



# TRANSILVANIA

serie nouă, anul L (CLIV), numărul 3 (2022)

## CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

**Ștefan Afloroaei** (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

**Cornel Ban** (Copenhagen Business School, Danemarca)

**Manuela Boatecă** (Universitatea Albert-Ludwigs, Freiburg, Germania)

**Constantin Chiriac** (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

**Petr Kopecký** (Universitatea din Leiden, Olanda)

**Mihaela Miroiu** (Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

**Christian Moraru** (Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

**Sorin Radu** (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

**Maria Bucur - Dechard** (Indiana University, SUA)

**Marci Shore** (Universitatea Yale, SUA)

**Stefan Sienerth** (Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

**Andrei Terian** (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

**Galin Tihanov** (Universitatea Queen Mary, Regatul Unit)

**Alexandru Zub** (Academia Română)

## REDACȚIA | EDITORIAL TEAM:

Redactor-șef | Editor-in-Chief: **Radu Vancu**

Redactori | Editors: **Dragoș Varga, Vlad Pojoga**

Secretar de redacție | Editorial Secretary: **Ștefan Baghiu**

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Vlad Petri**

Revistă editată de **Complexul Național Muzeal ASTRA**, sub autoritatea **Consiliului Județean Sibiu**  
Journal edited by **ASTRA National Museum Complex** under the authority of the **Sibiu County Council**

Director general C.N.M. ASTRA | General Manager ASTRA NMC: **Ciprian Anghel Ștefan**

## CONTACT:

551037 Sibiu, Bastionului 6A

Tel./fax: +40 269 202 400

[revistatransilvania@muzeulastra.com](mailto:revistatransilvania@muzeulastra.com)

[www.revistatransilvania.ro](http://www.revistatransilvania.ro)

[office@muzeulastra.com](mailto:office@muzeulastra.com)

[www.muzeulastra.ro](http://www.muzeulastra.ro)

## Cuprins | Contents

### Studii culturale

#### Andrei Gorzo & Veronica Lazăr | 1

The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude

#### Mihai Iovănel și Andrei Gorzo | 10

Alex. Leo Șerban - un Tory anarchist în România anilor 90-2000: Mihai Iovănel în dialog cu Andrei Gorzo  
[Alex. Leo Șerban - A Tory Anarchist in Romania During the 90S and 2000S: a Dialogue Between Mihai Iovănel and Andrei Gorzo]

#### Ion Indolean | 21

Perspective ale imaginii lui Dracula într-un secol cinematografic  
[Perspectives on the Image of Dracula in the Cinema of a Century]

### Studii literare

#### Teodora Dumitru | 32

Geniul ca fenomen în ordinea naturii vs. geniul ca miracol: Evoluția de la o explicație raționalistă de secol XIX la una iraționalistă de secol XX  
[The Genius as Natural Phenomenon Vs. the Genius as Miracle: the Evolution From a 19th Century Rationalist Explanation to an Irrationalist 20th Century One]

#### Denisa Bud | 41

Dinamici ale producției editoriale a romanului românesc între 1965 și 1989  
[The Dynamics of Book Production of the Romanian Novel Between 1965 and 1989]

#### Teona Farmatu | 48

New York Temporalities and North American Influence in the Romanian Poetry of the Early 1980

#### Andrei Bogdan Popa | 57

Towards a Postnaturalist Ethics of Fiction: Misanthropocene and the Commons in Pond (2015)  
by Claire Louise-Bennett

### Istorie și antropologie

#### Otilia Hedeșan | 67

Cercetări de teren la Cordova, 1991. A puzzle in progress  
[Field Researches In Cornova, 1991. A Puzzle In Progress]

#### Cosmina Tîmoce-Mocanu | 76

Interviu cu Otilia Hedeșan: Dincolo de Cordova la 1991  
[Interview with otília hedeșan:beyond cornova in 1991]

#### Maria-Pilar Molina-Torres | 86

The Museum as a Space of Historical Memory: Famalicão as an Educating City

### Științele limbii

#### Ana Grama | 91

REVIEW: Ioan Opreș, Vasile Stoica. O emblemă națională în pușcărie

#### Iulia-Maria Ticăreanu | 95

REVIEW: Elena Platon: Româna ca limbă străină



# THE NEW ROMANIAN CINEMA AND BEYOND: THE FILMS OF RADU JUDE

Andrei GORZO & Veronica LAZĂR

National University of Theatre and Film "I. L. Caragiale", Bucharest; University of Bucharest  
Personal e-mail: andrei.gorzo@unatc.ro; veronica.lazar@yahoo.com

---

## THE NEW ROMANIAN CINEMA AND BEYOND: THE FILMS OF RADU JUDE

**Abstract:** The paper parses the major existing literature, in English and Romanian, on the New Romanian Cinema (also called the Romanian New Wave) which became an international film-festival sensation in the mid-2000s. It maps the main lines of disagreement among the various scholars who have attempted to define this phenomenon. The paper argues that the Romanian cinema that had made its dazzling debut on the international scene some 15 years ago has gradually turned into something else – something harder to pin down to an aesthetic paradigm, to a core generational group of ten or so filmmakers, or to a limited set of ideological coordinates. Finally, the paper proposes that the evolving body of work of director Radu Jude (who has established himself in recent years as a major innovator) provides a good lens through which to take the measure of those aesthetic and political changes.

**Keywords:** New Romanian Cinema, Romanian New Wave, Romanian post-communist culture, Radu Jude, esthetics and politics.

**Citation suggestion:** Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. „The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 1-9.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.01>.



There's a widely shared feeling in Romanian film culture that what has been called the New Romanian Cinema (NRC) has meanwhile become a thing of the past. The present moment is difficult to describe, apart from its being post-NRC. As for the Romanian cinema of the future, there's less certainty about it than at any time during the past 15 years. Even in the late 2000s and early 2010s, when there was a wide consensus regarding what a New Romanian Film (or a Romanian New Wave film) looked like, there was little agreement about how to look at it. A cinema whose traditions had always remained very little known beyond national borders had suddenly become a major phenomenon of the film-festival circuit. How had that happened? What were the characteristics of this New Cinema? Was there a unified aesthetic, a formula? What explained its coalescence and its successful international emergence?

The earliest books to ponder this phenomenon were Mihai Fulger's *Noul val în cinematografia românească* [The New Wave in Romanian Cinema] (2006)<sup>1</sup> and *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu* [The New Romanian Cinema: From Comrade Ceaușescu to Mr. Lăzărescu] (2011),<sup>2</sup> edited by Cristina Corciovescu and Magda Mihăilescu. The former was a collection of interviews with 12 directors – including Cristi Puiu, Cristian Mungiu, and

Corneliu Porumboiu – associated with a yearned-for renewal of Romanian filmmaking during the early 2000s.<sup>3</sup> The latter was an edited collection gathering mainly thematic readings of the recently emerged NRC canon.<sup>4</sup>

The first book attempting to theorize the NRC, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* [Things that Cannot Be Said in Any Other Way: A Way of Thinking Cinema, from André Bazin to Cristi Puiu],<sup>5</sup> was written by one of the authors of the present article. Among many NRC directors, it highlighted the figure of Cristi Puiu, born in 1967 and a graduate in filmmaking with the *Haute École d'art et de design* of Geneva. The book argues that the NRC started to gain momentum in the mid-2000s, when Puiu's *The Death of Mr. Lăzărescu* (2005) became an object of vigorous emulation for other Romanian filmmakers. The first post-communist decade had been a time of economic, institutional, and aesthetic crisis. Subsequently, from the reorganization of state financing and from the replication of Lăzărescu's virtues (once it became an international critical success) a new Romanian art cinema emerged. Those virtues included formal rigor; a mixture of dramatic immediacy and emphatic ordinariness; a Frederick Wiseman-like feel for the workings of institutions, and an emphasis – also documentary-like – on

process and procedure, depicted in what approximated ‘real’ duration; a sensitivity to matters of ethics, both personal and institutional; a witty, caustic sense of how citizens interact with representatives of the state, and also of how neighbors or strangers interact with each other in contemporary Bucharest; and an awareness of social and professional hierarchies and their corresponding tensions, of the pervasive faultlines of class and caste.

The 2012 book argued that, following the considerable international success of Cristian Mungiu’s *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* – which won the Palme d’Or in 2007 –, the NRC quickly developed a formulaic quality: the long takes, the single narrative thread unfolding over the timespan of just a few hours, the militantly mundane subject matter, the ‘observational,’ no-comment narration consistently depicting the characters from the outside, the de-dramatizing tactics, the almost mandatory scenes showing state functionaries making displays of rudeness, corruption, authoritarianism, absurdity, or exhausted irascibility. Thematically, the NRC was concerned with the fallout of Romania’s pre-1989 communist experience; with the post-communist redefinition of the Romanian middle-class; with ethical dilemmas and predicaments; and, increasingly, with what André Bazin, whom Puiu would sometimes quote in those early days, had coined “the ambiguity of the real”<sup>6</sup> – its opacity, its obstinate refusal of univocal readings, its impenetrability.

The 2012 book played down the first item in the above list of thematic concerns: it had been the main – often the only – angle from which the NRC films had been discussed in Romania in the phenomenon’s early phase. In fact, the book made little attempt to parse the politics of the NRC, or its institutional background. It treated the ‘realism’ of this cinema as mainly a matter of film form, applying to it a transnational, Bordwellian understanding of film style. Recent Romanian films not displaying at least some of the stylistic features outlined above were marginalized or excluded from this discussion of the NRC – even if their directors belonged to the same generation or age group as Puiu, Mungiu, Muntean, or Porumboiu (it was, for instance, the case of Tudor Giurgiu, director of the 2006 *Love Sick*, or Cătălin Mitulescu, director of the 2006 *How I Spent the End of the World*). The book argued that Cristi Puiu’s basic outlook (which had exerted a galvanizing influence on colleagues like Cristian Mungiu, Radu Muntean, and Corneliu Porumboiu) was Bazinian,<sup>7</sup> and that his exposure (as a student in Geneva) to observational documentaries by Wiseman and Raymond Depardon (completely unknown in Romania at the time) had weighed heavier than any artistic indebtedness to local or regional filmmakers.<sup>8</sup> Finally, the book argued that, after 2008, the NRC had entered a modernistically self-reflexive phase, with directors – Porumboiu with *Police, Adjective* (2009), Puiu with *Aurora* (2010) – increasingly inclined to problematize realistic representation.

2013 saw the publication of Dominique Nasta’s *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle* (Wallflower Press). A Belgian academic born and educated in Romania, Nasta had long felt frustrated by the international

obscurity of Romanian cinema, by the lack of reference works discussing it in languages other than Romanian.<sup>9</sup> Her enthusiasm at the arrival of the NRC on the international festival scene was palpable: “Not only has Romanian cinema gained an indisputable global stature over the last ten years or so, but it has miraculously managed to catch up and even outdo in output and quality other Eastern European cinemas.”<sup>10</sup> Her book, written in English, was an open celebration of this phenomenon, which also doubled as a short introduction to the history of Romanian cinema and to Romanian culture in general. Nasta leaned towards an essentialist definition of a “Romanian psyche” (the phrase occurs several times in her book) – passive and fatalistic, but also ironic and absurdist; as defining traits she pointed towards the ancient folk ballad *Miorița* (for its fatalism) and the plays of Ion Luca Caragiale (1852-1912) and Eugène Ionesco (1909-1994), whose names crop up again and again in her considerations on the comedic aspects of Romanian films. She equated the NRC with an aesthetic of “minimalism,” whose “most important representatives” were Puiu, Porumboiu, Mungiu, and Radu Muntean. In a later essay, she would add that singling out Cristi Puiu as originator of the NRC aesthetic was “misleading and restrictive.”<sup>11</sup> Whereas in the work of other critics and scholars, the aesthetic principles of the NRC had been traced back to Bazin, Italian neorealism, and the observational or “direct cinema” nonfictions of filmmakers like Wiseman and Depardon, Nasta would argue with increasing vehemence that their roots were to be found closer to home – for instance, in the work of Romanian filmmaker Lucian Pintilie (1933-2018), whose *The Afternoon of a Torturer* (2001) is clearly one of the forerunners of the Romanian minimalist trend.<sup>12</sup> Notwithstanding Puiu’s contribution to *The Afternoon of a Torturer* (he is credited as a consultant) and his general reverence for Pintilie, shared by most of the directors in the NRC group, this particular title is still a provocative choice on Nasta’s part, since *The Afternoon of a Torturer* is a strikingly stylised film that is openly indebted to the theatre (a medium in which Pintilie had toiled for most of his career, while few of the NRC filmmakers have showed any interest in it).

Permeated by a residual Cold War anticommunism (Nasta had left Ceaușescu’s Romania during the grim 1980s), Nasta’s 2013 book showed very little inclination to parse the politics of the NRC. By then, a number of mostly young intellectuals (some of them affiliated with the influential online platform *CriticAtac*) were beginning to offer broadly Marxist takes on this phenomenon (written in Romanian). Some of those takes were rancorous in tone. In a pioneering article whose title translates as “Laughter, Tears, and the Colonial Gaze”, Florin Poenaru saw the NRC as part of a process of Romanian self-colonization – a cinema which turned on contemporary or recent Romanian realities a gaze mimicking that of “the West”.<sup>13</sup> Following in Poenaru’s footsteps, other authors would blame the NRC of complacency with capitalism (a tendency to accept it as natural, a reluctance to criticize its Western manifestations, saving all criticism for its local implementation), and also with a residual anticommunism which tended to mistrust



anything vaguely resembling collectivism or egalitarianism.<sup>14</sup> Other ideological readings of the NRC were considerably more nuanced, but the merits of this body of criticism went beyond any individual contributions: by drawing attention to the class positions of the NRC filmmakers, to the fact that almost all of them were male, or to the fact that their Romania was somewhat Bucharest-centric (with the films of Porumboiu and Mungiu, followed later by Marian Crişan and Adrian Sitaru constituting the main exceptions), it helped denaturalize the NRC's representations of Romanian reality. The edited volume *Politicile filmului* [The Politics of Cinema], published in 2014, mixed this kind of ideological criticism pioneered by *CriticAtac* with short auteur studies and analyses of film style.<sup>15</sup>

2014 saw the publication of a second book in English about the New Romanian Cinema: written by Romanian academic Doru Pop, it was called *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*.<sup>16</sup> Other critics and scholars had noted that, when it appeared, the NRC was in synch with the work of other contemporary (European) redefiners of social-realist cinema (like the Dardenne brothers of Belgium). Pop instead suggested that it would be best to view it as a very belated addition to the European and international New Waves of the 1960s and 70s – the French, the West German, the Czechoslovak, the Brazilian, the Japanese. Hence Pop's insistence that it should be called the Romanian New Wave, rather than New Romanian Cinema. For most Romanian and international commentators, the two labels had been – and continue to be – interchangeable, although Andrei Gorzo, in his 2012 *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* [Things that Cannot Be Said in Any Other Way], had suggested that a distinction between the particular aesthetic of the New Romanian Cinema and the generation of filmmakers known as the Romanian New Wave could be of some practical value.<sup>17</sup> However, this insistence that it belonged on that 'old' list of New Waves (rather than, say, with the more recent New Cinemas of Taiwan or Iran) was never turned by Pop into a strong case. His book was so wide-ranging, so eclectic, so full of (sometimes interesting) observations linking this Romanian New Wave to so many other cultural phenomena, that it lost sight of its central argument.<sup>18</sup>

László Strausz's 2017 *Hesitant Histories on the Romanian Screen*<sup>19</sup> was a more rigorous work of film theory. In his ambitious, at times brilliant book, the Hungarian scholar attempts to trace a Romanian cultural tradition whose most recent crowning point would be the New Romanian Cinema of Puiu, Mungiu, Porumboiu, etc. He calls it the tradition of "hesitation" and defines it as "a mode of representation that visualizes an uncertainty about the status of the pro-filmic that these moving images, revolving around social-historical topics, represent."<sup>20</sup> This tradition encompasses a handful of modernist, self-reflexive, politically subversive films from the Ceauşescu era – the very same films seen by Dominique Nasta and other critics as having anticipated the aesthetic of the NRC: Lucian Pintilie's *The Reenactment* (1970), Mircea Daneliuc's *Microphone Test* (1980), Iosif Demian's *A Girl's Tears* (1980), Alexandru Tatos's *Sequences* (1982). All four are fictions about directors and cameramen who attempt "to produce an

image of reality commissioned by an official institution (the prosecutor's office, the state television station, the police, and a film studio shooting a political propaganda film)."<sup>21</sup> In each case, the attempt goes awry, "sabotaged by the quotidian," "the real" pursued in vain by the fictional/diegetic filmmakers appearing "in the context of the symbolic-ideological mode of control as a result of political calculation and manipulation."<sup>22</sup> Echoing many Romanian commentators, Strausz concludes that these films are critical towards "the [Communist] regime's attempts to define prescribed identities for individuals and the nation, and forge national history."<sup>23</sup> Something similar goes on, according to Strausz, in the films of the New Romanian Cinema, although the strategies of the NRC directors differ from those of the Ceauşescu-era subversives. Strausz talks about the "modernist hesitation" of Pintilie or Tatos against the "performative hesitation" of a typical NRC film. As for the NRC's own modernist dimension, he sees it as having been more overt throughout early films (2005-2007; Strausz cites a character breaking the fourth wall by looking straight into the camera at the end of Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*), becoming more suppressed later, camouflaged under a more classical type of narration. This evolution is the exact opposite of the one suggested by Gorzo in *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*. Strausz sees the NRC films as countering the "hegemonic social imaginaries of the state socialist past and the dominant narratives about post-socialist transition."<sup>24</sup> He makes a case for Mungiu's *4 Months* (which is set towards the end of the Ceauşescu era, in 1987) as a "multivocal and hesitant representation of history"; one that makes the viewer move "between various interpretations of the past", thus opposing, and implicitly critiquing, "uniform [recollections] of the shared past," attempts to uniformize recent history and cultural memory – such an attempt being President Traian Băseşcu's 2006 official condemnation of Romanian state socialism as "illegitimate and criminal."<sup>25</sup> Strausz also aligns the films of the NRC with the critical attitude of postcolonial thought<sup>26</sup> and compares them favorably with the films of Hungarian director Kornél Mundruczó, whom he accuses of indulging in auto-colonial exoticization of Hungarian realities. This is, of course, the very same accusation that has been directed at the NRC (particularly at Mungiu's films) by some left-wing Romanian critics.

Among the handful of Ceauşescu-era films committed to "modernist hesitation" and the "performative hesitation" characterizing the NRC films, Strausz lays down a selection of media objects of a very different kind: the December 1989 television broadcasts of the Romanian revolution which overthrew Ceauşescu's regime. Strausz's analysis of the broadcasts is indebted to Harun Farocki's and Andrei Ujică's essential essay-film *Videograms of a Revolution* (1992). It argues that, in covering the live events of the violent regime change, Romanian television didn't just document or reflect those events, but also participated in their construction, in the production of the reality it was covering. "While [broadcast] discourses around the definition of the events often directly contradicted each other, they were advantageous for the several political actors to authenticate their presence and their



own political maneuvers”.<sup>27</sup> Strausz coins this “legitimizing hesitation,” meaning that hesitation “as a specific subject position constructed for the viewer was used to produce the impression of ambiguity and chaos, which in turn legitimized the acts of an incoming power formation”.<sup>28</sup> The revolution as seen on TV, with that televisual rhetoric of “legitimizing hesitation”, left a very deep impression on the future directors of the NRC (who were very young in 1989: Puiu was 22, Mungiu 21, Radu Muntean 18, Corneliu Porumboiu 14), and, according to Strausz, the NRC’s aesthetic of “performative hesitation” in the representation of history and social change is a “cultural response to the unsettling power of the visual witnessed during the days of the revolution.”<sup>29</sup> Still, Strausz suggests that the “tradition of hesitation” has even deeper roots – older than television, older than cinema – in Romanian culture. Searching for said roots, he embraces the view that the old folk ballad *Miorița* – about a shepherd who, warned by a talking ewe that two friends and fellow-shepherds are planning to murder him, serenely instructs the ewe what to do after his death – contains some sort of “national matrix,” some sort of key to the “Romanian collective imaginary.” Strausz describes the moves of the ewe across the hilly Romanian landscape as a hesitant “spatial practice” which becomes a “recurring signifier in the complex web of Romanian cultural performance in general”, elements of “the mioritic” having “important implications for the establishment of hesitation as a trope in Romanian cinematic discourse.”<sup>30</sup> Following in the footsteps of Dominique Nasta (who, in trying to explain the NRC, had invoked Lucian Blaga’s 1936 essay *The Mioritic Space*, in which the Romanian poet and philosopher “delineates the ballad as some kind of geography of the Romanian poetic imagination”<sup>31</sup>), Strausz, like Nasta, gravitates towards an obsolete, essentialist view of Romanian identity and culture.<sup>32</sup>

The first (and still the only) book-length auteur study dedicated to a NRC director to date, Monica Filimon’s *Cristi Puiu*,<sup>33</sup> was also published in 2017. Filimon’s short monograph helped strengthen the consensus that, notwithstanding Mungiu’s more numerous international awards, Puiu had been the preeminent innovator of Romanian cinema in the 2000s. Its central argument was that this very influential director of cinematic narrative fiction is a documentary filmmaker at heart:<sup>34</sup> not only is he extraordinarily adept at giving his fictions the guise of observational documentaries, at simulating the texture of teeming happenings not staged especially for the camera, but only witnessed by it; he also cultivates an evident reverence or awe for what he calls “the real”.

*The New Romanian Cinema* (Edinburgh University Press) is a collective volume (edited by Canadian-Bulgarian scholar Christina Stojanova with the participation of Romanian scholar Dana Duma) published in 2019. It considered the NRC from a variety of angles, Duma’s discussion of its representations of gender<sup>35</sup> being particularly useful, as were the articles – by Ioana Uricaru<sup>36</sup> and Andrea Virginás<sup>37</sup> – linking it to some of the traditional genres of popular cinema (especially the melodrama).<sup>38</sup> As Stojanova noted, the book had been in the works for long: almost ten years.<sup>39</sup> It was noticeable for a

reader that many of the articles had been originally conceived in 2014-2015. Some of them bore signs of later revisions, but, on the whole, the volume failed to take heed of more recent developments. What its lateness made apparent was the fact that the terrain which the volume was attempting to map had shifted considerably since 2015. By 2019, few new films were being made in the NRC mould established with such success during the previous decade. The last two really major ones, Cristi Puiu’s *Sieranevada* and Cristian Mungiu’s *Graduation*, had premiered in 2016 at the Cannes Film Festival (both in the main competition; Mungiu had won Best Director, sharing the award with Olivier Assayas).<sup>40</sup> Neither of them received much attention in Stojanova’s edited volume.

