. *Ibidem*, p. 291.

13. *Ibidem*, p. 292.

14. *Ibidem*, p. 289.

Bibliography:

Andronescu, Monica. *Mircea Albulescu și povestea filmului Cel mai iubit dintre pământeni* [*Mircea Albulescu and the story behind The Earth's Most Beloved Son*], în Jurnalul.ro, publicat la data 24.03.2009, disponibil la adresa web: <http://jurnalul.ro/special-jurnalul/mircea-albulescu-si-povestea-filmului-cel-mai-iubit-dintre-pamanteni-501958.html>.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York, Editura Penguin Books, 1963, 312p.

Foucault, Michel. *Discipline and punish* [*Surveiller et punir*]. New York, Editura Random House, 1975, 333p.

Turcuș, Claudiu. „Anticomunism: Rețeta noastră secretă. Filmele anilor 90” [*Anti-communism: Our Secret Recipe. The Films From the 90s*] în *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan* [*Film Politics. Contributions to Understanding the Contemporary Romanian Cinema*] coord. Andrei Gorzo și Andrei State. Cluj, Editura Tact, 2014, 316p.

Ursu, Adrian. *Asasinarea lui Gheorghe Ursu de către Securitate și filmul Arest* [*The Assassination of Gheorghe Ursu by the Securitate and the Arest movie*], în *Observator cultural*, publicat la data de 10.10.2019, disponibil la adresa web: <https://www.observatorcultural.ro/articol/asasinarea-lui-gheorghe-ursu-de-catre-securitate-si-filmul-arest/>.