Among the contributions to the volume, Doru Pop’s “The ‘Transnational Turn’: New Urban Identities and the Transformation of Contemporary Romanian Cinema” was one of the few to recognize some of the ways in which the landscape was changing. Indeed, beginning with Cristi Puiu’s *Stuff and Dough* and *The Death of Mr. Lăzărescu*, the canonical NRC films made between the early 2000s and the early 2010s had tended to be locally rooted, with a highly specific sense of place and social milieu, a keen ear for the nuances of spoken Romanian, etc. Unlike those films, a more recent festival hit like Adina Pintilie’s *Touch Me Not* (which won the Golden Bear in 2018) was – with its abstract Euro-locations and its English-speaking international cast – sheer Europudding. (Its therapy-talk and exhortations of body positivity were also new to Romanian films.) Stylistically, Corneliu Porumboiu’s *The Whistlers* (2019) was the very opposite of what critics like Dominique Nasta had described as the “minimalism” of his early films: a globe-trotting spectacle juggling flashbacks, cinephile quotations, and action-film tropes. For *Malmkrog* (2020), Puiu himself returned to a literary-theological obsession of his youth and experimented with filming (in French) a late-19<sup>th</sup>-century (Russian) text written entirely as philosophical (as opposed to dramatic) dialogue.

The transformation undergone by the Romanian cinematic landscape in recent years – a transformation which has taken it beyond the classicized NRC of the 2000s and early 2010s – has had more than one dimension. For one thing, the number of women directors has increased, some of them achieving significant prominence: Adina Pintilie, Ivana Mladenović, Ana Lungu, Monica Lăzurean-Gorgan, Ioana Uricaru, Cecilia Felméri, Ruxandra Ghițescu, Monica Stan; whereas, in what we consider to be its classic period, the NRC was by and large a cinema of male directors and women producers – Ada Solomon, Anca Puiu, Oana Giurgiu, Velvet Moraru. Another striking recent development has been a profusion of nonfiction films (many of them low-budget). It was the NRC which first brought attention to the field of documentary filmmaking – hitherto marginalized in Romanian film culture: though working in fiction, NRC directors like Cristi Puiu tended to discuss the ethics and aesthetics of their filmmaking in terms partly shaped by Western proponents of the documentary – particularly in its observational mode. But, in recent years, the interest they had helped nurture has grown beyond



those terms and extended to other forms. There is currently unprecedented scholarly and cinephile interest in the documentaries of earlier eras (communist and precommunist) – long dismissed as state propaganda and artistic hackwork.<sup>41</sup> There is unprecedented interest in found footage and home movies (as opposed to the widespread incomprehension which had greeted filmmaker Andrei Ujică's use of such materials in his landmark 2010 film *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu*). There is a move to assimilate the previously under-the-radar work of 16 mm and video artists from the 1980s and the 1990s.<sup>42</sup> Romanian scholars have written books on the essay film<sup>43</sup> and other nonfiction genres<sup>44</sup>. The first Romanian film ever to be nominated for Oscars was a documentary from 2020 – Alexander Nanau's *Collective*. New cinephile platforms have sprung up in recent years, trying to keep up with such developments as well as reflecting other interests (queerness, feminism) that are new for Romanian film culture.<sup>45</sup> Another tell-tale sign of our times: in contrast to official NRC masterpieces like *The Death of Mr. Lăzărescu* and *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*, which sought to interrogate 'universal' values (like altruism) or to anatomize things like the state of a national health system (*Lăzărescu*) or an entire society (*4 Months*'s depiction of Romania near the end of the Ceaușescu era), younger filmmakers like Ana Lungu (in her *One and a Half Prince*, from 2018), Ivana Mladenović (in her *Ivana the Terrible*, from 2020), and Bogdan Theodor Olteanu (in his *Mia Misses Her Revenge*, from 2020) seem content to use film to document (often in the guise of fiction) the micro-cultures they belong to, and to proclaim group identities. In short, there has been a certain amount of stylistic diversification, as well as a new engagement with politics.

All of which brings us to Radu Jude (born in 1977). An argument could be made (and we intend to flesh out that argument in a forthcoming series of articles) that Jude's work has been at the forefront of a post-NRC redefinition of the New Romanian Cinema. It wouldn't claim to give a full account of the recent and current changes in Romanian film. Nor would it imply that other filmmakers are somehow less worthy of attention. It would simply attempt to show that Jude's work, besides being worth studying in itself, provides a useful lens through which to look at the NRC, at post-NRC developments, at assorted aspects of Romanian literary, artistic, and political culture, at wider issues of national and regional history.

Of course, considering the NRC as a historically determined object with a particular set of stylistic features and thematic concerns, as well as other characteristics having to do with aspects ranging from funding to ideology is hardly controversial in itself: it is only when scholars try to pinpoint those characteristic features that controversy arises. Nor is there anything new about the claim that, since 2015, the NRC has entered a process of transformation: for instance, Chinese scholar Wang Yao was writing in 2018 about "the end of the Romanian New Wave."<sup>46</sup> The novelty of our approach would then reside in using Jude's body of work to clarify crucial political and stylistic aspects of this transformation. For example, focusing on Jude's evolving thematic interests

helps us historicize the NRC's pre-2015 preoccupations with memorializing the traumas of the late Ceaușescu years and with documenting post-communist "transition", revealing that those are preoccupations characteristic of an earlier post-communist era.

In its aesthetics, Jude's first feature, *The Happiest Girl in the World* (2009), was a fairly representative example of the NRC formula. It also echoed one of the legendary 'dissident' films of the communist era – Lucian Pintilie's *The Reenactment* (1970) – while (more unusually) expressing a distinctive unease about advertising (if not about capitalism in general). His second feature, *Everybody in Our Family* (2012), was a startling manifestation of the NRC's obsession with legacies of abuse within middle-class families, with toxic mental habitus inherited from one generation to the next. Far more widely noticed than either of those was *Aferim!* (which shared a Silver Bear for Best Director in 2015) – a personal breakthrough for Jude and a turning point for the New Romanian Cinema. Coming from a director associated with the NRC, *Aferim!* was unusual in its 19<sup>th</sup>-century setting, black-and-white visuals, picaresque narrative, literary playfulness, and general resemblance to a western. Fueled by Cristi Puiu's purist ideas about the separateness of the media (each one bound to follow its true vocation, without mixing with the others)<sup>47</sup>, the NRC hadn't been very interested in building a dialogue with the other arts, whereas Jude (whose own interest in literature and theatre has been as consistent as his critical engagement with Romanian and European history, and who as early as 2012 was quoting Bazin's phrase "impure cinema" to describe his own practice<sup>48</sup>) fills *Aferim!* with exuberant allusions to Romanian and international literary classics. He also treats cinema itself as an intertext, self-consciously quoting throughout *Aferim!* Romanian and foreign films and film genres. Even more unusual, *Aferim!* was an openly political film, confronting present-day anti-Roma racism. The NRC, though often praised by non-Romanian critics for being a politically incisive cinema, had actually tended to stay away from explicit political stands (for fear of being branded as political filmmakers, leading directors Puiu, Mungiu and Muntean had generally preferred to define themselves as moralists) and from the sore spots of less recent Romanian history, almost never explored farther back than the memory of Communist repression. And here was a film that, although set in the 1830s, was focusing attention on a racism that is still endemic at all levels of Romanian society (including across otherwise liberal intellectual milieus).

Adapted from a classic of Romanian literature (originally published in 1937), Jude's next film, *Scarred Hearts* (2016), had as little in common with the NRC formula as with the mainstream traditions of prestige costume pictures. The literary source, authored by Jewish-Romanian writer M. Blecher (1909–1938), is an autobiographical account of a young man being treated in a sanatorium for bone tuberculosis. Jude doesn't just illustrate it; nor does he attempt to create a cinematic substitute for it. Instead of trying to replicate a literary sensibility, he simply pays tribute to it while giving

full rein to his own, very different one. He is also interested in seeing Blecher's apolitical writings – and the experience that inspired them – in the historical context of increasing state-commandeered anti-Semitism (which would later provide the Holocaust with a horrifying Romanian chapter). Jude is polemicizing here with a whole literary critical tradition (still influential in Romania) which sees 'apolitism' as a virtue. He associates this 'apolitism' with the fact that the memory of Romania's participation in the Holocaust (or, for that matter, the memory of the centuries-long enslavement of the Roma) continues to be half-suppressed in contemporary Romania. These are horrors that have been largely expurgated from public memory and for which many Romanians have no visual representation – filmmakers prior to Jude having contributed very little to creating this representation.

Following *Scarred Hearts*, Jude has returned again and again to the subject of the Holocaust – in a fiction like *"I Do Not Care if We Go Down in History as Barbarians"* (2018), and also in found footage and archive footage montage films like *The Dead Nation* (2017), *The Marshal's Two Executions* (2018), and *The Exit of the Trains* (2020). He has become Romanian cinema's foremost revealer of repressed histories. He has also entered a restlessly experimental phase, exploring the possibilities of cinematic, photographic, and radio archives, those of montage (the NRC had tended to minimize editing for broadly Bazinian reasons), as well as those of 'Brechtian' aesthetics. (*"I Do Not Care if We Go Down in History as Barbarians"* has been acclaimed as a highly original and robust attempt at rethinking the strategies of late-'60s 'political modernist' cinema – a cinema with no tradition in Romania – for a 21st century context.) Jude's 2021 Golden Bear winner, *Bad Luck Banging and Lucky Porn*, can be seen as a summation of the director's preoccupations.

One of the things that make Jude interesting for the purposes of our investigation, as we tried to outline it above, is that he is a Romanian – and European – filmmaker turned simultaneously towards the future and the past. On the one hand, he is seriously interested in history, in archives, in literary and cinematic traditions. On the other hand, he is unique among Romanian filmmakers in his willingness to meet current challenges and crises head-on. These challenges and crises include the rise of right-wing populism, in various forms, throughout the world. They also include the quickly changing landscape of film production and distribution, and

the shifting cultural hierarchies. After *Aferim!*, Jude could have assumed the role of 'big-festival auteur', taking three to six years to make a film that had to be 'important'. (It is a role that Cristian Mungiu took on after *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*.) But Jude has always been impatient with contemporary art cinema as a system – its channels of production and distribution, as well as its values. From the very beginning, he could follow a film like *The Happiest Girl in the World*, which fits more or less within that system, with a no-budget production like *A Film for Friends* (2011), which in some ways works best if simply distributed through YouTube. He keeps alternating features with short films – some of them very quickly made and conceived as interventions in ephemeral public debates, equivalent to journalistic opinion pieces or even to Facebook posts. The best example of his commitment to quick-reaction filmmaking to date is *Bad Luck Banging or Loony Porn* – U. S. film critic A. S. Hamrah was by no means the only one to remark that "[t]his is the first film I've seen that is in full pandemic mode".<sup>49</sup> And *Bad Luck Banging* testifies with equal eloquence to Jude's belief that a truly contemporary cinema should allow itself to be contaminated by other forms of contemporary culture that have a strong visual dimension, from social networks (Facebook, TikTok) to DIY porn. Impatient with boundaries, he goes back and forth between fiction and non-fiction, between narrative and more experimental forms.

Jude is also interested in cultural forms – especially forms of humor – which lie beyond the bounds of conservatively defined 'good taste'. Early NRC films like *Stuff and Dough* (2001) had managed to shock conservative Romanian audiences by simply featuring characters who swore a lot. But there was also a strong puritan side to the NRC – not least in its moralistic insistence on a no-comment or observational stance towards 'the real' and on formal rigor (amounting in time to a tight formula) – whereas there is nothing puritan about Jude's cinema. As we'll attempt to show in subsequent articles, his body of work since 2015 amounts to the most sustained attempt to redefine Romanian cinema, to enlarge viewers' and filmmakers' notions of it, and also to confront the challenges now facing the European and international art-film sector from all directions – aesthetics, politics, production, distribution.

## Notes

1. Mihai Fulger, *Noul val în cinematografia românească* (Bucharest: Art, 2006).
2. Cristina Corciovescu and Magda Mihăilescu, eds., *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu* (Iași: Polirom, 2011).
3. As early as 2002, a few isolated voices in the field of Romanian film criticism, most notably veteran critic Valerian Sava, had been hailing the emergence of a "new wave" of Romanian filmmakers – chiefly Cristi Puiu, Cristian Mungiu, and Radu Muntean. The phrase "new wave" is used several times by Sava in articles from that period – see Valerian Sava, "Cumetria epopeică, legea mafiote și premiile UCIN," *Observator cultural*, no. 159, March 11, 2003. Online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/film-cumetria-epopeica-legea-mafiota-si-premiile-ucin/>, accessed on January 5, 2021.
4. Word of a "new Romanian cinema", born after the year 2000, had begun since the mid-2000s. See, for instance, Alex. Leo Șerban, "Charts





- and Paradigms,” *Martor*, no. 10 (2005): 101-103. Online: [http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/wp-content/uploads/2015/07/alex.-leo-serban\\_site.pdf](http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/wp-content/uploads/2015/07/alex.-leo-serban_site.pdf), last accessed on January 5, 2021.
5. Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* (Bucharest: Humanitas, 2012).
  6. For instance, in “The Evolution of the Language of Cinema” Bazin refers to “the ambiguity of reality.” See André Bazin, *What Is Cinema?*, vol. I, translated from the French by Hugh Gray (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1967), 37; in the essay “De Sica: Metteur en Scène”, the phrase is “the ontological ambiguity of reality.” See André Bazin, *What Is Cinema?*, vol. II, translated from the French by Hugh Gray (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1967), 68; while in the essay “William Wyler, the Jansenist of Directing” it’s “the ambiguity inherent in reality.” See André Bazin, *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties and Fifties*, translated from French by Alain Piette and Bert Cardullo (New York and London: Routledge, 1997), 8. Also see Andrei Gorzo, “In the Name of ‘The Ambiguity of the Real’: Romanian Cinematic Realism after the 2000s,” *Film Criticism* 41, issue 2 (2017). Online: <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.206>, last accessed on May 5, 2021.
  7. The relevance of Bazinian theory to the New Romanian Cinema had been suggested before in international reviews and scholarly commentaries of individual NRC films: see J. Hoberman’s review of *The Death of Mr. Lăzărescu*, “The Art of Dying”, *Village Voice*, April 8, 2006, <https://www.villagevoice.com/2006/04/18/the-art-of-dying-4/>, last accessed on May 10, 2021; see also Dudley Andrew’s discussion of *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* in Dudley Andrew, *What Cinema Is!: Bazin’s Quest and Its Charge* (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010), 52-56.
  8. For a recent article arguing the opposite, see Lucian Țion, “Socialist Sink: The Eastern Roots of the Romanian New Wave”, *Quarterly Review of Film and Video*, August 2020, <https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/10509208.2020.1807284?scroll=top>, last accessed on May 6, 2021. Țion’s paper considers the formal features of the NRC in relation to Eastern European filmmaking traditions.
  9. As Nasta would later put it in an interview with Irina Trocan, “[b]ack in the early 1990s, very few critics from the international scene were able to quote at least one representative Romanian film, while dictionaries and film history chapters were filled with mistakes and misinterpretations.” See Irina Trocan, ed., *Romanian Cinema Inside Out: Insights on Film Culture, Industry and Politics 1912-2019* (Bucharest: Romanian Cultural Institute, 2019), 59.
  10. Nasta, *Contemporary Romanian Cinema*, 1.
  11. Dominique Nasta, “Beyond Modernity: The Stylistic Divide and the New Romanian Cinema,” in *The New Romanian Cinema*, ed. Christina Stojanova (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 24.
  12. Nasta, “Beyond Modernity,” 27.
  13. Florin Poenaru, “Răs, lacrimi și priviri colonial,” *CriticAtac*, November 15, 2010, <http://www.criticatac.ro/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>, last accessed on May 6, 2021.
  14. Bogdan Popa, “What’s Wrong with the Romanian New Wave? Auteur Cinema, the Communist and the Production of the Violent Working Class,” *Studies in Eastern European Cinema* 9, no. 1 (2018): 89-102.
  15. Andrei Gorzo and Andrei State, eds., *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan* (Cluj-Napoca: Tact, 2014).
  16. Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction* (Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014).
  17. Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, 265-268.
  18. Romanian critic and scholar Mihai Fulger criticized Doru Pop’s book for being carelessly researched. See Fulger, “Cartea de film. Fețele ‘Noului Val Românesc’”, *Observator cultural* no. 781, July 17, 2015, <https://www.observatorcultural.ro/articol/cartea-de-film-fatetele-noului-val-romanesc/>, last accessed on May 8, 2021.
  19. László Strausz, *Hesitant Histories on the Romanian Screen* (London: Palgrave Macmillan, 2017).
  20. Strausz, *Hesitant Histories*, 1.
  21. *Ibid.*, 52.
  22. *Ibid.*, 39.
  23. *Ibid.*, 51.
  24. *Ibid.*, 115.
  25. *Ibid.*, 119-128.
  26. *Ibid.*, 240.
  27. *Ibid.*, 100.
  28. *Ibid.*, 83-84
  29. *Ibid.*, 3.
  30. *Ibid.*, 30-32.
  31. Nasta, *Contemporary Romanian Cinema*, 4.
  32. For a critical take on Strausz’s book, see Andrei Gorzo, “Making Sense of the New Romanian Cinema: Three Perspectives,” *Close Up*, no. 1 (2018): 27-42. The criticism points out that the term “hesitation”, as used by Strausz to designate a specifically Romanian practice, is slippery and vague to a degree that casts doubt on its analytical value. Moreover, Strausz never properly explains what would be so uniquely Romanian about this tradition.
  33. Monica Filimon, *Cristi Puiu* (Urbana: University of Illinois Press, 2017).
  34. Filimon, *Cristi Puiu*, 5.

35. Dana Duma, "Woman Films: Body and Will," in *The New Romanian Cinema*, ed. Christina Stojanov (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 167-179.
36. Ioana Uricaru, "No Melo: Minimalism and Melodrama in the New Romanian Cinema," *The New Romanian Cinema*, 50-62.
37. Andrea Virginás, "Traces of Genre in New Romanian Cinema: A Narrow Path for a Small Entity?," in *The New Romanian Cinema*, 180-193.
38. Since then, the subject has been further explored: see Hajnal Király, "The Text of Muteness in Contemporary Hungarian and Romanian Family (Melo)Dramas," in *Postsocialist Mobilities: Studies in Eastern European Cinema*, eds. Hajnal Király and Szolt Györi (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2021), 82-95; see also Andrea Virginás, *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema: History, Theory, and Reception* (Lanham: Lexington Books, 2021). For another comparative study of Hungarian and Romanian cinema, emphasizing the construction of space over matters of genre, see Anna Batori, *Space in Romanian and Hungarian Cinema* (London: Palgrave Macmillan, 2018).
39. Stojanov, *The New Romanian Cinema*, xiv.
40. *Întregalde* – a major NRC film by Radu Muntean, which came out in 2021 – clearly belongs in their company.
41. Scholar Adina Brădeanu's work of investigation and explanation has been essential. The online platform *Sahia Vintage* (<https://sahiaivintage.ro>) and the One World Romanian Film Festival have done a great deal to popularize this interest.
42. Călin Boto, "kinema ikon: grupul care face artă experimentală de jumătate de secol în România," *Scena 9*, December 3, 2019, <https://www.scena9.ro/articole/calin-man-kinema>, last accessed on May 9, 2021.
43. Irina Trocan, *Audiovizualul în opoziție. Gândirea critică în eseuri video și cinema-eseu* (Cluj-Napoca: Idea, 2020).
44. Andra Petrescu and Irina Trocan, eds., *Realitatea ficțiunii, ficțiunea realului. Abordări teoretice ale documentarului* (Bucharest: Hecate, 2018).
45. Two such platforms are *Acoperișul de sticlă* (<http://www.acoperisuldesticla.ro>) and *Films in Frame* (<https://www.filmsinframe.com/ro/>), the second of which is bilingual (Romanian and English).
46. Wang Yao, "Adina Pintilie and the End of the Romanian New Wave," *Close Up* 2, no. 2 (2018): 47-60.
47. For an interview in which Puiu elaborates on these views, see Andrei Rus and Gabriela Filippi, "Portretul lui Cristi Puiu," *Film Menu* 8, December 2010, 38, <https://filmmenu.wordpress.com/2014/11/30/interviu-cristi-puiu/>, last accessed on June 2, 2021.
48. Gabriela Filippi and Andrei Rus, "Radu Jude – spre un cinema impur," *Film Menu* 15, June 2012, <https://filmmenu.wordpress.com/2014/12/21/interviu-radu-jude-spre-un-cinema-impur/>, last accessed on September 30, 2020.
49. A. S. Hamrah, "Time Is a Rabid Dog," *The Baffler*, January 13, 2022, <https://thebaffler.com/latest/time-is-a-rabid-dog-hamrah>, last accessed on January 19, 2022.

## Bibliography

- Andrew, Dudley. *What Cinema Is!: Bazin's Quest and Its Charge*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.
- Batori, Anna. *Space in Romanian and Hungarian Cinema*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Bazin, André. *Bazin at Work: Major Essays & Reviews from the Forties and Fifties*, translated from French by Alain Piette and Bert Cardullo. New York and London: Routledge, 1997.
- Bazin, André. *What Is Cinema?*, vol. I, translated from the French by Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1967.
- Bazin, André. *What Is Cinema?*, vol. II, translated from the French by Hugh Gray. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1967.
- Boto, Călin. "kinema ikon: grupul care face artă experimentală de jumătate de secol în România" [kinema ikon: the group that has been making experimental art for half a decade in Romania]. *Scena 9* (December 3, 2019). Online: <https://www.scena9.ro/articole/calin-man-kinema>.
- Corciovescu, Cristina, and Magda Mihăilescu, eds. *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu* [The New Romanian Film: From Comrad Ceausescu to Mister Lăzărescu]. Iași: Polirom, 2011.
- Duma, Dana. "Woman Films: Body and Will." In *The New Romanian Cinema*, edited by Christina Stojanov, 167-179. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Filimon, Monica. *Cristi Puiu*. Urbana: University of Illinois Press, 2017.
- Filippi, Gabriela, and Andrei Rus. "Radu Jude – spre un cinema impur" [Radu Jude – Towards an Impure Cinema]. *Film Menu* 15 (June 2012). Online: <https://filmmenu.wordpress.com/2014/12/21/interviu-radu-jude-spre-un-cinema-impur/>.
- Fulger, Mihai. "Cartea de film. Fețele 'Noului Val Românesc'" [The Film Book: The Faces of the 'New Romanian Wave']. *Observator cultural*, no. 781 (July 17, 2015). Online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/cartea-de-film-fatetele-noului-val-romanesc/>.
- Fulger, Mihai. *Noul val în cinematografia românească* [The New Wave in Romanian Film]. Bucharest: Art, 2006.
- Gorzo, Andrei, and Andrei State, eds. *Politicile filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan* [The Politics of Film: Contributions to the Interpretation of Contemporary Romanian Cinema]. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
- Gorzo, Andrei. "In the Name of 'The Ambiguity of the Real': Romanian Cinematic Realism after the 2000s." *Film Criticism* 41, no. 2 (2017). Online: <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0041.206>.
- Gorzo, Andrei. "Making Sense of the New Romanian Cinema: Three Perspectives." *Close Up*, no. 1 (2018): 27-42.
- Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* [Things that Cannot Be Told Differently: A Way of Thinking Film, from André Bazin to Cristi Puiu]. Bucharest: Humanitas, 2012.
- Hamrah, A. S. "Time Is a Rabid Dog." *The Baffler* (January 13, 2022). Online: <https://thebaffler.com/latest/time-is-a-rabid-dog-hamrah>.



- Hoberman, J. "The Art of Dying." *Village Voice* (April 8, 2006). Online: <https://www.villagevoice.com/2006/04/18/the-art-of-dying-4/>.
- Király, Hajnal. "The Text of Muteness in Contemporary Hungarian and Romanian Family (Melo)Dramas." In *Postsocialist Mobilities: Studies in Eastern European Cinema*, edited by Hajnal Király and Szolt Győri, 82-95. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2021.
- Nasta, Dominique. "Beyond Modernity: The Stylistic Divide and the New Romanian Cinema." In *The New Romanian Cinema*, edited by Christina Stojanova, 23-35. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Petrescu, Andra, and Irina Trocan, eds. *Realitatea ficțiunii, ficțiunea realului. Abordări teoretice ale documentarului* [The Reality of Fiction, the Fiction of the Real: Theoretical Approaches on Documentary]. Bucharest: Hecate, 2018.
- Poenaru, Florin. "Răs, lacrimi și priviri coloniale" [Laughs, Tears, and Colonial Gaze]. *CriticAtac*, (November 15, 2010). Online: <http://www.criticatac.ro/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>.
- Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014.
- Popa, Bogdan. "What's Wrong with the Romanian New Wave? Auteur Cinema, the Communist and the Production of the Violent Working Class." *Studies in Eastern European Cinema* 9, no. 1 (2018): 89-102.
- Rus, Andrei, and Gabriela Filippi. "Portretul lui Cristi Puiu" [Cristi Puiu's Portrait]. *Film Menu* 8 (December 2010). Online: <https://filmmenu.wordpress.com/2014/11/30/interviu-cristi-puiu/>.
- Sava, Valerian. "Cumetria epopeică, legea mafiotă și premiile UCIN" [Epopee Godfatherhood, Mobster Law, and the UCIN Prizes]. *Observator cultural*, no. 159 (March 11, 2003). Online: <https://www.observatorcultural.ro/articol/film-cumetria-epopeica-legea-mafiotasi-premiile-ucin/>.
- Șerban, Alex. Leo. "Charts and Paradigms." *Martor*, no. 10 (2005): 101-103. Online: [http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/wp-content/uploads/2015/07/alex.-leo-serban\\_site.pdf](http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/wp-content/uploads/2015/07/alex.-leo-serban_site.pdf).
- Strausz, László. *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Țion, Lucian. "Socialist Sink: The Eastern Roots of the Romanian New Wave." *Quarterly Review of Film and Video* (August 2020). Online: <https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/10509208.2020.1807284?scroll=top>.
- Trocan, Irina, ed. *Romanian Cinema Inside Out: Insights on Film Culture, Industry and Politics 1912-2019*. Bucharest: Romanian Cultural Institute, 2019.
- Trocan, Irina. *Audiovizualul în opoziție. Gândirea critică în eseuri video și cinema-eseu* [Audiovisual in Opposition: Critical Thinking in Video Essays and Essay Film]. Cluj-Napoca: Idea, 2020.
- Uricaru, Ioana. "No Melo: Minimalism and Melodrama in the New Romanian Cinema." In *The New Romanian Cinema*, edited by Christina Stojanova, 50-62. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Virginás, Andrea. "Traces of Genre in New Romanian Cinema: A Narrow Path for a Small Entity?." in *The New Romanian Cinema*, edited by Christina Stojanova, 180-193. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Virginás, Andrea. *Film Genres in Hungarian and Romanian Cinema: History, Theory, and Reception*. Lanham: Lexington Books, 2021.
- Yao, Wang. "Adina Pintilie and the End of the Romanian New Wave." *Close Up* 2, no. 2 (2018): 47-60.

# ALEX. LEO ȘERBAN – UN *TORY ANARCHIST* ÎN ROMÂNIA ANILOR '90-2000: MIHAI IOVĂNEL ÎN DIALOG CU ANDREI GORZO

## Mihai IOVĂNEL & Andrei GORZO

G. Călinescu Institute of Literary History and Theory of the Romanian Academy  
The National University of Theatre and Film "I. L. Caragiale", Bucharest  
Personal e-mail: mihai.iovanel@gmail.com; andrei.gorzo@unatc.ro

ALEX. LEO ȘERBAN – A *TORY ANARCHIST* IN ROMANIA DURING THE 90S AND 2000S: A DIALOGUE BETWEEN MIHAI IOVĂNEL AND ANDREI GORZO

**Abstract:** Andrei Gorzo and Mihai Iovănel reconstruct in the form of a dialogue the intellectual trajectory of the film critic Alex. Leo Șerban, an emblematic figure for the Romanian culture from the years 1990-2000. On this conversational support there are also evoked the ideological polarizations in Romania in recent decades, the evolution of film criticism in the post-communist period in parallel with the evolution of the cultural press, as well as the "cultural wars" either in mainstream or in some still little researched obscure niches.

**Keywords:** Romanian cinema, cultural studies, poststructuralism, film criticism, New Romanian Cinema.

Citation suggestion: Iovănel, Mihai, and Andrei Gorzo. „Alex. Leo Șerban – un Tory anarchist în România anilor '90-2000: Mihai Iovănel în dialog cu Andrei Gorzo” *Transilvania*, no. 3 (2022): 10-20.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.02>.



**Mihai Iovănel:** În cei aproape unsprezece ani care au trecut de la moartea lui Alex. Leo Șerban<sup>1</sup>, amintirea lui a dispărut aproape cu totul din spațiul public. Din câte știu, s-au publicat doar două texte relevante care încearcă să descrie și să discute activitatea lui a.l.ș. (cum semna și cum mă voi referi la el în continuare): prefața lui Horia-Roman Patapievicu la romanul postum *Litera din scrisoarea misterioasă* (2011)<sup>2</sup>, care are totuși un ton prea apăsător hagiografic, explicabil în parte prin apropierea de momentul morții lui a.l.ș.; și studiul tău – „Critica de film a lui Alex. Leo Șerban” – inclus în volumul *Viața, moartea și iar viața criticii de film* (2019)<sup>3</sup>. Deși cartea ta purta dedicația „În memoria lui Alex. Leo Șerban”, felul în care ai scris despre el nu este cătuși de puțin pios-omagial, ci fundamental critic (în toate sensurile acestui cuvânt).

În dialogul pe care am convenit să-l facem, tonul va fi tot unul critic. Sigur, am fost amândoi fanii lui a.l.ș., probabil cel mai cool personaj cultural din lumea anilor '90-2000. Dar motivul pentru care discutăm acum despre el nu ține – oricum, nu în primul rând – de astfel de rațiuni mai mult sau mai puțin afective. Prin intermediul lui evocăm analitic o lume transformată deja în istorie, adică în arhive (o mică parte) și în colb (cea mai mare parte).

L-am tot recitat pe a.l.ș. în ultima perioadă, iar impresiile mele sunt amestecate. La asta a contribuit din plin și a.l.ș. însuși atunci când și-a alcătuit volumele<sup>4</sup>. Sumarele lor, așa cum observai și tu, sunt extrem de eterogene. Texte care au făcut valuri în vremea lor sunt puse alături de tot felul de scrieri circumstanțiale, *fast*-cronici pentru „Libertatea” stau lângă eseuri mai lungi și mai ambițioase. Problema principală este însă că toate aceste texte nu au nici un fel de ancore temporale, din care să se înțeleagă când și unde apărut sau care era conversația culturală mai largă la care participau. Văd în dezinteresul pentru istoria în care fuseseră publicate acele texte un simptom caracteristic pentru a.l.ș. și pentru tipul lui „optzecist” de formație, deloc original în contextul României anilor '80-'90. I-aș defini profilul teoretic drept un poststructuralism reacționar, bine pătruns de French Theory. Ca poststructuralist, privea realitatea ca pe o formă de text (el ar fi scris Realitate și Text), doar că într-o formă epurată de orice intersecții cu ceea ce este în afara textului. Paradoxul este că a.l.ș. era pe de altă parte un ins perfect introdus în hățșurile realității sociale. Avea liste interminabile de prieteni, cunoscuți, fani, contacte.





Un lucru care m-a surprins negativ este că textele mai lungi și ambițioase, cărora de altfel le-ai acordat cea mai mare atenție în „Critica de film a lui Alex. Leo Șerban”, nu sunt la nivelul reputației lui. Pe scurt, nu (mai) sunt foarte interesante. Cultura lui teoretică în cinema îmi apare azi mai degrabă săracă. Hitchcock – Truffaut, Godard, Deleuze, Serge Daney – am uitat ceva? Mai bine conservate sunt cronicile și unele scrieri circumstanțiale, care își păstrează expresivitatea ca proză (în special în pasajele malițioase). Mă gândesc de pildă la ce a scris despre *Vârsta inocenței*, adaptarea lui Martin Scorsese după Edith Wharton, sau despre *Colateral*-ul lui Michael Mann. Dar și în cronici obsesia lui față de judecata de gust, față de „verdict” îmi apare un pic naivă și desuetă. Lucrurile astea sunt aranjate de istorie pe deasupra capetelor cronicarilor. Entuziasmul pentru un film ca *Intacto* (într-o recenzie de altfel interesantă pentru discuția etică despre utilizarea Holocaustului ca trop în cinema) și-a pierdut între timp obiectul, în sensul în care filmul lui Juan Carlos Fresnadillo a ieșit din acel orizont al actualității în care negocierea valorii unui obiect artistic încinge spiritele. Așa cum au ieșit, poate, și filmele lui Peter Greenaway, un cineast pe care-l asociez automat cu a.l.ș. (toate chestiile alea foarte provocatoare, foarte *shocking* în perimetrul anilor '80-'90, plus hiperestetizarea amorală, sinestezică, având un sens de asemenea transgresiv în datele epocii). Iar un verdict de genul „*Marfa și banii* este cel mai bun film românesc din ultimii cinci ani” pare acum prea prudent din perspectiva rolului jucat de filmul lui Cristi Puiu și Răzvan Rădulescu în stilistica Noului Cinema Românesc. Totuși, oricât de vizionar ai fi fost în calitate de critic de cinema, să visezi în 2001 că dintr-un „Cinematograf care nu există” va răsări ceva de genul NCR era pur și simplu SF. Dar astea sunt riscurile structurale ale cronicii de film (sau literare), nu?

**Andrei Gorzo:** Și eu asociez poststructuralismul lui – definit în bună măsură de o aspirație de a trăi în Text, de a se închide, de a se baricada în el – cu anii '80, anii ceaușismului terminal, atât de vestejitor de deprimanți pentru atâția intelectuali români, ani marcați de căutarea de refugii interioare. Pentru Leo (eu o să-i zic așa, nu „a.l.ș.”; așa i-am zis mereu), una dintre emoțiile estetice cele mai înalte este acel „vertij” pe care-l descrie în esul lui despre Henry James, focalizat pe romanul *Comorile din Poynton*: un vertij al dispariției referentului, „al dispariției semnificației, al alunecării verticale a operei în neant”. La un moment dat observă că romanul lui James poate fi descris și ca o „parabolă a neantului plusvalorii, o ilustrare perfectă a teoriei lui Marx”; pentru ca în momentul următor să-și aducă aminte că a repudiat „acea sintaxă a lecturii” care tinde să dea un sens operei „înainte ca ea să capete corp”; or ceea ce-l interesează pe el, aspirația lui, este „privirea asupra operei în corporalitatea ei, amenințată de iminența vertijului, a căderii în neant, privirea aceasta [care] este fără sintaxă, o fulgurație, un fulg vizual”. Esul despre *Comorile din Poynton*, care poate fi citit în *Dietetica lui Robinson* sub titlul „Exerciții de aneantizare”, este, după părerea mea, unul dintre cele mai bune texte ale lui Leo pe direcția respectivă. Nu-l depășește

decât esul despre *Persona* (din *De ce vedem filme*), unde, oglindind mecanismul de funcționare al capodoperei lui Bergman, exegeza se reduce treptat la un exercițiu literar extatic de contemplare a propriei dezintegrări, a propriei hemoragii de conținut.

De acord cu tine, tipul ăsta de sensibilitate estetică nu e tocmai original în contextul României anilor '80. Leo e o creatură a *underground*-ului cultural din ultimii ani de ceaușism – cum e și Cristian Tudor Popescu, în felul lui foarte diferit. Sigur, CTP aparține mai mult zonei SF a *underground*-ului (sau Zonei cu z mare), pe când Leo tinde spre extrema *Finnegans Wake*. Dar e caricatural ce zic; de fapt existau tot felul de puncte de contact. Ultima oară când l-am văzut pe Leo la el acasă, prin octombrie 2010 (avea să moară cinci-șase luni mai târziu și aveam să-l mai văd o singură dată, la spital; în esul pe care i l-am dedicat în *Viața, moartea și iar viața criticii de film* mi-am refuzat asemenea digresiuni anecdotico-sentimentale, dar în dialogul nostru o să le dau drumul), am fost inițial surprins să constat că CTP era și el acolo: Leo îl criticase brutal în public și, oricum, mi se păreau incompatibili – câinele și pisica. Dar văzându-i în același spațiu – Leo și Cetepe – am început să intuiesc reperele lor comune – proiecțiile de film mai mult sau mai puțin clandestine la care participaseră amândoi în anii '80, mese la care stătuseră amândoi în timp ce discuția trecea de la Tarkovski la Hesse, și de-acolo la Borges și tot așa... Observând cum se desfășoară fantomele acestor lucruri în garsoniera lui Leo, am început să realizez cât de naiv fusesem să cred că am mai multe în comun cu fiecare dintre ei (CTP și cu mine eram pe-atunci colegi la școala doctorală a UNATC și ieșeam din când în când la bere) decât au ei unul cu altul. Ca să revenim, spui că reperele teoretice pe care le desfășoară Leo în scrierile lui cele mai ambițioase despre cinema (paginile 260-407 din *De ce vedem filme*) par azi mai degrabă sărace. Sigur, așa e. În plus, unele mișcări de dans împrumutate de la Umberto Eco, Roland Barthes și Jean Baudrillard, care trebuie să fi fost super-epatante în anii '90 – compararea fascinată a serialului *Dallas* cu un joc video; amestecul de referințe „elitiste” și „populiste” dintr-o afirmație precum aceea că practica artistică a lui Matthew Barney „cheamă în amintire un alt «perpetuum mobile» contemporan: filmele cu James Bond” –, au acum o super-patină, sunt super-datate. Dar hai să-l privim și în context. Atunci când scrie despre literatura lui Don DeLillo și despre cum aceasta ar putea fi îndatorată thrillerurilor conspiraționiste hollywoodiene ale anilor '70, Leo zgreapănă același teren ca Fredric Jameson; oare receptarea românească a lui DeLillo a progresat chiar atât de mult din anii '90, când scria el lucrurile astea? Nu cred că rațiunile noastre de a-l descrie drept cel mai cool personaj cultural din lumea aia sunt exclusiv afective. Cel puțin în anii '90, deschiderea lui la contemporan era concurată de foarte puțini oameni: de Ion Manolescu, de Cosana Nicolae, de Bogdan Ghiu, de Dan Perjovschi, de Andreea Deciu – și sunt convins că tu mai poți adăuga niște nume, dar nu multe. Împreună cu ei constituia atunci o avangardă a intelectualității românești.

Ca să revenim la critica de film din România, Leo a intrat în ea cu un bagaj care-i permitea să recunoască prelungirile

în cinema ale modernismelor și postmodernismelor din literatură, teatru, muzică și artele plastice. Cu alte cuvinte, în context local, Leo a făcut ceea ce făcuseră Susan Sontag, Annette Michelson și Peter Wollen în anii '60. Sigur, în context local. Dar nu vreau să minimalizez critica românească de film din anii '90 pentru a-l ridica pe el. Sigur, critica de film nu era privită cu prea mult interes, ca să nu mai vorbim de respect, din sferele mai închipuit-înalte ale culturii române, dar, dacă stai să te gândești, o parte din ea, din subcultura aia nouăzecistă a criticii de film, obscură atunci și cu atât mai redusă azi la colb, constituia o avangardă la nivel de România anilor '90. Și mă gândesc în primul rând la mini-avangarda gay-cosmopolită care, pe lângă Leo și Mihai Chirilov, îi cuprindea atunci pe Rolland Man și David Melville, de care chiar că nu-și mai amintește și nu mai vorbește nimeni (au plecat împreună în Marea Britanie prin 1997). Rolland Man era incolor ca stilist (proza pe care o publica revista „Noul cinema” era în general incoloră, deși existau excepții – existau voci precum Lucian Georgescu), dar ca sensibilitate era iconoclast (de pildă, îl disprețuia pe Chaplin) și idiosincronic (îi venera pe Alain Resnais și Miklós Jancsó) – un infinit-pervers apreciator de rarități. David Melville era iubitul lui. În Marea Britanie scrisese pentru publicații ca *Gay Times*. Venit în România după Revoluție, învățase aproape perfect limba română – articolele lui din „Noul cinema” erau un pic șlefuite de Rolland Man, dar nu mult. Scria în „Noul cinema” despre chestii *campy* precum relația dintre cinema și muzica de operă sau importanța lui Charlotte Rampling ca *icon sado-maso*. În România de la jumătatea anilor '90, el și Rolland Man diseminau un gust queer fără a face caz de asta.

Și nu erau singurii autori interesanți; pe lângă ei mai existau câțiva. Dintre aceștia, anvergura de teoretician avea Florian Potra, pe care Leo avea să-l descrie drept „îmbibat de jargonul gramsciano-lukácsiano-aristarcist (de la Antonio Gramsci Georg Lukács Guido Aristarco)”. Vezi? Asta a adus Leo (printre altele) în critica noastră de film: capacitatea de a descrie formația intelectuală a unui coleg în felul ăsta ultracomprimat și precis. Așa cum aveai să-l descrii și tu pe el – și încă într-un interviu! – ca personificare a unui „clișeu modernist” („această plecare în Argentina are legătură cu o structură narativă care lipsește personajului a.l.ș.: retragerea într-un loc exotic [o insulă etc.] unde se dedică capodoperei ultime [care poate fi și o foaie albă]”).<sup>6</sup> Aș zice că, în critica noastră de film, un asemenea set de instrumente care să-ți permită să determini precis „de unde vine” cineva, din punct de vedere intelectual, nu mai avea nimeni în afară de Leo. Nici Potra, nici George Littera – nimeni.

Dar odată amintit contextul, e normal să-l lăsăm deoparte și să ne întrebăm ce mai rezistă azi. Tu observi caracterul extrem de eterogen și de dispersat al culegerilor lui – faptul că sunt asamblate cu atâta spirit de deschidere față de diverse texte conjuncturale încât au, pe alocuri, aerul unor etalaje de temiri-ce-uri. Și mai spui că preferi unele dintre aceste scrieri circumstanțiale, care „își păstrează expresivitatea ca proză (în special în pasajele malițioase)”. Nu știu dacă ai dreptate cu a doua observație (eu însumi prefer marile eseuri despre *Vertigo*,

*Persona*, *Anul trecut la Marienbad*, *India Song*, *Histoire(s) du cinéma* și 2046), dar știu că ea l-ar fi lovit pe Leo: el însuși scria despre Pauline Kael, cu intenția de a o pune „la locul ei”, că, în lipsa unei anverguri serioase de teoreticiană, judecățile ei supraviețuiesc „doar” ca literatură. Ceea ce nu e neadevărat despre Pauline Kael, deși prima observație care-mi vine în minte este că P.K., ca scriitoare de literatură, are mereu de descris un obiect din afara propriei persoane – e o mare scriitoare *despre cinema* –, în timp ce Leo, așa cum observai tu cândva într-o cronică de întâmpinare<sup>7</sup> la *Dietetica lui Robinson*, nu este, *at the end of the day*, un mare scriitor despre cinema (sau literatură, sau arte vizuale etc.), ci, eventual, un mare scriitor despre el însuși, un mare autoportretist. Ceea ce până la urmă reprezintă o specializare mai îngustă, cu perspective de posteritate mai fragile: cel puțin în cazul lui Leo, interesul pentru scrierile lui depindea, în bună măsură, de interesul pentru el ca personaj – depindea de prezența lui. Aș spune că e unul dintre motivele – nu singurul (și poate că în continuare vom vorbi și despre celelalte) – pentru care amintirea lui a dispărut din spațiul public.

**M.I.:** Felul în care evoci anii '90 este nu doar precis, expresiv și *exciting* (dacă n-ar fi pandemia, m-aș repezi la bibliotecă să răsfoiesc colecția „Noul Cinema”, despre care am amintiri mai degrabă aproximative)...

**A.G.:** Mai nou, toată colecția a fost scanată și poate fi consultată sau descărcată gratuit pe biblioteca-digitală.ro.<sup>8</sup> O găsești la un loc cu colecția revistei „Cinema”, 1963–1989, care s-a transformat imediat după Revoluție în „Noul cinema” și a supraviețuit până la sfârșitul lui 1998.

**M.I.:** ...Dar îmi și aduce argumentul *to the point*: e nevoie de o încadrare de genul celei pe care tocmai ai făcut-o pentru a înțelege anii '90. Din textele lui a.l.ș., în forma genuină în care și le-a antologat, nu înțelegi mare lucru. Acele texte ale lui mizau pe foarte multe informații implicite care au rămas în aerul timpului. Din acest motiv, el nu mai este un autor contemporan, chiar dacă destule dintre scrierile lui pot încă părea lizibile și actuale. Altfel, sunt perfect de acord cu felul în care îi identifice și descrii rolul în presa culturală a anilor '90. Presă care era mult mai bună și mai utilă decât cea de acum. Era mai bună pentru că încă nu se despărțiseră apele între critica jurnalistică și critica academică, iar presa culturală generalistă rămânea vitrina în care toată lumea își prezenta marfa – ea reprezenta inclusiv rampa de lansare către cariere academice. Era mai utilă pentru că, neexistând încă pe scară largă internetul, accesul la resurse internaționale era încă rar și scump, iar jurnaliști/ critici precum a.l.ș. jucau foarte eficient rolul de mediator pentru tot felul de produse culturale. Dacă mă gândesc un pic, amintirile mele despre anii '90 sunt în bună parte implanturi din textele lui a.l.ș. sau Ion Manolescu. Criticii de film erau ființele cele mai cosmopolite (și invidiate) în acel peisaj, datorită faptului că mergeau la festivaluri și ajungeau astfel la filme, peisaje și scene pe care nu visai să le vezi în România. (De bine, de rău, cărțile erau mai



ușor (ieftin) de obținut – mai un xerox, mai un împrumut de la bibliotecă sau un răsfoit din picioare la librăria de atunci de la Sala Dalles.) Unul dintre lucrurile cele mai mișto din memoria mea culturală a fost cel din jurul lui 2000, când o serie de critici – îi țin minte pe Magda Mihăilescu, a.l.ș., Mihai Chirilov – au organizat la Cinematecă proiecții cu filmele lor preferate. Atunci am văzut *Chungking Express*, adus de a.l.ș. Între timp, evident, lucrurile s-au schimbat. Problema ține azi în primul rând de gestionarea cantității uriașe de informație accesibilă. Nu criticii fac astăzi agenda culturală, ci megaplatforme ca Netflix. Așa că, oricât de paradoxal ar suna, nu-i nimic surprinzător în faptul că astăzi nu se mai scrie despre DeLillo în România la nivelul la care scria a.l.ș. în anii '90: pentru că pe net sunt disponibile cam toate textele scrise despre DeLillo în publicații ca *New Yorker* sau *The New York Review of Books*, cei care încă mai scriu în presa culturală din România nu simt neapărat nevoia să explice lucruri pe care le-a exprimat deja mult mai bine James Wood. Mai curând vor scrie despre DeLillo cei din nișa academică de American Studies, în reviste academice invizibile în spațiul public. Exagerez un pic, dar în mare așa stau lucrurile.

Comparația cu CTP pe care ai lansat-o cred că poate fi susținută și în alt fel. Amândoi ilustrează, la intensități/ calități diferite, categoria de diletant. Știu că sună peiorativ, dar nu-i dau un astfel de sens. Anii '70-'80, în care amândoi s-au format, făceau aproape imposibilă specializarea competitivă într-un domeniu (în felul în care azi pot apărea critici de 20 de ani înarmați profesional din cap până-n picioare). Știm foarte bine de ce: strângerea șurubului ideologic, tăierea resurselor pe fondul politicilor de austeritate etc. Oameni precum CTP și a.l.ș., care într-un sistem occidental să zicem că și-ar fi putut urma coerent pasiunea pentru cinema, erau împinși de sistem fie către profesii tehnice – ingineri în primul rând, cazul lui CTP –, care le lăsau timp să stea la coadă la cinematecă sau să mai scrie câte o carte sau să mai publice în *Almanah „Anticipația”*; fie către facultăți umaniste – cazul a.l.ș. – și după aia să facă naveta până la mama dracului, pentru ca în timpul liber să mai publice câte-un articol în „Secolul 20”. Sigur, a.l.ș. este un diletant într-o măsură mult mai mică decât CTP, în primul rând pentru că după '89 i-a putut dedica cinemaului un număr de ore mult mai mare decât CTP (deși, pe de altă parte, CTP a avut răbdarea/ ambiția de a scrie și susține o teză de doctorat<sup>9</sup>). Nu aleg întâmplător această explicație cantitativă. Cred că singur lucru pe care a.l.ș. îl știa din marxism era principiul engelsian al transformării cantității în calitate, pe care-l tot cita persiflator. Probabil că nemesisul lui metodologic era chiar marxistul Florian Potra, pe care l-ai amintit înainte, altfel un ins decent profesional, bun cunoscător al lui Gramsci, dar față de care a.l.ș. simțea nevoia să se poziționeze printr-o antiteză exagerată. Întorcându-mă însă la alăturarea improbabilă dintre CTP și a.l.ș., împrietenirea lor a avut, dincolo de toate afinitățile structurale, un *trigger* foarte contingent. CTP a scris ceva favorabil despre a.l.ș., iar a.l.ș., care până atunci îl beștelise cu mare artă, s-a simțit flatat și toate păcatele trecutului au fost șterse.

Ajung la aspectul cel mai spinos. *Ce anume supraviețuiește*

*din scrierile lui a.l.ș.?* Mai specific, în ce calitate supraviețuiesc aceste scrieri (ne oprim în primul rând asupra celor cu caracter critic): ca formă literară sau prin conținut (idei, judecăți etc.)? Înainte de a propune un răspuns, îmi fac autocritica. Pe vremuri obișnuiam să citesc critica literară sau de film ca pe o formă de literatură. Astăzi, sunt perfect de acord cu ce susținea a.l.ș.<sup>10</sup>: forma este fără îndoială relevantă, dar în primul rând contează *ce* propune un critic. Un critic citit doar pentru stil și-a ratat meseria. Problema cu a.l.ș. este că tipul lui de critică, centrat pe evaluare estetică, și-a cam pierdut relevanța. Nu pentru că ideea de evaluare calitativă a unui artefact artistic nu ar mai fi la modă, ci pentru că evaluarea estetică, așa cum o înțelegea și practica a.l.ș., sigur 100% pe instinctul și gustul său, a devenit între timp o chestiune mult mai puțin simplă decât credea el. Disocierile pe care le făcea între ideologie și artă nu mai sunt de multă vreme credibile. Felul în care executa ca propagandă nonartistică *Fahrenheit 9/11*, documentarul anti-Bush al lui Michael Moore din 2004, era de altfel datat/ perimat chiar în raport cu România anilor 2000. Dar de atunci până azi, centrul de relevanță al disciplinei s-a mutat și mai dramatic în raport cu „estetica” lui a.l.ș. Lucrul ăsta se vede inclusiv în felul în care critica ta a evoluat (nu o spun neapărat în sensul de progres calitativ, ci de schimbare). Ultima luptă a lui a.l.ș. a fost cea împotriva deformărilor ideologizante de la *CriticAtac*, pornind de la un articol de Florin Poenaru. Ții minte, pentru că i-ai fost alături. Cartea ta din 2012, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*<sup>11</sup>, este plină de urmele aceluia conflict. Glumind un pic, aș zice că târăști trupul lui Florin Poenaru prin toată cartea, așa cum Ahile târa trupul lui Hector prin fața Troiei. (Comparația asta am șutit-o din doctoratul Teoderei Dumitru, care exemplifica în forma asta plastică *shaming*-ul tenace pe care i-l făcea Lovinescu adversarului său din epocă, Mihalache Dragomirescu.) Între timp însă critica ta nu a rămas în acea zonă o ostilității în fața contaminării criticii de ideologie. Prima parte din *Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklós Jancsó* (2015), volumul pe care l-ai publicat după *Lucruri care nu pot fi spuse altfel*, se numește „Realismul cinematografic românesc al anilor 2000 și ideologia sa”<sup>12</sup>. Sigur, este interesată în continuare de calitatea estetică a filmelor, dar vede în această calitate inclusiv un joc complex și variabil de circumstanțe.

**A.G.:** Ce anume supraviețuiește din scrierile lui? Nu mi-e deloc ușor să răspund la întrebarea asta. Ce-aș încerca eu, dacă m-ar invita vreo editură, ar fi să fac o nouă selecție de texte din volumele de bază; una de 300-350 de pagini, nu mai mult. Nu știu dacă mi-ar ieși: ar trebui să sparg logica după care și-a construit el volumele – care este în bună măsură o logică a autoportretului – și nu știu dacă selecția mea ar acumula suficientă substanță cât să i se substituie. Din *Dietetica lui Robinson* aș lua eseul despre Henry James și poate încă vreo două. Din *De ce vedem filme* aș prelua paginile 260-407 și încă un număr de chestii – eseul despre Bernardo Bertolucci (foarte exact și plin de formulări excelente), cel despre Serghei Paradjanov (la fel) și poate alte câteva, inclusiv

cronica la *Vârsta inocenței*, pomenită de tine mai sus. În fine, așa alege pe sprânceană și niște texte din *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Și cam asta ar fi. Nu știu cum ar merge – în sensul că nu știu câtor noi cititori le-ar spune ceva. Ce făcea el atunci nu-i acum la modă – lucrul ăsta trebuie spus pe șleau –, iar motivele sunt în bună parte cele descrise de tine. În pregătire pentru dialogul nostru am recitat integral *Dietetica* (plus alte lucruri) și, deși într-un fel mi-a făcut o plăcere mai profundă și mai intensă decât la vremea apariției ei (o vreme când destule dintre afectările lui Leo mă iritau), am realizat că ceea ce-o face atât de satisfăcătoare ca lectură – satisfăcătoare pentru mine – e caracterul ei evazionist în raport cu momentul ăsta: faptul că-mi oferă o scurtă ieșire din vacarmul războaielor culturale ale prezentului – războaie care evident că voiesc și în critica de film care se scrie acum – și o reconectare ambivalentă, pentru mine nu lipsită de patos, la iluziile unei epoci în care ni se spunea că istoria se terminase. (Apropo, plăcerile mele la recitirea unei culegeri de-a lui Pauline Kael nu sunt evazioniste în felul ăsta: critica pe care o practica ea era sociologizantă în cel mai bun sens – filmele o interesau nu în ultimul rând ca intervenții în războaiele culturale ale timpului ei; dacă n-ai citit-o încă, citește-i neapărat cronica-eseu la *Vânătorul de cerbi*<sup>33</sup> – e fantastic cât e de sensibilă, în același timp, la rasismul anti-vietnamez al filmului, la calitățile sale ca reprezentare a unui oraș industrial american, la dimensiunea sa de grandoare și la dimensiunea sa *pulp* etc.).

Un alt motiv pentru care Leo nu mai e la modă cred că are legătură cu tipul de cititor pe care-l presupun textele lui mai ambițioase. Nu e vorba despre texte academice – după cum amintești și tu, pe vremea aceea încă nu se despărțiseră apele între critica jurnalistică și cea academică. În momentele în care pare să intre pe teren academic, destinația finală a prozei lui Leo e mai curând o poezie bazată pe opacitatea strălucitoare a limbajului. Asemenea pagini cer un cititor – un cititor generalist de eseistică înaltă – îndeajuns de rafinat încât să-i poată aprecia înfoierile iridescente, ludic-vanitoase, ale penajului lexical. Și nu știu dacă învățământul și media de la noi mai produc asemenea cititori.

Pe de altă parte, faptul că nu e momentan la modă nu înseamnă că e complet exclus să revină. Da, așa cum spui, centrul de relevanță al disciplinei s-a mutat și avem acum o critică tânără, sensibilă la dimensiuni ale cinemaului – precum cea de reprezentare a unor comunități oprimate sau marginalizate – la care el era orb. Dar această critică e și ea în pericol să-și dezvolte propriul set de ticuri și manierisme – voluptatea periculoasă a gesticulației indignate sau moralizatoare, atracția simplității înșelătoare promise de lozincă –, despre care Dumnezeu știe cum or să îmbătrânească. (Dacă mă întrebi pe mine, nu prea bine. Dacă l-ai fi întrebat pe Leo, ne putem imagina amândoi foarte bine torențele de dezgust nabokovian cu care ar fi răspuns).

Sunt destul de împăcat cu textul polemic pe care l-am scris împreună cu el la sfârșitul lui 2010<sup>34</sup>, ca răspuns la articolul lui Florin Poenaru de pe *CriticAtac*<sup>35</sup>. (A fost ultima noastră colaborare – precum și un moment cald între el și mine, așa

cum prietenia noastră, care n-a fost scutită de perioadele ei de relativ îngheț, cauzate inclusiv de diferențe în-sens-larg-ideologice, nu mai cunoscuse de ani buni. Leo avea să moară patru luni mai târziu.) Nu sunt împăcat chiar sută la sută nici cu acea polemică, nici cu felul în care am dezvoltat-o ulterior în *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* (și voi explica imediat de ce), dar în mare parte sunt. Teza lui Poenaru era că Noul Cinema Românesc (NCR) ar fi produsul unui *middle-class* autocolonizat, care i-ar vinde „Vestului” propria lui imagine asupra „Estului”. Argumentația lui Poenaru amesteca un tematism vulgar (adică se baza pe povestirea extrem de succintă a subiectelor unor filme), un reduționism mecanic la pozițiile de clasă ale regizorilor NCR și o vânturare energică a unor concepte precum „colonizare” și „autocolonizare” pentru a explica succesul NCR-ului la critica internațională și pentru a-l scuti pe Poenaru de efortul de a *citi* ce ziseseră criticii respectivi (după cum sugerezi și tu în *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* din 2021, „autocolonizarea” e un concept suspect de convenabil din acest punct de vedere<sup>36</sup>). Deci în niciun caz nu regret faptul că Leo și cu mine ne-am unit atunci forțele pentru a semna resurgența, ea însăși în forță, a unui sociologism pentru care filmele nu sunt altceva decât „simptome” și „reflexii”, care e incapabil să perceapă filmul (și arta în general) ca experiență sensibilă, care ignoră tot ce ține în artă de rolul modelator al formei, tot ce ține de specificitatea produsului artistic în general și a celui cinematografic în particular. Ostilitatea mea pornea din convingerea că, de pildă, într-o secvență precum cea din *Moartea domnului Lăzărescu* în care cuplul de vecini se chinuie să-i tragă pensionarului un pulover pe brațe și o căciuliță pe cap în timp ce el vorbește la telefon, acuitatea observației și calitatea reconstituirii ei artistice sunt ireductibile la generalitățile lui Poenaru. Nu m-am răzgândit în această privință. Nici pe departe.

Astea fiind zise, discursul meu polemic – atât cel scris la patru mâini cu Leo, cât și cel dezvoltat ulterior în *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* – păcătuiește prin faptul că nu ține suficient seama de fundamentala *legitimitate* a problemelor puse de Poenaru. Asta e partea pe care o regret (pe lângă câteva accente caricaturale pe care le-aș elimina acum). La vremea aceea tindeam să echivalez realismul NCR cu o formulă stilistică – ansamblu de opțiuni scenaristice și regizorale angajând în primul rând forma cinematografică. Voiam să evidențiez gradul înalt de elaborare stilistică sau formală al unor opere de artă care în România, până la acea dată, nu fuseseră discutate aplicat din acest punct de vedere; mai exact, ele nu prea fuseseră discutate decât în termenii conținuturilor lor manifeste – starea sistemului medical românesc (*Lăzărescu*), respectiv avorturile din anii '80 și mizeria generală a ceaușismului târziu (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*). Apropo, Florin Poenaru se înșela inclusiv în aprecierea că acele filme nu erau suficient discutate din alte unghiuri decât cel estetic. În realitate erau discutate *preponderent* din alte unghiuri. Ce voia el să spună – și avea dreptate – nu era că filmele respective nu fuseseră discutate ideologic, ci că ele nu fuseseră discutate ideologic *dinspre stânga*. Problema cu abordarea mea de la vremea aceea (problemă corect





identificată de Costi Rogozanu într-o recenzie la cartea mea<sup>17</sup> – recenzie importantă atunci pentru mine) este că, tinzând să echivalez realismul NCR cu o formulă stilistică, tindeam totodată să expediez discutarea reprezentărilor despre societate cu care lucrează aceste filme. (În privința asta eram influențat în primul rând nu de Bazin, ci de „neoformalismul” lui David Bordwell. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* a fost uneori descrisă ca o carte cu doi protagoniști – cei din titlu. De fapt exista un „al treilea om” – stilisticianul Bordwell.) Intervenția lui Poenaru era mai mult decât binevenită în măsura în care chestiona aceste reprezentări: ale cui sunt ele? Ale cărei clase sociale, cu ce interese? Care sunt implicațiile și posibilele lor efecte politice? Indiferent de răspunsurile – simpliste – cu care venea Poenaru, eseuul lui avea meritul – imens – de a reintroduce asemenea întrebări. Riposta mea la eseuul lui ar fi trebuit să înceapă prin a-i concede asta.

Și mai e o problemă (care mi-a fost semnalată de Andrei State chiar în cadrul unuia dintre evenimentele de lansare pe care le-am avut cu *Lucruri...*), o problemă ținând de construcția cărții. Introducând eseuul lui Poenaru chiar la sfârșit, dau impresia că-l poziționez ca pe fructul final al unei întregi tradiții de analiză ideologică a cinemaului, tradiție pe care mai devreme în carte am descris-o pe *fast-forward* și care, în linii mari, e întemeiată de Școala de la Frankfurt și actualizată ulterior prin implanturi de Althusser și Lacan. Cititorul poate rămâne cu impresia că, războindu-mă cu eseuul lui Poenaru, eu mă răfuiesc cu toată tradiția asta; că, demontându-l pe el, încerc s-o discreditez pe ea. Ceea ce sigur că-i aiurea: aplicată cinemaului, critica academică anglo-saxonă de inspirație althusseriană (care fusese la modă prin anii '70) a dat rezultate mai bune sau mai proaste, dar n-o poți desființa așa, poziționând un biet articol de-al lui Poenaru ca și când ar constitui expresia ei cea mai înaltă și apoi tocându-l mărunț. Intenția mea nici nu fusese asta. (Apropo de „biet articol”, ceea ce mă frapă la el, privindu-l după 12 ani, e o anumită soliditate tehnică: indiferent de ceea ce spune, are o construcție, are deschiderea aia spectaculoasă cu Poenaru privind *Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu* și întrebându-se de ce râd spectatorii... Schimbările din 2010-2012 cu Poenaru și Rogozanu îmi apar acum ca o mică epocă de aur în războaiele culturale având ca obiect cinemaul. Între timp, războiul a devenit mai brutal și se poartă adesea cu arme mai rudimentare.)

Dar să revenim la Leo.

**M.I.:** Dacă am evocat ultima voastră colaborare, să ne referim și la cele câteva polemici pe care le-ați dus unul împotriva celuilalt. Cea mai cunoscută a fost prilejuită de *Kill Bill*. Ție ți-a displicut filmul lui Tarantino și i-ai ras amândouă părțile, într-o manieră inspirată de Kael (deși ea, care nu mai scria cronici în momentul apariției lui Tarantino, sugerase totuși într-un interviu că gustă comedia violenței din *Pulp Fiction*). Iar a.l.ș., entuziasmat în mod simetric de amândouă *Kill Bill*-urile (dar în special de partea a doua), ți-a dedicat un text „estival” în care, printre altele, ți reproșă „o sensibilitate

mai curând literară, decât cinematografică” și îți parodia abordarea într-o frază („În *Călăuza*, Tarkovski are o idee mare și lată: un film cu cadre lungi pare «profund») de efect într-o țară în care Tarkovski, așa cum chiar a.l.ș. remarcase sarcastic cu alt prilej, era văzut ca Dumnezeu. Dar n-o să mă opresc asupra acestei polemici, deși profit de prilej ca să trimit în trecere la o radere și mai de sus decât a ta, scrisă de Andrei Bangu în *Observator cultural* (unde-l recomandase chiar a.l.ș.): Bangu îi dădea nota 5,5 din 10 și trântea petarde de genul „din punct de vedere stilistic, Tarantino se dovedește nul”. N-are sens să ne oprim prea mult la hârjoana pe lângă *Legături bolnăvicioase*, unde a.l.ș. era influențat destul de evident de prietenia pentru Tudor Giurgiu. Propun în schimb să ne oprim la ce ați scris amândoi despre *The Lord of the Rings*. Nu a fost propriu-zis o polemică, decât în sensul implicit în care ați avut abordări opuse asupra trilogiei, trimițând în același timp săgeți unul contra altuia. Recapituliez pe scurt. Ție în mare îți plăcuseră filmele. Deși recunoșteai că sunt afectate într-o anumită măsură de kitsch, îl treceai cu vederea în numele măreției epopeice pe care Jackson o asambla competent în datele genului. Lui a.l.ș. în schimb nu i-au plăcut câtuși de puțin și le-a beștelit pe unde a apucat. Dar nu s-a mulțumit cu asta, ci a transformat respingerea *LOTR* într-o alegorie plină de efecte dramatice. Folosind o distincție a lui Godard între Cultură și Artă (ah, majusculele!...), a.l.ș. vedea în trilogia regizată de Peter Jackson triumful primeia asupra celei de-a doua, triumful artefactului de serie asupra obiectului unic, victoria „omului recent” (adică a gloatei) asupra cinefilului avizat. „*LOTR* reprezintă o *tabula rasa* a Cinematografului așa cum este iubit de cinefili – o aventură galopantă înspre un hibrid mutant și un orizont digitalizat”, scria a.l.ș., privind fenomenul *LOTR* prin lentilele lui Orwell din 1984, distopia în care trecutul era în permanență șters/rescris de ideologia/vocabularul prezentului: „*Newspeak*-ul cinematografic a înlocuit mărturiile încă vii conform cărora un Trecut al celei de-a șaptea arte a existat într-adevăr”. Mai găsim în ultimul deceniu trăit de a.l.ș. astfel de, cum să le spun, „semnale de alarmă” că lucrurile merg într-o direcție greșită și că Cinema-ul (neapărat cu majusculă) a murit sau se pregătește să moară. Astfel de anxietăți semnalează în general conservatorismul și probabil că în ultimul lui deceniu de viață a.l.ș. era sensibil mai conservator decât fusese în anii '90. Patapievicu trecuse printr-o evoluție asemănătoare, nu? Adică Patapievicu combătea în anii '90, în *Politice*, guénonismul (inspirat de René Guénon *via* Vasile Lovinescu) cu pretenții inițiatice al lui Dan Stanca, pentru ca din anii 2000 să devină prizonierul unui misticism tot mai păcios. Probabil că la mijloc nici nu este o evoluție individuală (misticismul lui Patapievicu era conturat din anii '90 sau chiar mai devreme, după cum atestă *Zbor în bătaia săgeții*, autobiografia lui scrisă în anii '80 și publicată în 1995 la Humanitas),<sup>18</sup> ci o evoluție generală a sistemului: în anii '90 cam tot ce se opunea național-ceaușismului rezidual (ilustrat de Mihai Ungheanu, Paul Everac, Sabin Bălașa, Mihnea Gheorghiu și alții ca ei) era din oficiu cool, dar cu timpul – adică cu aproximație de la începutul anilor 2000 – au început să apară diferențieri în tabăra celor care până atunci

apăreau cumva indistinct ca „buni”. Dreapta (stânga în sensul de azi încă nu se născuse) a început să se separe între un pol liberal-progresist (*Observator cultural*) și un pol conservator (*Ideii în dialog*), *Dilema*, unde a.l.ș. era redactor, a traversat același proces. În anii '90 fusese foarte progresistă în datele acelei României (dosarul Eminescu, suplimentul *Vineri* și multe altele), dar din anii 2000 acest progresism a devenit din ce în ce mai conservator (cu destule excepții punctuale – peisajul nu era atât de monocrom cum simplific aici). Despre Andrei Pleșu s-ar putea spune cam același lucru. Apropos de Pleșu, profilul lui mi se pare că are un aer de familie asemănător cu al lui a.l.ș. Sigur, diferențele sunt evidente – Pleșu a fost, cel puțin o vreme, mai *scholar*, iar după 1989 s-a implicat în diverse roluri în administrație. Dar amândoi sunt reprezentativi pentru acea „lume bună” bucareșteană cu aer interbelic care a reușit să se reproducă în comunism în pofida anilor '50. Amândoi sunt reprezentativi pentru acea „bună creștere”, „bună educație” urbană/metropolitană care pretindea/ oferea, pe lângă instrucția culturală de bază (incluzând stăpânirea la perfecție a câtorva limbi de circulație), o serie de cunoștințe practice pe linie socială – cum să asortezi niște obiecte vestimentare, ce flori să cumperi pentru fiecare ocazie imaginabilă, cum să te orientezi într-o conversație și așa mai departe. „Publicul Humanitas”, nu? Cu toate excentricitățile lui (care se înscriau totuși în limitele acceptabilității convenționale), a.l.ș. era croit dintr-o astfel de stofă. Gustul lui, de care era atât de mândru și de sigur (și care era real), se baza pe o erudiție nu atât profundă, cât întinsă și bine stăpânită – nu doar culturală, ci și socială/existențială.

Întorcându-mă la *LOTR*: ceea ce a.l.ș. deplora sub această etichetă a devenit între timp absolut dominant în cinema. Oamenii nu mai văd filme sub formă de obiecte discontinue, ci explorează filme concatenate în „universuri” (universul Marvel, universul DC) și fac *binging* cu seriale pe megaplatforme care se luptă cu mare eficiență pentru atenția lor, alături de platforme de socializare ca Facebook/Meta, TikTok ș.a. Jeff Bezos a plătit 250 de milioane de dolari doar pe drepturile asupra unei *mici bucăți* din universul imaginat de Tolkien. Cultura (care este o cultură de entertainment *mostly*) se transformă – s-a transformat deja – într-un habitat care ia locul realității, într-un mediu de tip Second Life. Baudrillard spunea acum multă vreme că realitatea a fost ucisă, iar viitorul îi va da tot mai multă dreptate, pe măsură ce tehnologia va deveni din ce în ce mai puternică, oferind o viață secundară din ce în ce mai imersivă. Dacă ar fi trăit, probabil că aspectul reacționar al lui a.l.ș. ar fi evoluat. Mi-l imaginez cu ușurință luptând pe Facebook împotriva filmelor cu supereroi și a corectitudinii politice.

**A.G.:** Elegiile pentru moartea cinematografului erau un gen foarte în vogă în Occident în anii '90 și 2000. Sontag scrisese una clasică în *New York Times* ca să marcheze centenarul cinematografului<sup>19</sup>; David Thomson ajunsese să scrie una pe săptămână. Sigur, un gen conservator – și denunțat ca atare încă din epocă, de critici ca Jonathan Rosenbaum (în volumul polemic *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit*

*What Movies We Can See*<sup>20</sup>) sau Kent Jones (într-o recenzie-eseu<sup>21</sup> la ediția din 2002 a celebrului *Biographical Dictionary of Film* al lui Thomson). Scenariul cu Leo astăzi pe Facebook, vituperând împotriva corectitudinii politice și a filmelor cu supereroi, e plauzibil, firește. Atenție însă la asocierea/echivalența dintre reacționarism și rezistență la Marvelizarea cinemaului/ culturii; e periculoasă. După părerea mea, nu e nimic progresist în a lua partea Marvel-izării împotriva criticilor acesteia. Printre criticii respectivi nu se numără doar Scorsese, pe care identitatea generațională de *boomer* și aerul oarecum academic al ultimelor două lungmetraje de ficțiune, *Silence* și *The Irishman* (dar nu și al filmului de dinaintea acestora, *Lupul de pe Wall Street*, care e una dintre capodoperele hollywoodiene ale anilor 2010), îl fac relativ ușor de persiflat; printre aliații lui Scorsese se numără și un anticapitalist feroce ca A. S. Hamrah, care știe să nu pună botul la pseudo-populisme și care vede foarte bine că acest triumf al *planning*-ului *corporate* care este „universul Marvel” reprezintă adevărata împlinire a coșmarului descris în anii '40 de Theodor Adorno și Max Horkheimer (care-și închipuiau în mod destul de greșit că descriu Hollywood-ul epocii lor, în schimb îl descriau destul de corect pe al epocii noastre). Astea fiind zise, n-aș exclude cu totul posibilitatea ca „universul Marvel” să dea și el până la urmă măcar un film de calitate lui *Joker*. Îl aștept.

Revenind la Leo, mi se pare interesant că, deși, după știința mea, a murit fără să-și fi făcut cont pe Facebook (nici sub propriul nume, nici sub un altul), încă de la începutul anilor 2000 pionierase, prin nenumărate postări pe forumuri și pe bloguri și în subsoluri de articole, genul de luptă la baionetă care între timp a devenit unul dintre tipurile dominante de interacțiune facebookistă. În calitatea ta de fost administrator al blogului revistei *Cultura*, care devenise la un moment dat unul dintre locurile lui favorite de hârjoneală, știi foarte bine la ce mă refer. Dar alt episod vreau eu să evoc. Era înainte de epoca blogului *Cultura*, prin 2003-2004. Pe site-ul Cinemagia înflorise un forum totodată elitist (printre membrii comunității se numărau oameni de cinema ca scenaristul Tudor Voican sau viitori critici precum Cătălin Moise, Lucian Maier sau amicul meu Andrei Bangu, pe care l-ai menționat mai devreme) și extrem de golănos. Genul de comentariu care se practica acolo – în principal despre lumea filmului românesc, dar și despre arta cinematografică în general, despre marii autori, despre filme-cult etc. – era în medie destul de articulat și de inteligent, dar, în orice caz, era pe bază de rupere de oase. Se pornea de la premisa – clasică în *tough-guy*-ismul ei infantil – că, în lumea din afara forumului, nimeni nu spune lucrurilor pe nume; așa că le spuneau – și cum le mai spuneau! – băieții de pe forum (normal că subcultura despre care vorbim era una aproape exclusiv masculină – masculină la modul claustrofobic, cu miasme de *bullying* și de ciorapi împuțiți, ca literatura lui Adrian Schiop). Și la un moment dat se creează acolo un curent de opinie împotriva lui Alex. Leo Șerban, cu insulte glumeț-homofobe și tot tacâmul de ghetou („criticid pidosnic” și alte capodopere de lumpen-*wit*). Și Leo află (tot mai multe persoane din lumea cinematografică *smart* citeau drăcia aia de forum,



pentru că, na, dincolo de bagabonteală chiar se spuneau din când în când niște lucruri acolo – plus sentimentul ăsta picant de suspiciune că sub unele dintre pseudonimele de-acolo se pot ascunde cutare și cutare lup tânăr al cinematografeii). Și, imediat cum află, Leo se hotărăște să sară în groapa cu fiare. Eu îi zic: „Leo, n-o face, nu merită, blablabla”. Chirilov îi zice: „Leo, n-o face, blablablabla”. El: „Nimic! Gata, sar în groapă!” Zic și făcut. Urmează săptămâni și luni de cotonogeață între el și contestatarii săi de pe forum. Cu mizerii homofobe, cu „las’ că știm noi unde locuiești”, cu de toate. Cu Leo distribuind la fel de multe lovituri câte primește – și în tot acest timp distrându-se (îmi povestea la telefon ce i-au mai zis, ce le-a mai zis – vorba lui Gainsbourg, „*J’distribue les swings et les uppercuts*” –, ca și când n-aș fi citit oricum aproape în fiecare zi, ținându-mă cu mâinile de cap prin Internet Café-uri). Și încet-încet le câștigă respectul câtorva dintre elementele cele mai ostile – printre ei unul sau doi ciomăgari realmente redutabili. (Apropo, cred că paginile alea încă mai există pe site-ul Cinemagia, așteptându-și arheologul. Scuze pentru încă o digresiune anecdotică, dar, dacă tot ne-am apucat, pornind de la Leo, să evocăm subculturi cinefile uitate, hai să le evocăm.) Comparația ta cu Andrei Pleșu se ține perfect în liniile trasate de tine (care converg în ideea că amândoi serveau un public ce concepea cultura ca pe un apanaj decorativ), dar tocmai mi-am amintit de episodul ăsta și mă pufnește râsul încercând să-l distribuie pe Pleșu în rolul lui Leo. Leo *encanaille*-ându-se voluptuos cu bătaușii ăia, ca aristocratul dintr-un vechi roman pornografic. Scrii că excentricitățile lui Leo se înscriau în limitele acceptabilității convenționale. Poate că da. Cu siguranță avea și o latură – întotdeauna dezarmantă pentru mine – de conformism burghez. (Sigur, și-o cultivă în relație cu alte laturi – una *louche*, una copilăroasă etc. –, ca element într-un asamblaj de contraste foarte bine stăpânit.) În 2005 a fost ținta unui scandal – un tabloid a publicat niște fotografii intime de-ale lui. (Totuși, ce epocă: un critic de film comentat de Gigi Becali în direct la Dan Diaconescu!) A durat o singură zi, după care lumea a uitat, dar sigur că ziua respectivă a fost neplăcută: printre altele, rivalii lui de pe Cinemagia – unde între timp devenise tartorul forumului – au încercat o lovitură de palat împotriva lui, dar nu asta îl preocupa pe el atunci când m-a sunat ca să mi se plângă. Ce-l preocupa pe el era: „Ce-o să zică Pleșu? Ce-o să zică PLEȘU?” Asta pentru că l-ai pomenit. În fine, n-aș minimaliza diferențele dintre ei. Pleșu e un creator de instituții. E un deținător de (și – hai s-o spunem – grațios renunțator la) funcții politice. Leo n-are nici în clin, nici în mână cu asemenea demnități, tot așa cum Pleșu n-are nici în clin, nici în mână cu cinemaul popular (de fapt, cu cinemaul în general).

Oare anii 2010 ar fi făcut din Leo un reacționar tot mai furibund? Destul de probabil, dar ce știu este că la sfârșitul anilor 2000 nu mai era deloc încântat de neoconservatorismul de tip american (de paleoconservatorism nici atât), deși la nivel de relații personale era foarte atașat de neoconservatori români ca Teodor Baconschi, Patapieviți (cărui totuși îi criticase *Omul recent* – nu mai știu dacă în *Elle* sau în *Cosmopolitan* – de pe o poziție blazat-postmodernistă) sau

Sever Voinescu. Îl disprețuia pe Băsescu și nu privea cu ochi buni giumbușlucurile pe care le făceau diverși prieteni de-ai lui (ca să nu mai vorbim de dușmani precum homofobul rudimentar Ioan T. Morar) ca să-i fie pe plac. Fusese șocat de termenii în care Traian Ungureanu, Mihail Neamțu și Sever Voinescu scriseseră (ultimul în *Dilema veche*) despre Michael Jackson la moartea acestuia; jubilase atunci când Marius Chivu le ripostase celor trei (tot în *Dilema*) și iarăși fusese șocat atunci când Pleșu intervenise de partea lui Neamțu & co. Față de cineva ca Neamțu nu avea nici cea mai mică simpatie – trebuia să-și adune toată reverența față de Pleșu ca să-i ierte acestuia că ține în brațe o asemenea figură. Dar probabil că ai dreptate și că, până la urmă, lucrurile astea ar fi cântărit mai puțin decât ostilitatea lui față de „corectitudinea politică” și față de stânga în general (în particular simpatiza oameni de-acolo: Ernu, Tim Nădășan de la *Idea*, tu). E aproape sigur că debarcarea lui Patapieviți de la ICR de către PSD-PNL l-ar fi radicalizat dacă ar fi prins-o; nu i-ar fi iertat niciodată pe intelectualii de stânga care au aplaudat-o. Dar ce rost are să speculez cum ar fi evoluat Leo din 2012 încolo? Murise în 2011; scenariile astea sunt doar palavre. Dintre prietenii comuni de la vremea aceea (ai lui și ai mei), foarte aproape în ultimele luni de viață i-a fost Răzvan Rădulescu – un *maverick* autentic care în esență îi disprețuia pe Pleșu, Patapieviți și Liiceanu, dar fără a fi de stânga. (Apropo, *Întregalde* nu e deloc un film de stânga. Satira inițială a carității *middle class* nu face decât să pregătească, în a doua parte a filmului, o critică relativizantă a altruismului în general. Majoritatea cronicilor se mulțumesc să remarce aprobator partea de satiră. Hotărât lucru, critica noastră e mai politizată acum decât era pe vremea lui Leo, dar aș vrea să pot spune – și nu pot cu toată gura – că această politizare a însemnat totodată și o rafinare.)

Despre polemicele noastre ce să zic? Și cea despre *Kill Bill*, și cea despre *Stăpânul inelelor (LOTR)* sunt din 2004. Contribuția mea la cea dintâi n-am mai citit-o de-atunci; pe-a lui Leo da – și mi-a plăcut. (Avea dreptate să remarce că sensibilitatea mea pe-atunci era mai curând literară decât cinematografică: când urmăream un film, eram mai sensibil la atmosferă în general decât la film ca obiect construit din imagini și sunete.) Acum câțiva ani am încercat să revăd *Kill Bill*-urile, hotărât să-i dau dreptate lui Leo cum că împreună ar constitui o capodoperă. N-am putut să-l duc până la capăt pe primul – iarăși nu mi s-a părut extraordinar ca film de acțiune, iar acumularea de glumițe *geeky*-infantile mi-a devenit insuportabilă după un timp; poate că a fost de vină dispoziția mea în ziua aceea – știu că tu (ca și alți oameni pe care-i admir) tinzi să-i dai dreptate lui Leo pe subiectul ăsta și jur că în câțiva ani voi reîncerca din nou. Trilogia *LOTR* am văzut-o o singură dată – la începutul anilor 2000, pe măsură ce filmele se lansau în cinematografe. Așa roasă de kitsch cum incontestabil este, mi s-a părut cea mai glorioasă intervenție în genul respectiv de la dipticul *Nibelungilor* (Fritz Lang, 1924) încoace. (J. Hoberman e de aceeași părere.) Că – așa cum anticipa Leo – a deschis porțile pentru mult cinema prost de *fantasy* și CGI e perfect adevărat; dar nu mi se pare *fair* să fie blamată pentru asta. În fine, singurul meu sentiment în urma schimburilor de

săgețele la care Leo și cu mine ne-am dedat de-a lungul timpului (pe subiectele astea și pe altele: Clint Eastwood, Lars von Trier...) e un regret că, la circa 25 de ani câți aveam pe atunci, n-am fost în stare să-l provoc, să-l stimulez să meargă mai departe în cunoașterea obiectelor respective, să-și ridice nivelul propriului joc. Sunt aproape sigur că ar fi lăsat o operă mai durabilă dacă ar fi avut colegi, parteneri de polemici care să-l stimuleze mai mult. Nu fac pe nebunul; chiar am un mic regret aici, dar asta e, eram tânăr. Mai mult de-atât n-am ce să zic pe subiectul ăsta – doar că mă mișcă faptul că-ți amintești asemenea hârjneli.

**M.I.:** În nici un caz nu asociez progresismul cu *like*-urile pentru supereroi. Cred că m-am exprimat confuz. Dimpotrivă, mi se pare indecent efortul intelectual investit în ele – vezi oameni comentând cu toată seriozitatea diferențele dintre versiunile Joss Whedon și Zack Snyder la *Justice League*, sau, și mai rău, diferențele dintre versiunea color și versiunea alb-negru ale lui Snyder. Ca să nu mai vorbesc de sumele cheltuite pe prostiile astea, care sunt și mai indecente – ca și tot hype-ul mediatic. *Joker* e din alt film, ca și *Batman*-urile lui Nolan. (Cum am o slăbiciune pentru Spiderman, regret că nu s-a apropiat de el nimeni de calitatea lui Nolan sau Tarantino, care să-i ofere o materialitate dincolo de CGI-urile alea *silly* de desen animat.) Îl amintesc pe Nolan mai mult pentru că lui a.l.ș. îi plăcuse *The Dark Knight* – cred că am și vorbit atunci la telefon despre teoria realismului pe care o schițase în cronica lui plecând de la geografia mai apropiată de realitate decât de fantasy în care Nolan îl reloca pe Batman începând cu al doilea film din trilogie.

Dar iată cum felul în care evoluează realitatea modifică Textul în care credea a.l.ș. În anii 2000, era poate reacționar să te iei de francize ca *LOTR*. În România cel puțin, unde cultura de masă nu era văzută cu ochi prea buni de criticii „serioși”, și asta oferea criticilor din generația noastră, cu Rogozanu în frunte, un cal de bătaie. Până în 2022, situația s-a schimbat. Cât timp am așteptat răspunsul tău am citit broșura lui Olivier Assayas – unul dintre cineaștii tăi preferați – *Le Temps présent du cinéma* (Gallimard, 2020)<sup>22</sup>. Printre problemele pe care le discută acolo se numără și fenomenul Netflix, și presiunile multiple pe care comunitarismul actual le pune asupra artelor. Assayas nu e ceea ce s-ar numi un progresist, dar nu e – nici pe departe – un reacționar. El evocă de altfel atmosfera în care a deschis ochii – atmosfera foarte politică din anii '60, la care au participat și autori de primă mână precum Godard. Însă comparând momentul '60 cu anii 2020, Assayas observă că momentului actual îi lipsește o teorie asupra cinemaului venită din interiorul câmpului artistic, așa cum se întâmplase totuși pe vremea lui Godard. Singura teorie asupra cinemaului de azi, zice el, este teoria politică a comunitarismului, care vine așadar din exteriorul cinemaului. Ceea ce pretinde Assayas este în fond ca arta cinemaului să-și prezeve, în fața presiunilor multiple – ecologice, comunitare, economice etc. – o zonă de autonomie autoreflexivă, o zonă în care conștiința de sine să fie activă, dincolo de toate comenzile și așteptările, multe îndreptățite, care vin din afară.

Tocmai în astfel de evoluții văd șansa reactualizării lui a.l.ș. Într-o lume din ce în ce mai serială și mai comunitară, obsesia lui a.l.ș. pentru individualitatea detașată estetizant de tot zgomotul de fond al zilei poate deveni din nou interesantă, în sensul de contemporană. Apropo, nu dau un sens valoric etichetelor de progresist și conservator/reacționar, cel puțin nu atunci când vorbesc de cineva ca a.l.ș. Între inteligența lui a.l.ș. și un progresism conformist și nereflexiv, e clar ce aleg. Și nu doar de dragul dialecticii, care pretinde adversari pe măsură pentru ca gândirea noastră să nu se osifice.

Că i-ai evocat incursiunile împotriva „barbarilor” de pe Cinemagia, mi se pare un gest foarte caracteristic lui. Și trollingul se pricepea să-l facă la meserie, ca un gentleman din romanul englezesc victorian, care după ce-și plimba prin saloane mânușitele din piele de vițel se pricepea la o adică să împartă câțiva pumni pe docuri unor marinari impertinenți. Asta nu înseamnă că trollingul lui nu putea deveni și toxic, cum s-a întâmplat cu luciati, pe care efectiv a făcut-o să-și abandoneze blogul Terorism de cititoare. Nu mai știu ce-l apucase, dar felul în care se dedicase acestei misiuni de hărțuire încetase destul de repede să fie amuzant. Cel mult mi se pare amuzant că mi-a trimis un sms după ce o menționasem pozitiv pe undeva pe luciati: „Ai o bilă neagră de la mine”, haha.

Vorbind despre a.l.ș. în felul în care vorbim, imaginând scenarii în care ar fi făcut asta sau ailaltă, îmi dau seama că astfel invalidăm ipoteza de la care eu plecasem, că nu am mai fi contemporani. Ședința de spiritism pe care am organizat-o arată că ne raportăm la el ca la un personaj viu.

**A.G.:** O spuneai încă de prin 2013; clar și-a marcat contemporanii. Și adăugai încă de-atunci: întrebarea dură e cât va trece mai departe din ceea ce-a lăsat. (Da, el a susținut multă vreme că nu vrea să „lase” nimic. Știm amândoi că spre sfârșit mai reconsiderase treaba asta.<sup>23</sup>)

Așa e, cucerirea ținutului barbar al forumului Cinemagia, unde în câteva luni s-a făcut rege, a inaugurat o carieră de trol care în ultimii lui ani de viață devenise frenetică și uneori neplăcută la vedere. Mica industrie de amintiri-cu-Leo pe care unii dintre prietenii lui au încercat s-o întrețină în spațiul public pe parcursul deceniului scurs de la moartea lui a obnubilat protector (și sigur că prietenii nu sunt de blamat pentru asta) laturile de încrâncenare și, cum să spun, de copil-care-taie-fluturi-cu-lama, care s-au manifestat în campanii precum cea anti-luciat. (Au existat și altele de o violență comparabilă, contra unor bloggeri mai puțin vizibili.) Putea fi hărțuitor cu amicii lui, ca în mesajul glumeț cu bila neagră: te împungea să te poziționezi de partea sau împotriva lui, îți semnala că e cu ochii pe ce scrii și zici, linia dintre tachinare amical-malițioasă și *bullying* putea deveni neclară; dacă încercai să-l ții la distanță prin tăceri sau răspunsuri monosilabice – strategia mea timp de câțiva ani buni –, puteai să-l întărăți și mai rău; te puteai pomeni că au început brusc să circule vorbe despre tine prin locuri unde asemenea vorbe pot să te coste.

Aducerea lui Assayas în discuția noastră nu face decât să scoată în evidență cultura politică mult mai bogată din care vine





cineva ca el. Așa e, a deschis ochii în atmosfera ultrapolitizată din Franța de la sfârșitul anilor '60, definindu-se împotriva Partidului Comunist Francez, împotriva maoiștilor și împotriva troțkiștilor – definindu-se așadar ca un anticomunist, ceea ce a rămas până azi –, dar de pe pozițiile unui fel de anarhism inspirat de gândirea situaționistă, dezamăgit că ordinea burgheză nu se prăbușise în mai '68 și ostil până în ziua de azi ordinii existente. Bref, altfel de anticomunism decât poți vedea la noi. (Assayas a făcut din această formare a lui subiectul unei cărți din 2005, *Une adolescence dans l'après-Mai. Lettre à*

*Alice Debord*, apoi subiectul unui film din 2012, *Après mai*.) La noi lucrurile sunt mult mai rudimentare. Leo, care voia mereu să fie mai cu moț, strâmba din nas la simplă etichetă de „conservator” și credea că merită una mai interesantă. De pildă, îi plăcea să se descrie prin sintagma *Tory anarchist*, pe care o găsisse la unul dintre umoriștii britanici care-i plăceau mult – nu mai știu dacă la Max Beerbohm sau la Evelyn Waugh. Dar sigur că erau doar fițe. La cum se tăiau taberele la noi cu toporul, nu era loc pentru așa ceva.

---

## Note

1. „ȘERBAN, Alex. [Alexandru] Leo (28.VI.1959, București – 8.IV.2011, București), eseist, poet, prozator, traducător. Este fiul Aureliei Șerban; se pare că a adoptat prenumele «Leo» ca omagiu pentru cantautorul Leonard Cohen. A absolvit în 1983 Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, secția engleză-franceză, a Universității din București, unde va fi asistent pentru o scurtă perioadă (1990–1991). Imediat după absolvire, timp de trei ani, predă engleza în Peretu, județul Teleorman, și în Videle. Din 1993 a lucrat ca redactor la «Dilema» (ulterior «Dilema veche»), până în 2008, în 1998–2000 a fost lector la catedra de comunicare audiovizuală a Academiei Naționale de Teatru și Film, a inițiat și a condus Clubul Cinefililor la Institutul Francez din București. Între martie 2005 și septembrie 2006 a realizat emisiunea «Fotograme» pe TVR Cultural. A conferențiat la Lincoln Center din New York (1996), Universitatea Umea din Suedia (1996), Universitatea Humboldt din Berlin (2000) ș.a. A debutat la «Chicago Review» (SUA) în 1976 cu un poem scris în engleză, *Green Lemon*. A mai publicat în «România literară», «Secolul 20», «Luceafărul», «Caiete critice», «Contrapunct», «Euphorion», «Litere, Arte & Idei», «Lettre internationale», «Vătra», „Idea», «Observator cultural», «Elle», «Idei în dialog», «Libertatea», «Suplimentul de cultură», «Ziarul de duminică», «Re:publik», «Cover Magazine» (SUA). În 2008 i s-a decernat Marele Premiu pentru Jurnalism Cultural, acordat de Fundația Timpul.” Mihai Iovănel, „Șerban, Alex Leo.” în *Dicționarul general al literaturii române*, ediția a II-a revizuită, adăugită și adusă la zi, vol. VII (S/S) (București: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2021), 808.
2. Alex. Leo Șerban, *Litera din serisoarea misterioasă*, traducere din limba engleză, cuvânt înainte și note de Antoaneta Ralian, cu „O încercare de portret” de Horia-Roman Patapievic (Iași: Polirom, 2011).
3. Andrei Gorzo, „Critica de film a lui Alex. Leo Șerban”, în Andrei Gorzo, *Viața, moartea și iar viața criticii de film* (Iași: Editura Polirom, 2019), 41–51.
4. *Dietetica lui Robinson* (București: Curtea Veche Publishing, 2006); *De ce vedem filme. Et in Arcadia Cinema* (Iași: Polirom, 2006); *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile cu filmul românesc* (Iași: Polirom, 2009). Pe lângă volumele amintite, platforma Liternet oferă o amplă selecție din textele și fotografiile lui Alex. Leo Șerban la adresa: <https://litternet.ro/autor/90/Alex-Leo-Serban.html>.
5. „Bilanțul e trist ca un film prost: nu există Cinematografie românească demnă de acest nume!” Alex. Leo Șerban, „Despre un Cinematograf care nu există”, în *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, 16–21.
6. Mihai Iovănel, „Alex. Leo Șerban: «Dacă arta a devenit o simplă comoditate, probabil că ar trebui să-i sunăm clopotele de înmormântare»”, *Cultura*, nr. 270, 22 aprilie 2010.
7. Mihai Iovănel, „Expertul în sine”, *Cultura*, nr. 95, 25 octombrie 2007.
8. Arhiva online pentru „Cinema” și „Noul cinema”: <https://biblioteca-digitala.ro/?tip-publicatie=periodic&pub=306-cinema-comitetul-de-stat-pentru-cultura-si-arta-consiliul-culturii-si-educatiei-socialiste-1963-1990-uniunea>.
9. Cristian Tudor Popescu, *Filmul surd în România mută: politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912–1989)* (Iași: Editura Polirom, 2011).
10. „Unul dintre lucrurile care mi-au provocat un disconfort durabil, în toți anii aceștia în care am scris despre film, este asimilarea criticii de film – în ochii unora – cu un fel de subspecie de literatură”. Alex. Leo Șerban, „Și totuși, de ce *The End*?”, *Ideii în dialog*, decembrie 2009, <https://agenda.litternet.ro/articol/10368/Alex-Leo-Serban/Si-totusi-de-ce-The-End.html>.
11. Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, (București: Humanitas, 2012).
12. Andrei Gorzo, *Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklós Jancsó* (Cluj-Napoca: Tact, 2015), 11–80.
13. Pauline Kael, „The God-Bless-America Symphony”, în *When the Lights Go Down* (New York: Rinehart and Winston, 1980), 512–519.
14. Alex. Leo Șerban, Andrei Gorzo, „Critica de stânga față cu «reacțiunea» din cinema”, *Dilema veche*, 3 și 10 decembrie 2010, <https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/critica-de-stinga-fata-cu-reactiunea-din-cinema-dialog-intre-alex-leo-serban-si-andrei-gorzo-1>; <https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/critica-de-stinga-fata-cu-reactiunea-din-cinema-dialog-intre-alex-leo-serban-si-andrei-gorzo>.
15. Florin Poenaru, „Răs, lacrimi și priviri coloniale”, *CriticAtac*, 15 noiembrie 2010, <https://criticatac.ro/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>.
16. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* (Iași: Polirom, 2021), 162.
17. Costi Rogozanu, „Noul Cinema Românesc și lucruri care chiar nu pot fi spuse altfel”, în *Carte de muncă* (Cluj-Napoca: Tact, 2013), 138–144.

18. Horia-Roman Patapievici, *Zbor în bătaia săgeții. Eseu asupra formării* (București: Humanitas, 1995).
19. Susan Sontag, „The Decay of Cinema”, *New York Times*, 25 februarie 1996, <https://nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>.
20. Chicago Review Press, 2002.
21. Kent Jones, „Eyes wide shut: David Thomson’s fear of a movie planet, or the thin line between cinephilia and cinephobia”, *Film Comment*, ianuarie-februarie (2003): 32-37.
22. Olivier Assayas, *Le Temps présent du cinéma* (Paris: Gallimard, 2020).
23. Imediat după moartea lui Alex. Leo Șerban au apărut mai multe volume. Pe lângă romanul deja amintit *Litera din scrisoarea misterioasă*, au mai fost publicate culegerea de poeme *Alte camere, alte glasuri de ieri*, prefată Svetlana Cârstean (București: Editura Pandora M, 2011) și antologia de microtexte *Mica dietetică* (București: Editura Art, 2011). Plus volumul scris în franceză (și încă inedit în română, cu excepția unor fragmente tipărite în revista *Lettre internationale* în traducerea lui Adrian Mihalache) *La Planète Proust. Esquisses d’un journal de lecture*, Avant-propos de Virgil Tanase (Paris: Éditions Non Lieu, 2013).

## Bibliography

- Assayas, Olivier. *Le Temps présent du cinéma*. Paris: Gallimard, 2020.
- Gorzo, Andrei. “Critica de film a lui Alex. Leo Șerban” [Alex. Leo Șerban’s Film Criticism]. In Andrei Gorzo, *Viața, moartea și iar viața criticii de film*, 41-51. Iași: Polirom, 2019.
- Gorzo, Andrei. *Imagini încadrate în istorie. Secolul lui Miklós Jancsó* [Images Framed within History: Miklós Jancsó’s Century]. Cluj-Napoca: Tact, 2015.
- Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* [Things that Cannot Be Told Differently: A Way of Thinking Film, from André Bazin to Cristi Puiu]. Bucharest: Humanitas, 2012.
- Iovănel, Mihai. “Alex. Leo Șerban: ‘Dacă arta a devenit o simplă comoditate, probabil că ar trebui să-i sunăm clopotele de înmormântare’” [Alex. Leo Șerban: ‘If art has become a commodity, we probably should toll its funeral bells’]. *Cultura*, no. 270, April 22, 2010.
- Iovănel, Mihai. “Expertul în sine” [The Expert]. *Cultura*, no. 95, October 25, 2007.
- Iovănel, Mihai. “Șerban, Alex. Leo” In *Dicționarul general al literaturii române* [The General Dictionary of Romanian Literature], 2nd edition, vol. VII (S/S). Bucharest: Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2021.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Jones, Kent. “Eyes wide shut: David Thomson’s fear of a movie planet, or the thin line between cinephilia and cinephobia.” *Film Comment*, January-February (2003): 32-37.
- Kael, Pauline. *When the Lights Go Down*. New York: Rinehart and Winston, 1980.
- Patapievici, Horia-Roman. *Zbor în bătaia săgeții. Eseu asupra formării* [Flight within Arrow’s Reach: Essay on Formation]. Bucharest: Humanitas, 1995.
- Poenaru, Florin. “Râs, lacrimi și priviri coloniale” [Laughs, Tears, and Colonial Tears]. *CriticAtac*, November 15, 2010. <https://criticatac.ro/ras-lacrimi-si-priviri-coloniale/>.
- Popescu, Cristian Tudor. *Filmul surd în România mută: politică și propagandă în filmul românesc de ficțiune (1912-1989)* [The Silent Movie in Mute Romania: Politics and Propaganda in the Romanian Fiction Movie (1912-1989)]. Iași: Editura Polirom, 2011.
- Rogozanu, Costi. *Carte de muncă* [Employment History]. Cluj-Napoca: Tact, 2013.
- Șerban, Alex. Leo, and Andrei Gorzo. “Critica de stânga față cu ‘reacțiunea’ din cinema” [Leftist Criticism facing Cinema’s Reactionarism]. *Dilema veche*, December 3 and 10, 2010. <https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/critica-de-stinga-fata-cu-reactiunea-din-cinema-dialog-intre-alex-leo-serban-si-andrei-gorzo-1>; <https://dilemaveche.ro/sectiune/dileme-on-line/articol/critica-de-stinga-fata-cu-reactiunea-din-cinema-dialog-intre-alex-leo-serban-si-andrei-gorzo>.
- Șerban, Alex. Leo. “Și totuși, de ce The End?” [Still, Why *The End*?]. *Ideii în dialog*, December, 2009. <https://agenda.liternet.ro/articol/10368/Alex-Leo-Serban/Si-totusi-de-ce-The-End.html>.
- Șerban, Alex. Leo. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile cu filmul românesc* [4 Months, 3 Weeks, and 2 Days with the Romanian Cinema]. Iași: Polirom, 2009.
- Șerban, Alex. Leo. *Alte camere, alte glasuri de ieri* [Other Rooms, Other Yesterday Voices]. Foreword by Svetlana Cârstean. Bucharest: Editura Pandora M, 2011.
- Șerban, Alex. Leo. *De ce vedem filme. Et in Arcadia Cinema* [Why We See Films]. Iași: Polirom, 2006.
- Șerban, Alex. Leo. *Dietetica lui Robinson* [Robinson’s Dietetics]. Bucharest: Curtea Veche Publishing, 2006.
- Șerban, Alex. Leo. *La Planète Proust. Esquisses d’un journal de lecture*. Avant-propos de Virgil Tanase. Paris: Éditions Non Lieu, 2013.
- Șerban, Alex. Leo. *Litera din scrisoarea misterioasă* [The Parlayed Letter] translated by Antoaneta Ralian, foreword by Horia-Roman Patapievici (Iași: Polirom, 2011).
- Șerban, Alex. Leo. *Mica dietetică* [The Little Dietetics]. Bucharest: Editura Art, 2011.
- Sontag, Susan. “The Decay of Cinema.” *New York Times*, February 25, 1996. <https://nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>.



# PERSPECTIVE ALE IMAGINII LUI DRACULA ÎNTR-UN SECOL CINEMATOGRAFIC

**Ion INDOLEAN**

Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai  
Faculty of Theater and Film, Babeș-Bolyai University  
Personal e-mail: ion.indolean@ubbcluj.ro

---

## PERSPECTIVES ON THE IMAGE OF DRACULA IN THE CINEMA OF A CENTURY

**Abstract:** This article aims to analyze the evolution of the cinematic representation of the character Dracula, imagined and made famous by Bram Stoker, the author of the eponymous Gothic novel. To better understand the context in which this character developed, I begin by presenting some relevant details from the life and work of the medieval ruler Vlad the Impaler, the source of inspiration for the British writer. The purpose of this article is to highlight the differences in nuance and changes over time with respect to Dracula. From a one-sided, bloody, animalistic character, he becomes more and more sophisticated every decade. In a cinematic century, Dracula changes radically, begins to have secondary objectives, placed immediately after his physiological need. This behavioral change can define the producers' attempt to create a product that is marketable and open to a wider audience.

**Keywords:** Dracula, Bram Stoker, Cinema, Horror, Myth, Reality, Transylvania

**Citation suggestion:** Indolean, Ion . „Perspective ale imaginii lui Dracula într-un secol cinematografic”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 21-31.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.03>.



Din 1920 și până în prezent, o serie de filme produse în special în țări vorbitoare de engleză au avut drept personaj principal un vampir numit Dracula. Cu trecerea timpului, imaginea lui s-a modificat, fapt datorat în special cerinței publicului, dezvoltării structurilor narrative și progresului tehnologic cinematografic. De la personajul conceput de cineastul german de factură expresionistă Friedrich Murnau și până la cel al italianul Dario Argento, construcția filmică a lui Dracula a suferit schimbări majore, însă elementele principale ale poveștii au rămas, în mare, aceleași. Acest articol își propune să analizeze evoluția reprezentării cinematografice a personajului Dracula, imaginat și făcut celebru de Bram Stoker, autorul romanului omonim de factură gotică. Publicat în 1897, textul a avut succes într-o perioadă când fascinația pentru vampiri devenea tot mai răspândită, mai ales în rândul segmentului social dezvoltat economic, căruia timpul îi permitea delectarea cu opere de artă. Chiar dacă Transilvania e cunoscută în lume pentru acest personaj, majoritatea aspectelor legate de el sunt de domeniul imaginației. Vlad Țepeș, personalitatea în jurul căreia a fost creat Dracula, a domnit în Valahia secolului al XV-lea și a dobândit de-a lungul anilor o imagine mitizată. Numele ales de Stoker în

cartea lui are o sonoritate neobișnuită și, tocmai de aceea, atrăgătoare pentru orice cititor occidental. De fapt, totul se află între mit și realitate; Vlad al III-lea este fiul lui Vlad II, investit cu Ordinul Dragonului, o organizație care lupta contra Imperiului otoman, pe atunci capabil să cucerească întreaga zonă a Balcanilor. Vlad s-a născut în Transilvania anulului 1431 (sau 1430, după alte informații), într-o casă din Sighișoara care se identifica printr-o placă dedicată tatălui lui, numit Dracul, în română sinonim cu Dragon, ordinul mai sus amintit. Astfel, se puneau bazele unui cadru propice pentru poveștile fantastice de care a avut parte Țepeș, cu mult mai devreme de scrierea lui Stoker. Cu toate că Dracul tatăl se afla în Ordinul care lupta cu otomanii, el se vedea nevoit să mențină legături strânse cu aceștia, fiind conștient că nu le putea ține piept în luptă. Această duplicitate i-a atras sfârșitul, pedepsit fiind de către Ion Huniadul. În urma acestui eveniment, în 1447 Vlad Țepeș și Radu, mezinul dinastiei, rămân singurii supraviețuitori ai familiei, fiind captivi la turci, unde fuseseră trimiși de tatăl lor, gest prin care își garanta fidelitatea către sultan<sup>2</sup>. În anii petrecuți la curtea otomană, Vlad s-a bucurat de o existență conform statutului său, în sensul în care a fost tratat ca o persoană de viță nobilă, a învățat turca și a început

să cunoască tainele politicii. Întreg cadrul maturizării lui forțate l-a pervertit, i-a dezvoltat suspiciunea, i-a cultivat firea răzbunătoare<sup>3</sup> și a făcut din el persoana aprigă recunoscută mai apoi în istorie.

În privința lui, s-au păstrat povestiri sângeroase, sub forma unor legende din folclorul european, printre care și pamflete germane din secolul al XV-lea. Patrusprezece astfel de scrieri au fost găsite în locuri dintre cele mai diverse, precum Arhivele Publice ale orașului Strasbourg sau Mănăstirea Benedictină din St. Gall, Elveția<sup>4</sup>. Faptul că scrierile au elemente comune – chiar dacă le despart sute de kilometri și ani distanță – dovedește că existau unul sau mai multe manuscrise arhetipale foarte bine răspândite și traduse în mai multe locuri din Europa. E foarte probabil, însă, ca informațiile să fi fost exagerate, pentru că așa aveau o șansă sporită să capteze atenția. De asemenea, astfel de legende s-au transmis prin viu grai, mai ales în zona României actuale, unde bătrânii încă păstrează proaspătă amintirea persoanei-personaj Dracula, dar, desigur, în variante de fiecare dată alterate sau diferite. Tradiția orală românească și textele germane și slave păstrează o sumedenie de coincidențe, chiar și în ceea ce privește chestiuni de detaliu, nu doar ca imagine de ansamblu. Atât personajele, cât și elementele narrative, sunt asemănătoare în cele trei zone geografice<sup>5</sup>. Cele mai vechi manuscrise despre Dracula au fost scrise în dialect germanic, în jurul anului 1462, timp în care Vlad Țepeș încă trăia și tocmai fusese încarcerat la Buda, capitala Ungariei<sup>6</sup>. Autorii cei mai cunoscuți ai acelei perioade, care l-au pomenit în scrierile lor, au fost: Michel Beheim – un trubadur celebru al vremii, care a scris versuri despre *monstruozițările* lui Dracula; Antonio Bonfinius – istoricul oficial al regelui Mathias al Ungariei; și Papa Pius al II-lea, cu memoriile care discută anumite crime pe care le auzise de la Nicholas de Modrussa, nuntțul papal de la Buda, care îl întâlnise pe Țepeș (Dracula) și care la rândul lui a conceput un portret literar detaliat al acestui „tiran”<sup>7</sup>.

E necesar de subliniat că, în acea vreme, tocmai se concepeu tiparul, iar interesul la scară largă pentru asemenea povești putea fi în sfârșit satisfăcut. Ulterior, peste secole, inventarea cinematografului a permis preluarea poveștii sub formă audio-vizuală. O parte din consumatorii de literatură au fost transformați (și) în consumatori de film.

„De-a lungul anilor 1880 și 1890, autori precum H. Rider Haggard, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle și H. G. Wells au scris multe povești în care creaturi fantastice amenințau Imperiul Britanic. Literatura de invazie era la apogeu, iar formula lui Stoker de invazie a Angliei de către influențele europene continentale era până în 1897 foarte familiară cititorilor de povești de aventuri fantastice. Cititorii victoriani s-au bucurat de ea ca fiind o poveste bună de aventură, ca multe altele, dar nu și-a atins statutul legendar decât mai târziu în secolul al XX-lea, când au început să apară versiuni de film.”<sup>8</sup>

Pe lângă doza de adevăr a poveștilor, autorii încercau să-i ofere lui Țepeș o imagine care îi depășea cu mult atributele

și acțiunile reale, iar astfel s-a născut personajul Dracula, o realitate mitizată masiv, care a devenit încet imaginea unei întregi regiuni istorice, Transilvania<sup>9</sup>. De la recunoscut-reala practică de a trage oameni în țepă, s-a ajuns la concepția eronată că Țepeș era un vampir care, pentru a supraviețui, suga sângele; unele povești mergeau până acolo încât indicau faptul că putea suporta doar fluidul roșu al virginelor. În 1475, episcopul din Erlau exagera când scria că, până la acea dată, Dracula autorizase personal execuția a aproximativ 100.000 de persoane, ceea ce reprezenta o cincime din populația din acel moment a statului pe care îl conducea<sup>10</sup>. Obiceiul lui nu era o invenție proprie, ci o practică preluată de la turci, care la rândul lor o împrumutaseră de la asiaticii din Antichitate. E verificat că numărul victimelor a fost, însă, fără precedent<sup>11</sup>. Pe lângă masacrele aduse în discuție, Țepeș se comporta cu nesupunere față de Imperiul Otoman<sup>12</sup>, în ciuda problemelor politice și financiare ale Valahiei. Așa s-au putut țese mituri pe baza unei realități ieșite din comun, iar istoria lui Vlad Țepeș a acces la statutul de poveste a lui Dracula.

Bram Stoker s-a inspirat, printre altele, din scrieri de genul celor amintite mai sus, conturând un vampir transilvănean cu puteri fabuloase și greu, dacă nu imposibil, de ucis. Cadrul social din Transilvania era prielnic pentru a-l plasa acolo pe contele însetat de sânge, fiind o zonă puțin cunoscută de occidentali, dar, totuși, nu într-atât de îndepărtată geografic. Să ne imaginăm, așadar, dacă astăzi mai circulă asemenea povești, mai ales în partea rurală a României, ce impact aveau acum cinci sute de ani, când locuitorii zonei erau mult mai susceptibili față de legende, care le produceau temeri dintre cele mai oribile și cu ajutorul cărora era mai ușor să fie controlați.

Întreg cadrul a facilitat amintirile povești de groază; acest gen de narațiune atrage interes pentru că lucrează cu așteptările macabre ale consumatorilor ei, care simt plăcere în a fi înfricoșați de către chestiuni care știu că, până la urmă, nu le pot periclita integritatea fizică. Aceste trăsături s-au pliat și pe genul cinematografic *horror*, înăuntrul căruia au fost integrate filmele cu Dracula. Mai nou, pentru că produc bani și atrag popularitate, apar tot mai multe festivaluri dedicate acestui gen, cel din Sitges fiind printre cele mai renumite. Cu mult înainte, primul film de groază a fost scurtmetrajul francez *Le Manoir du Diable* (Georges Méliès, 1896); a urmat o perioadă în care studiourile americane au conștientizat potențialul financiar al genului, iar *Frankenstein* (James Searle Dawley, 1910), produs de Edison Studios, poate fi privit ca deschizător de drum pentru subgenul filmelor cu *monștri*, subgen unde poate fi cuprins și Dracula. Filmul era puțin șocant chiar și pentru acea vreme, datorită politicii cenzurilor din Statele Unite, care se asigura de lipsa unor imagini prea explicite:

„Pentru cei familiarizați cu povestea scrisă de Mary Shelley va fi evident că am omis cu grijă orice ar putea șoca vreo parte a audienței. În realizarea filmului, Edison Co. a încercat cu grijă să elimine toate situațiile reale respingătoare și să-și concentreze eforturile asupra problemelor mistice și psihologice care se găsesc în această poveste ciudată. Prin urmare, oriunde filmul diferă de povestea originală, este





pur și simplu ideea de a elimina ceea ce ar fi respingător pentru un public cinefil.<sup>13</sup>

Peste ocean, în Europa anilor '20, genul s-a dezvoltat pe fundalul expresionismului german, înăuntrul căruia s-au realizat filme care, cu ajutorul unor personaje machiate exagerat și a unor mizanscene vopsite ca la teatru, distorsionau realitatea așa cum era aceasta în accepțiunea colectivă – o putem numi naturalistă. În acest sens, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) și *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Paul Wegener, Carl Boese, 1920) sunt printre primele încercări, cronologic vorbind; trăsăturile fantastice, coroborate cu plasarea lor în cotidian, le ofereau un aer diferit, de realitate alternativă, în care chestiuni posibile se amestecau cu proiecții fără corespondent în real. Fără să fie văduvit de vreo formă *inoportună* de cenzură, acest curent cinematografic a creat mediul propice pentru apariția și popularizarea unor povești grotești, printre care se numără și cea a lui Dracula. Chiar dacă nu era prima oară în istorie când un vampir apărea ca personaj de film<sup>14</sup>, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Friedrich Murnau, 1922) s-a bucurat de o receptare favorabilă și a deschis drumul zecilor de filme ce aveau să abordeze același subiect<sup>15</sup>, fiindcă avea o amploare superioară încercărilor precedente.

Într-un studiu cu tentă generalist-comercială publicat în Huffington Post sunt înșirate câteva din motivele pentru care majoritatea consumatorilor îl preferă pe Dracula altor monștri: vampirii, văzuți ca niște eroi, sunt singuratici, dar nu singuri; au necesități minimale, în sensul în care nu au nevoie de *gadgeturi*; sunt distanți, dar de obicei arătoși; sunt neîmfricați; sunt sensibili, dar totuși egoiști; sunt inteligenți, spre deosebire de alți monștri, precum Frankenstein sau King Kong, care nu gândesc, ci doar acționează; în plus, reprezintă arhetipul *băieților răi*, pe care la nivel de discurs îi denigrăm, dar în sinea noastră, cel puțin uneori, îi invidiem și dorim să fim ca ei<sup>16</sup>. Înainte de a prezenta o parte dintre ecranizări, vom rezuma romanul lui Bram Stoker, pentru o mai bună raportare ulterioară la producțiile cinematografice, pentru a putea urmări ce se păstrează și ce se omite în anumite ecranizări.

\*

Romanul e compus dintr-o serie de scrisori, pagini de jurnal și alte însemnări asemănătoare, ale personajelor importante din poveste. Prin fabricarea unor știri din ziar, Stoker relatează evenimente la care protagoniștii nu au luat parte. Acțiunea e plasată în Transilvania și în Anglia, pe parcursul anului 1893, în epoca victoriană, prezentată minuțios: credințe, convingeri sociale, modă vestimentară, reprezentative pentru acea societate. Romanul începe prin a-l prezenta pe Jonathan Harker, ajutor de avocat, în timp ce se îndreaptă spre castelul lui Dracula, situat în munții Carpați. Scopul vizitei lui e să îl asiste juridic pe conte în cumpărarea unei proprietăți din Exeter, Anglia. Pe parcursul șederii lui la castel, Harker observă tot mai multe fenomene stranie, iar la un moment dat conștientizează că e prizonier în clădire. Într-o noapte, trece peste atenționarea lui Dracula, de a nu își petrece noaptea în afara camerei pe care i-o atribuisese la început, și adoarme

într-o alta, unde întâlnește trei femei frumoase, întrevedere aflată între vis și realitate. Despre ele, află că sunt vampirițe, moment în care e salvat de conte, care încă are nevoie de Harker, pentru a finaliza actele. Englezul reușește să scape din castel, în timp ce Dracula se deplasează, pe nava *Demeter*, spre Marea Britanie. Pe parcursul călătoriei, întreg echipajul moare în condiții ciudate. Din Varna, punctul de plecare, nava ajunge în Whitby, iar poliția britanică nu găsește vreun supraviețuitor. Singurul obiect recuperat e jurnalul de bord al căpitanului, în care se descriu evenimentele petrecute pe vas. Ajuns în Anglia, Dracula le urmărește pe Mina, logodnica lui Harker, și pe Lucy, cea mai bună prietenă a ei, cerută în căsătorie de trei pretendenți: doctorul John Seward, Quincey Morris și Arthur Holmwood. Între timp, Dracula are o întâlnire cu Renfield, pacientul lui Seward, care înebunește și începe să mănânce vietăți, crezând că le poate absorbi viața, cum face contele cu oamenii. Renfield are capacitatea să îi simtă prezența lui Dracula, fapt pentru care va ajuta involuntar la prinderea lui. Lucy începe să se simtă rău, așa că Seward îi solicită ajutorul profesorului Abraham van Helsing din Amsterdam, care descoperă cauzele bolii ei, suspectând că e victima unui vampir. Refuză să le dezvăluie, știind că nimeni nu e pregătit să creadă în astfel de creaturi, apoi e nevoit să plece înapoi la Amsterdam, timp în care Lucy și mama ei mor. Lucy e înmormântată, dar van Helsing, întors, știe că trebuie să îi străpungă inima și să îi taie capul pentru a preveni transformarea în vampir, așa că apelează la cei trei pretendenți. Harker revine de la Budapesta, unde s-au căsătorit, și se alătură celorlalți pentru bătălia finală. Dracula o mușcă pe Mina și o controlează spiritual, grupul lui van Helsing sterilizează toate ascunzătorile din Londra ale contelui, care e nevoit astfel să se întoarcă în Transilvania. În castel, van Helsing le omoară pe cele trei vampirițe, Harker îi taie gâtul lui Dracula cu un *kukri*<sup>17</sup>, contele se preface în cenușă, iar Mina iese de sub blestem. Narațiunea e închisă de o notă despre viața maritală a Minei cu Jonathan, care au parte de primul lor nou-născut. Povestea, fiind bazată pe o construcție clasică, are situație inițială, moment declanșator, desfășurare a acțiunii, care îi conduce pe protagoniști spre o rezolvare dificilă a problemei, depășite grație inteligenței liderului, aici van Helsing. Stoker se rezumă la a induce narațiunii trăsături gotice și fantastice, plasându-le în realitatea victoriană a Angliei, din care transpar deprinderile elitei acelei societăți. Puțin mai neobișnuită e fragmentarea romanului, în notițe de jurnal, știri etc., tehnică nepreluată în filme.

Ecranizările alese spre analiză sunt *Nosferatu* (1922, Friedrich Murnau), *Dracula* (1931, Tod Browning), *Dracula* (1958, Terence Fisher), *Count Dracula* (1970, Jesús Franco), *Blacula* (1972, William Crain), *Dracula A.D. 1972* (1972, Alan Gibson), *Blood for Dracula* (1974, Paul Morrissey), *Count Dracula* (1977, Philip Saville), *Dracula* (1979, John Badham), *Nosferatu the Vampyre* (1979, Werner Herzog), *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola), *Dracula: Dead and Loving It* (1995, Mel Brooks), *Dracula 3D* (2012, Dario Argento). Pentru că numărul total al posibilităților e extrem de mare, selecția s-ar putea să scape din vedere filme la fel de importante, însă alcătuirea listei s-a

bazat pe rațiuni obiective: sunt titlurile cele mai vizionate, regizate de cei mai însemnați cinești care au lucrat la această poveste etc. Fiecare producție e reprezentativă pentru analiza imaginii lui Dracula de-a lungul istoriei cinematografeii. De pildă, la Morrissey și Herzog vorbim despre atingerea statutului de *auteur*<sup>18</sup>. În ceea ce privește *Dracula A.D. 1972* și *Blacula*, sunt importante întrucât plasează acțiunea în prezentul lor, de ani '70, *Dracula: Dead and Loving It* e semnificativ pentru că se poziționează parodic față de poveste. Pe lângă aceste excepții, a căror relevanță o vom indica la momentul potrivit, criteriul principal de selecție este receptarea publică și faptul că s-au impus în conștiința colectivă ca cele mai solide și mai seriose lucrări. Sunt considerate importante pentru sub-subgenul *filmelor de groază cu Dracula*. Foarte rar se întâmplă să existe un sub-subgen bazat, ca prim criteriu de selecție, pe prezența unui anumit personaj. Poate doar Sherlock Holmes să meargă în aceeași direcție și la același nivel. În afara celor cinci titluri deja clasificate, celelalte opt respectă în mod convențional povestea imaginată de Bram Stoker. E important de precizat că niciunul nu conține întreaga narațiune, fiind imposibilă introducerea a peste cinci sute de pagini în aproximativ două ore. Tocmai de aceea, de la un film la celălalt, există anumite diferențe narative, pentru că fiecare regizor a ales să păstreze anumite personaje și momente ale poveștii originale. Dracula e întotdeauna Dracula, iar deznodământul e același – contele ajunge ucis de doctorul van Helsing și de apropiații lui, după o serie de confruntări. Chiar și în cele cinci producții care nu respectă registrul imaginat de Stoker, vampirul moare la final, aspect pe care nu-l vom menționa de fiecare dată, pentru că ne interesează cu precădere evoluția construcției lui Dracula, nu deznodământul firului epic.

\*

Înainte să trecem la analiza propriu-zisă, trebuie să vorbim despre un aspect esențial, evoluția tehnologică pe care a cunoscut-o cinematografia. În decursul celor aproximativ o sută de ani care au trecut de la primul film, camerele de filmat au devenit tot mai performante și mai ușor manevrabile. Inerția filmelor de pionierat se justifică și prin dificultatea tehnică, zonă a cărui progres a facilitat prinderea unor narațiuni cinematografice mult mai complexe. Alt aspect esențial e montajul, care, folosit corect, îl implică total pe consumator. Importanța coloanei sonore trebuie la rândul ei menționată. În epoca pre-sonoră, o orchestră acompania, în sălile de cinema, imaginile de pe ecran. O dată cu apariția sunetului, cineștii au putut introduce diverse tipuri de melodii, în funcție de genul filmelor pe care le-au elaborat. De atunci încolo, partea auditivă a devenit decisivă în stabilirea atmosferei. De pildă, filmul horror e plin de melodii alerte, cu sunete înalte care cresc pulsul spectatorului, reacție fiziologică probată. Decorurile, machiajele, mizanscena, eclerajul și muzica potentează acumularea de tensiune și creează așteptări. Orice film horror are o melodie principală – să-i spunem leitmotiv – introdusă pentru a anunța o întâmplare importantă. Cinematografia comercială e guvernată de niște principii clare, numite convenții sau tipare, iar în cazul filmelor de groază, practicile cinematografice sunt

folosite în așa fel încât să producă tensiune. Orice film trebuie să satisfacă niște așteptări, iar la producțiile de gen acest fapt e mai pronunțat decât la filmele cu pretenții de autor, unde acțiunile personajelor sunt (mai) greu de anticipat. Pe acest tipic, publicul știe la ce să se aștepte când alege să meargă la o ecranizare a romanului lui Bram Stoker. Puțini regizori și-au permis să se abată de la convenția originală.

În cei aproximativ o sută de ani de la Murnau la Argento, imaginea lui Dracula evoluează în ton cu cinematografia. În analiza noastră, suntem interesați de raportul lui față de celelalte personaje, limbajul, aspectul fizic, integrarea lui socială, narațiunea și elaborarea tehnică. Pentru a nu se crea confuzii, ne vom referi la Dracula ca Dracula, chiar și în acele situații în care numele pe care i-l atribuie echipa de producție este Orlok, Vlad, Nosferatu etc.

Max Schreck e protagonist în *Nosferatu* (1922, Friedrich Murnau) și, cu toate că se vede pe ecran, cumulat, doar nouă minute, îi oferă o primă figură emblematică. Filmul e mut, static și limitat tehnic. Totuși, câteva elemente rămân, cum e umbra diformă a lui Dracula, proiectată pe perete, care îl învăluie în mister și devine o marcă esențială pentru definirea expresionismului german. Umbra exagerată, o practică caracteristică pentru acest curent, stimulează imaginația spectatorului și îl face mai participativ. Privitorul își generează în acest context propriile imagini mentale, legate de fricile personale. Filmul e alcătuit din cadre fixe, luate de obicei în plan mediu spre general, asemănătoare scenelor de teatru, de unde se preia în primele decenii ale celei de-a șaptea arte și modul de interpretare actoricească excesivă, substituit pentru lipsa sunetului intradiegetic; vorbim despre gesturile ample și reacții ce par acum exagerate. Pe lângă cadrele largi, câteva planuri apropiate evidențiază chipurile personajelor: faptul că sunt rare le oferă importanță. Dracula e surprins atât treaz, cât și în sicriul unde se odihnește. Urechile mari, tenul alb, caninii pronunțați și unghiile crescute ajută la conturarea monstruoasă; el devine o bestie venită din timpuri și locuri nefamiliare pentru publicul vremii, mai puțin obișnuit cu violența vizuală fâțișă. Machiajul strident reușește să angoaseze, mai ales dacă ne punem în pielea receptorilor de *atunci*. Întruchiparea contelui e sinistru și *acum*, compensând absența sunetului intradiegetic. Pentru că vorbele actorilor nu se aud, Murnau recurge la intertitluri<sup>19</sup>: „Contele Orlok – grația sa... din Transilvania... dorește să cumpere o casă drăguță în orașelul nostru...”<sup>20</sup>

Acest intertitlu e plasat în incipitul narațiunii și introduce intriga, iar punctele de suspensie creează așteptări și anunță că ascund informații, prezetate pe parcurs. *Atunci*, povestea lui Dracula nu era atât de cunoscută ca *acum*. Succesul poveștii formulate de Stoker survine după proiecția globală a filmului *Nosferatu*, moment în care văduva scriitorului – el murise în 1912 – acționează în judecată echipa, pentru neplata drepturilor de autor și lipsa unei cereri de folosire a poveștii<sup>21</sup>.

*Dracula* (1931, Tod Browning) e produs de studiourile Universal și autorizat de către familia lui Stoker. Față de pelicula din 1922, cu toate că se bucură de capacitatea folosirii sunetului, filmul e mult mai puțin grotesc. Dialogul ajută la



conturarea mai în adâncime a protagonistului și îi aduce lui Dracula o pronunție ciudată, pentru că actorul Béla Lugosi – pe numele său real Béla Ferenc Dezső Blaskó, născut la Lugoj, atunci localitate în monarhia austro-ungară, acum parte din România – are un accent maghiar vizibil, în ciuda unei engleze curate gramatical. Vorbește lent, cu pauze lungi între cuvinte, pentru un plus de gravitate. Când apare în prim-plan, îi sunt luminați în mod artificial ochii; privirea încruntată și atitudinea iscoditoare îi sunt astfel accentuate. Faptul că stă cu spatele drept și e deseori inert îi oferă un aer de superioritate caraghios, iar filmarea lui din contra-plonjeu marchează ascendentul asupra celor din jur. Cu toate că e scund, reușește pe această cale să își domine interlocutorii. În ciuda aspectului îngrijit, tenului foarte alb, buzelor pronunțate, posibil rujate, și scrutării permanente, Dracula deja începe să fie mai umanizat. E mult mai *normal* decât cel din *Nosferatu*, iar *procesul integrării lui în societate* demarează. La nivel tehnic, aproape tot filmul e format din cadre fixe, de unde și lipsa de dinamism, resimțită mai acut de spectatorul de azi. Nici gradul de violență nu e remarcabil, dar acest fapt vine în ideea în care cinematografia de atunci era mult mai reținută în prezentarea unor scene abominabile. Tocmai de aceea, nu se poate compara efectul de groază produs de filme din cinemaul incipient și din cel actual<sup>22</sup>.

Cert este că succesul cu *Dracula*<sup>23</sup> – în primele 48 de ore de la premiera care a avut loc în New York, la Roxy Theatre, s-au vândut 50.000 de bilete – determină Universal Studios să producă o serie întreagă de filme pe acest subiect: *Dracula's Daughter* (1936), *Son of Dracula* (1943), *House of Frankenstein* (1944), *House of Dracula* (1945), *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948) sunt titluri care sugerează direcția în care o ia narațiunea, adăugită cu tot felul de personaje și de evenimente menite să aducă cât mai mulți consumatori în sălile de cinema, dar îndepărtată de la specificul original al poveștii.

După aceste inițiative deloc meritorii, Hammer Film produce *Dracula* (Terence Fisher, 1958). Continuând *drumul spre umanizare*, Dracula cel portretizat de Christopher Lee devine chiar mai normal, mai atrăgător și mai sexualizat. Conte transilvănean începe să își conștientizeze dorința de integrare în societate, fapt care îl face să nu mai poată fi diferențiat fizic față de oamenii cu care intră în contact. Fisher imaginează un Dracula tânăr și arătos, iar tocmai de aceea relația antagonistului cu femeile e una mult mai senzuală. În timpul filmărilor, Fisher a rugat-o pe actrița Melissa Stribling (cea care o interpretează pe Mina) să își imagineze că tocmai a avut cea mai bună partidă de amor, atunci când personajul ei iese din dormitor, după ce e sedusă și mușcată de Dracula<sup>24</sup>. La nivel tehnic, apare lumina artificială a ochilor, folosită și în varianta cu Bela Lugosi, preluare *mot-à-mot* din filmul lui Browning. Dacă în primele două filme analizate, Dracula e extrem de palid, aici culoarea pielii e *normalizată*; în unele scene, se observă că nu e proaspăt ras, ceea ce îl apropie suplimentar de imperfecțiunea umană. Casa de producție britanică realizează patru continuări în următorul deceniu. La fel ca și cele de la Universal, acestea se folosesc succesul și, mai ales, seriozitatea primului film din serie pentru a aduce spectatori.

Anii '70 abundă în ecranizări, fiind cel mai prolific deceniu din punct de vedere calitativ și al noutăților aduse. *Count Dracula* (1970, Jesús Franco) îl aduce ca protagonist tot pe Christopher Lee, cu toate că nu vorbim despre o producție Hammer Film. Lee îl interpretează pe contele transilvănean de nouă ori în carieră, un record absolut. *Count Dracula* respectă momentele importante ale poveștii lui Stoker, la fel ca și *Count Dracula* (1977), *Dracula* (1979), *Bram Stoker's Dracula* (1992) și *Dracula 3D* (2012). Cele cinci titluri întregesc lista celor opt filme foarte fidele romanului, așa că le vom analiza împreună și vom sublinia asemănări și deosebiri în construcția personajului.

*Dracula* cel din 1970 a fost promovat ca cea mai fidelă adaptare a romanului, fiind primul film în care la început Dracula e bătrân și devine tânăr pe măsură ce se hrănește cu sânge proaspăt. La fel se întâmplă și în producția din 1992 – regizată de Coppola, dar acolo contextul e puțin schimbat: contele apare în două ipostaze; prima ca june arătos, cu părul lung și mustață, de care Mina se îndrăgostește<sup>25</sup>, a doua ca om bătrân, cu fața zbârcită, păr cărunt, unghii lungi, piele albă. În cazul tuturor ecranizărilor, Dracula dă dovadă de o imprezibilitate venită în contrast cu faptul că povestea are întotdeauna același deznodământ. *Count Dracula* din 1977 – producție BBC, care face parte din practica postului britanic de a ecraniza opere literale celebre – încearcă să prezinte fidel evenimentele originare: contele o atrage fizic pe Mina, creează o legătură sangvină, iar adversarii lui recurg la logică și rațiune pentru a-l birui. Războiul psihologic o găsește în centru pe Mina, la fel se întâmplă în ecranizarea lui Jesús Franco (1970); spaniolul gândește un film de atmosferă, în care totul pare vechi, sleit și lipsit de dinamică. Coloana sonoră, chiar dacă tipică pentru genul horror, nu își dorește să aibă forța celorlaltor producții – e o alegere regizorală personală, legată, dacă generalizăm, de faptul că cinemaul european e mai poetic față de cel din Statele Unite sau Marea Britanie. Aici, Klaus Kinski îl interpretează pe nebunul Renfield, ca peste aproape zece ani să devină Dracula, în poate cea mai originală ecranizare a cărții lui Stoker, regizată de Werner Herzog, pe care o vom regăsi în a doua parte a analizei. În *Bram Stoker's Dracula* din 1992, Mina înțelege imposibilitatea relației cu Dracula, cu toate că e dominată psihic de contele, așa că îi taie capul – singura modalitate de a omori definitiv un vampir. Semnificația decapitării poate fi legată de trădarea feminină, promovată în diferite mitologii: Salomeea îl seduce pe Irod prin dans și apoi îi cere să-i taie capul lui Ioan Botezătorul; Judith, salvatoarea Israelului, îl seduce pe Holofernes după ce-l îmbată și apoi îi taie capul, devenind un personaj ambivalent – pe de-o parte reprezintă eroina care își salvează poporul, însă e și femeia diabolică, care folosește crima pentru a-și desăvârși scopul. În afara alegerilor narative, Coppola concepe o serie de trimiteri către alte opere artistice:

„Coppola împrumută un moment din *La belle et la bête / Frumoasa și bestia* de Cocteau, când Dracula adună lacrimile Minei și le transformă în diamante; această legătură întărește și mai mult ideea lui Coppola despre Dracula ca monstru neînțeles, liniștit doar de iubirea adevărată.”<sup>26</sup>

Intertextualitatea se leagă și de folosirea unor actori cunoscuți în filmele cu Dracula: Louis Jourdan, cel care îl interpretează pe Dracula în producția BBC (1977), e cunoscut pentru rolul de antagonist din *Octopussy*, unul dintre filmele seriei James Bond. El e mai tânăr decât actorii aleși de obicei pentru acest rol, dar se pliază pe profilul vampirului.

„Dacă Bela Lugosi și Gary Oldman erau excentrici și excesivi în portretizarea figurii infame, Jourdan își păstrează calmul și reținerea. El își controlează pofta de sânge, vede oamenii ca nici mai mult nici mai puțin decât hrană. Este o ființă superioară care caută să creeze discipoli. Posedă o răutate ambivalentă, nimic nu e sacru pentru el, nici omul, nici propria religie. Atacurile nocturne asupra femeilor sunt metaforizate sexual: există multe zvârcoliri și gemete de plăcere atunci când acționează. Dracula este portretizat deliberat și distant. El devine monstruos în atacurile fulgerător-psihelelice, devenind un fel de șobolan chel, dar în restul timpului e urban și sofisticat.”<sup>27</sup>

BBC a dorit să transpună povestea într-o manieră mai teatrală, așa că ambientul sonor menține o atmosferă destul de calmă, pe fundalul căreia sunt prezentate evenimentele importante ale romanului. Cele două ore și jumătate de peliculă facilitează ritmul lent și apropierea narativă cât mai riguroasă față de roman. La nivel de scenariu, câteva replici celebre sunt preluate *mot-à-mot* din carte, fiind nelipsite din vreo ecranizare menționată până aici: „*I never drink... wine*” e poate cea mai cunoscută, urmată de: „*Listen to them. Children of the night. What music they make*”, survenită de obicei când contele ascultă, cu o plăcere macabră, sunetul produs de lupi. De asemenea, e nelipsită scena când unul dintre personaje se taie la deget, iar Dracula se uită cu poftă, dar se abține în ultima clipă, pentru că nu e momentul să se *hrănească*. De la caz la caz, regizorii aleg momente diverse pentru a introduce aceste elemente narative. În cazul lui John Badham, cu *Dracula* din 1979, castelul vampirului e în Anglia și îl cumpără la începutul narațiunii, iar partea introductivă, din Transilvania, lipsește. Frank Langella, cel care îl interpretează pe conte, a stipulat în contract să nu existe scene cu mușcături, așa că aura misterioasă e mai pregnantă:

„Frank Langella a jucat, de asemenea, personajul principal, Dracula, pe scenă în timpul revitalizării sale pe Broadway, a fost nominalizat la premiul Tony pentru interpretarea lui Dracula. Langella a spus odată despre interpretarea sa despre personajul Dracula: «Nu îl interpretez ca un vampir înfricoșător. Este un nobil, un bărbat elegant cu o problemă foarte dificilă... un bărbat cu o problemă socială unică și distinctă: trebuie să aibă sânge pentru a trăi și este nemuritor.»<sup>28</sup>

Observăm cum un factor extern modelează unul intern. Iată ce spunea și producătorul filmului, Walter Mirisch, cu referire la dorința starului acestui proiect: „Chiar nu aveam idee la ce să mă aștept. Dar am descoperit că [Frank] Langella a creat un

personaj complet diferit de cel sinistru acceptat – un personaj cu farmec, sex-appeal și, cel mai important, el a devenit simpatic publicului. Am decis chiar atunci să fac filmul!”<sup>29</sup> Această afirmație confirmă încă o dată faptul că Dracula devine un personaj din ce în ce mai uman, atât pentru oamenii de cinema, cât și pentru public. Pe afișul filmului stă scris „Throughout history one name has inspired both horror and desire”, ceea ce evidențiază faptul că Dracula naște sentimente contradictorii, legate atât de frică, cât și de plăcere-dorință. Vorbim despre încercarea de a-i emula personalitatea: nemuritor, arătos, puternic, cu o dorință sexuală transmisă către privitor – victimele lui fiind mereu femei superbe fără apărare și în unele cazuri virgine.

Cu trecerea anilor, metafora sexuală devine din ce în ce mai evidentă, iar *Dracula 3D* (2012) reprezintă apogeul din acest punct de vedere. După toată seria *giallo*<sup>30</sup>, al cărui maestru este, Dario Argento ecranizează la bătrânețe cartea lui Stoker și începe cu o scenă de dragoste, nud, nespecifică pentru restul ecranizărilor; în genere, sexualitatea din producțiile cu Dracula e mai mult sugerată. Muzica stridentă punctează momentele tensionate, practică regășibilă în toate producțiile horror. În locul celor trei vampirite din povestea originală, rămâne doar una. La începutul filmului persoană normală, mușcată chiar înaintea sosirii lui Jonathan Harker la castel, Tania are un rol mai important decât personajele negative feminine din alte filme cu Dracula și emană mult erotism. Se pot observa schimbările masive din poveste, pentru ca spectatorului să îi poată fi menținută atenția, chiar dacă ar cunoaște evenimentele – în prezent, cine nu o cunoaște? Contele (Thomas Kretschmann) e tânăr, arătos, elegant, în armonie cu imaginea foarte estetizată a filmului, element pe care Argento mizează mai mult decât pe narațiune, cum deseori a făcut-o în tumultoasa lui carieră<sup>31</sup>. Dracula are supuși, iar cu orașenii păstrează un *pact de neagresiune*. *Integrarea lui în societate* e aproape completă, pentru că lumea din interiorul narațiunii știe cine este și cu toate acestea îl acceptă – de nevoie, nu neapărat de bună voie.

În privința apartenenței lor etnice și geografice, Dracula și localnicii sunt plasați în zone diferite. În *Dracula* din 1970, contele susține că are sânge slav, maghiar și turc, la fel ca în roman, pe când în filmul din 1979 precizează că e secui, când se scuză că nu înțelege scrisul maghiar al căpitanului de vas. Contradicția vine, în acest caz, din faptul că secuii, care locuiesc în România, cunosc maghiara, fiind limba lor nativă, dar probabil că echipa de producție nu deținea această informație. Dario Argento își plasează filmul într-o localitate fictivă cu rezonanțe nemțești numită Passburg, care se referă la Pasul Tihuța (Borgo Pass), ciudate fiind în acest context numele slave ale locuitorilor. Se poate observa că, pentru fiecare regizor, Transilvania reprezintă un tărâm imaginar, la care își permit să adauge tot felul de elemente, creând un cadru extrem de *colorat*. Autenticitatea acestei zone geografice reale nu prevalează. Argento vine chiar și cu o altă imagine fizică a lui Dracula, îl *normalizează*, creând contrast cu înfățișările formulate anterior; contele nu are mustață, ochii îi sunt albaștri. Să ne amintim de urechile și unghiile





mari ale protagonistului din *Nosferatu* (1922). După aproape un secol de imagini cinematografice, Dracula ajunge o persoană acceptată atât de personajele din poveste, cât și de consumatorii din fața ecranului.

Dacă filmele deja discutate, din lista de opt, au narațiuni foarte asemănătoare și formează o linie comună în conturarea personajului Dracula, pe care îl umanizează tot mai tare cu trecerea timpului, celelalte cinci producții spre care urmează să ne îndreptăm sunt diferite una față de cealaltă, dar și față de cele prezentate până în acest moment. Peliculele pe care le vom aborda în continuare sunt recontextualizări sau reimaginări ale cărții lui Stoker. Apariția lor a fost de bun augur într-o cinematografie care deja începea să fie suprasaturată de mereu aceeași imagine și poveste a lui Dracula.

*Blacula* (1972, William Crain), *Dracula A.D. 1972* (1972, Alan Gibson), *Blood for Dracula* (1974, Paul Morrissey), *Dracula: Dead and Loving It* (1995, Mel Brooks), *Nosferatu the Vampyre* (1979, Werner Herzog) diferă mult între ele, dar și față de un Dracula clasic.

Filmul lui Werner Herzog e un omagiu adus operei din 1922 a conaționalului său, Friedrich Murnau. Pentru că face referințe contextuale, filmul se abate de la linia cronologică imaginată despre care am vorbit, a lui *Dracula în goana spre umanizare*. Cu toate că e puțin mai umanizat decât acel Dracula expresionist, vampirul conceput de Herzog – interpretat de *rebelul și sălbaticul* Klaus Kinski – are o înfățișare aproape identică cu cel imaginat de Murnau și este la fel de misterios, enigmatic, puțin comunicativ. E ceea ce englezii ar numi *a freak*. Pentru regizor, faptul că face o trimitere atât de clară către ecranizarea din 1922 înseamnă că acel film e cel mai bun și singurul care merită să fie luat în considerare sau recuperat. Apărut în același an cu producția a celor de la Universal, *Nosferatu the Vampyre* e un film anti-gen, cu trăsături poetice, în care Dracula are însușirile unui șobolan uman, stăpân peste o armată de rozătoare, care îl acompaniază pe vapor. Acest vampir e respingător, iar latura lui *creatoare de plăcere* în rândul spectatorilor lipsește cu desăvârșire, contrar cu proiectele mai convenționale. Herzog nu dorește să încante, pentru că înțelege că nu despre asta ar trebui să fie vorba când prezinti un monstru. Faptul că Harker devine spre final vampir, coroborat cu scena de încheiere, când se deplasează pe un cal negru, pe un teren deșertic, iar din *off* se aude o arie de operă, definește viziunea lui Herzog. El are obsesii legate de natura umană provocatoare de haos continuu. Tocmai de aceea, Harker *alege* să meargă contra curentului, ceea ce poate însemna, dacă extrapolăm, că Herzog conștientizează foarte exact poziția propriei creații, aflată împotriva liniei cinematografice a imaginii lui Dracula. Acest fapt nu pare să-l deranjeze, ci, dimpotrivă, îl individualizează într-un mod laudabil. Al său Dracula – film și personaj – nu e și nici nu dorește să se integreze în societate; nici măcar nu îl interesează propria soartă, iar acțiunea lui ultimă dovedește această abordare, din moment ce se lasă prins în capcana luminii naturale care îi aduce sfârșitul. E singurul Dracula care își caută sfârșitul. Acțiunile și înfățișarea lui îl îndepărtează de imaginea aristocratului, imagine pe care un Gary Oldman sau un Christopher Lee o impun. Chiar și când își atacă victimele, o

face cu o oarecare stângăcie atipică pentru o ființă superioară, cum e prezentat în celelalte filme. Iar când ajunge la celebra replică, „Children of the Night—what music they make”, nu o spune ca și cum ar fi o declarație, ci o lamentație din partea unui suflet sfâșiat care și-a pierdut de mult abilitatea de-a se exprima omenește.

Această variantă a lui Dracula reușește să devină filmul-metamoră suprem, rivalizat la nivel artistic poate doar de *Blood for Dracula* (1974, Paul Morrissey), unde Udo Kier e un vampir muribund și anxios, împăcat cu propria soartă. Aici, vampirul își așteaptă extincția, căruia doar servitorul lui Anton i se împotrivesc. Prin urmare, îl duce pe conte în Italia – unde știe că sunt multe fete virgine. Apartenența lor la catolicism le face *eligibile* pentru a fi golate de sânge. Observăm un vampir vlăguit și care nu e neapărat cel în jurul și datorită căruia se întâmplă toate evenimentele. Anton e interpretat impecabil de Arno Juerging, un actor care s-a remarcat în roluri secundare, iar Mario Balato e interpretat de Joe Dallesandro, care are un accent de Brooklyn atât de deplasat și nelalocul lui încât devine hilar și se adevărește a fi o alegere regizorală absolut genială. Cel din urmă este slujitorul casei Di Fiore. Anton acaparează prima, iar Mario a doua jumătate; Dracula e și el pe acolo pe undeva, ca o nălucă ce umblă fără orizont. Niciunul dintre personaje nu e neapărat *rău* sau *bun*, ci fiecare își vede interesul și, în drumul spre realizarea lui, își revelează adevărata natură. Personajele sunt prin urmare incerte. Categorisirile nu există, fiind înlocuite de o prezentare aparent dezinteresată a cadrului social interbelic dintr-o Italie fascistă, undeva în anii '20 – e cel puțin curios de ce un regizor englez care activa în anii '70 alege să își plaseze povestea în acel spațiu-timp. Prin tot ce face, Morrissey trece de la o poveste individuală, dinăuntru unui grup restrâns de oameni, la o generalizare care surprinde foarte bine societatea italiană, tocmai prin prisma acestui grup reprezentativ de persoane. E mai mult decât prezentarea unui vampir care încearcă să supraviețuiască – de fapt, nici măcar asta nu face, ci trăiește pur și simplu, fără să aibă vreun țel –, pentru că *Blood for Dracula* ajunge să fie un act moralizator, ironic și ușor acuzator față de valorile moderne. Dracula e menținut în viață de servitorul lui, care îl convinge să își caute o nevastă între cele patru fiice ale familiei Di Fiore – neam de viță nobilă, dar lipsit de banii care altădată erau din belșug – la care cei doi sunt invitați să locuiască. Avem parte de radiografierea unei societăți care își caută *scăparea*, ce poate veni din mai multe părți sau, la fel de bine, de niciunde. Comunismul – mișcare aflată atunci în ilegalitate – e o cale pe care unii o îmbrățișează, căsătoriile aranjate sunt o alta, iar nepăsarea și luarea în derâdere e o a treia. Între acestea, există și variațiuni, alipiri de căi, pentru că societatea prezen(ta)tă se află într-un moment neclar al existenței ei – Italia e condusă de fasciști, însă mulți dintre cetățenii țării au aspirații socialiste, iar aristocrații devin tot mai săraci, sistemul de valori schimbându-se ireversibil. Înăuntru narațiunii se ajunge până acolo încât o persoană calculată și aparent respectuoasă precum Anton e considerată o ciudațenie a naturii și ajunge batjocorită de către un localnic primitiv, interpretat de Roman Polanski (regizorul și actorul

polonez se întâmplă să se aple în zona filmărilor, pentru că la rândul lui lucra la un film, intitulat *What?*, așa că Paul Morrissey l-a invitat să apară în *Blood for Dracula*). Conflictul final din *Blood for Dracula* se poartă între Mario și Dracula; primul, mult mai puternic fizic, comunist, construit în așa fel încât să fie antagonizat, îl domină pe conte, lipsit de apărare și cu o soartă nefastă. Faptul că Mario e învingător al acestei confruntări cu deznodământ previzibil cade în plan secund. Duelul din final e construit foarte poetic și se termină pe fundalul unei piese cântate la pian. În contrast cu vampirul lui Herzog, cel al lui Paul Morrissey e foarte gentil, delicat și sofisticat; drept dovadă, dorința lui din incipit de a lua flori și păsări pentru drumul către Italia; lentoarea lui în mișcări se aseamănă cu cea a unui artist în momentele de reverie, când aproape devine inert de la prea multe idei care îi inundă mintea.

În contrast cu vampirii din *Nosferatu the Vampyre* și *Blood for Dracula* se află cei din *Dracula A.D.*, *Blacula* și *Dracula: Dead and Loving It*, mulați pe profilul stereotipizat de cinematografia de consum, dar plasați într-un context diferit față de cel din romanul lui Stoker. Primele două plasează acțiunea în prezent, ultimul e o parodie care preia scene memorabile din alte ecranizări și le atribuie un caracter comic.

*Blacula*, cum îi spune și numele, e despre un Dracula afro-american. Acțiunea începe în 1780, când prințul Mamuwalde, conducătorul statului african Abani, se deplasează la castelul contelui Dracula, pentru a-l ajuta să suprimă comerțul cu sclavi. Cei doi nu se înțeleg, așa că africanul e mușcat și transformat în vampir, iar soția lui, Luva, moare. Peste aproximativ două sute de ani, în 1972, sicriul lui Mamuwalde, devenit Blacula, împreună cu alte bunuri, ajunge în posesiune a doi iubii homosexuali – unul caucasian și celălalt afro-american, pentru un strop de corectitudine politică. Odată ajunși în Los Angeles, îl deschid și astfel devin primele victime ale prințului. Urmează mulți oameni mușcați și o poveste de dragoste între Blacula și Tina, care seamănă foarte mult cu fosta lui soție, Luva – e jucată de aceeași actriță. Față de ea, protagonistul nutrește sentimente înalte, așa cum nu se întâmplă cu restul lumii: el omoară strict pentru a supraviețui, nefiind deloc criminalul fără rațiune de la începuturile ecranizărilor romanului. Caracterul său e stereotipizat: înalt, frumos, galant, elegant, puțin ciudat și mereu *însetat*. În final, confruntarea o dă cu doctorul Gordon Thomas și locotenentul Peter – de asemenea unul caucasian și celălalt afro-american. Cei doi îi iau locul obișnuitului van Helsing. Înfruntarea lor e oarecum simbolică, pentru că vampirul, văzând că Tina a fost omorâtă, iese afară și se lasă ucis de lumina soarelui, nemaivând pentru ce supraviețui. Această recontextualizare e și o ușoară formă de parodiare a poveștii clasice: schimbă aproape toate elementele poveștii, ceea ce înseamnă o îndrăzneală. Muzica e specifică culturii afro-americane, la fel și atmosfera. Aduce a *Shaft*, celebrul film cu detectivul de culoare, extrem de popular în 1971, apărut cu un an înaintea *Blacula*. Shaft, cu toate că e un reprezentant al legii, nu are codul moral al lui Blacula, nefiind pe de-a întregul *bun*, cum nici Blacula nu e pe de-a întregul *rău*. Un lucru rămâne cert: ambii reprezintă reclame favorabile pentru afro-americani, apărute într-o perioadă în care acest

grup etnic tocmai își câștigase drepturi depline în societatea americană, după sacrificii și lungi confruntări. *Blacula*, la fel ca alte filme, din aceeași categorie pro-afro-americană, produse în anii '60 și '70, are o latură socială puternică. *Guess Who's Coming to Dinner* (Stanley Kramer, 1967), cu Sidney Poitier în rol principal, e deschizător de drum în acest sens și poate cel mai cunoscut film militant pentru drepturile rasei negre.

O democratizare puternică poate fi observată și în cazul *Dracula A.D. 1972*. Plasat în Londra, filmul reface cuplul Lee-Cushing, după acea peliculă scoasă în 1958. Dacă Lee rămâne Dracula, înviat, Cushing e un urmaș al lui van Helsing cel din prima producție Hammer. Cu toate că are puteri supraomenești – ca și alte personaje malefice și nemuritoare din istorie –, Dracula trebuie readus la viață de un muritor, în urma unor descânțece care conțin cuvinte în latină. Observăm cum se eclecticizează povestea, care preia trăsături dinspre alte mituri. Johnny Alucard – numele lui fiind o anagramă a numelui Dracula, mai precis este scris invers – e cel care îl învie pe conte. Fascinația legată de folosirea unor limbi antice a facilitat raportarea mai apropiată a publicului, care face o conexiune mentală involuntară între latină, de pildă, și personaje arhaice, mitizate, de sorginte malefică. În același timp, legătura dintre fete virgine și Dracula validează și mai mult orice poveste a acestui sub-subgen. Pe lângă piesă necesară pentru ritualuri de înviere, virgina poate însemna jertfă sau jucărie sexuală. Aici, Jessica, strămoșa lui van Helsing, ajută fără să conștientizeze la renașterea lui Dracula. Laura, o altă membră a grupului lui Johnny Alucard, devine prima lui victimă. Evenimentele tragice sunt prezentate pe un ton mult mai relaxat decât înainte. Ceea ce contrabalansează povestea este prezența polițiștilor; găsesc cadavrul și, dând de numele lui, merg la van Helsing urmașul; de aici, șirul evenimentelor e cel așteptat: profesorul se alarmează și începe să lupte împotriva lui Dracula, pe care într-un final îl omoară. Vampirul din *Dracula A.D. 1972* e tipic, fapt explicabil prin prezența lui Christopher Lee. Filmul e al șaselea din seria produsă de Hammer Film și are parte de o poveste exagerată, departe de cadrul original. Reactualizarea vechii povești, pentru care muzica e schimbată într-una modernă, mult mai relaxată, e anunțată chiar după genericul de început, când un avion trece deasupra unui șantier. Sunt chestiuni care anunță detașarea de lumea victoriană imaginată de Stoker și care modelează filmul după cerințele unui public mai larg, nu neapărat amator de horror.

Același procedeu e regăsit în *Dracula: Dead and Loving It*, o parodiare, cu nuanțe pe alocuri violente, a imaginii lui Dracula. Regizorul Mel Brooks preia evenimentele și replicile celebre din roman, cele care au fost incluse în aproape toate filmele și pe care deja le-am prezentat, și le dă o notă ridicolă. Toate reacțiile actorilor sunt exagerate, iar partea tehnică vine să susțină acțiunile conștient-stângace și demonstrative ale personajelor. De pildă, Renfield ajunge la castelul din Transilvania și întâlnește un Dracula împiedicat, trăsătură pe care contele și-o menține pe tot parcursul poveștii. Vampirul (interpretat de Leslie Nielsen) combină înfățișarea fizică asemănătoare celei închipuite de Coppola și intonația lui Bela



Lugosi, pe care le caricaturizează. Vampiritele – două în loc de trei, câte apar în carte –, sunt pudrate excesiv, ceea ce e mai degrabă hilar decât terifiant. Dacă în alte filme apariția lor produce teamă, aici Renfield e doar dezorientat, într-un mod nostim, de avansurile care i se fac. Muzica nu e serioasă, iar la un moment dat Dracula ordonă să fie oprită. Acest demers, de ordin metadiscursiv, produce o stupoare comică. Celebra replică, „Children of the night” se referă aici la lilieci, care tocmai defechează, Dracula modificând continuarea pe un ton comic „...What a mess they make”. E de asemenea relevant momentul când Harker trebuie să îi înfigă lui Lucy o țepușă în inimă, pentru a o omorî definitiv, iar din ea tâșnește sângele ca dintr-o fântână arteziană, stropindu-l din cap până în picioare. Parodia asumată aici provine din exagerarea unor aspecte clasice, care odată modificate atât de radical provoacă uluială. Noi, ca spectatori, știm cum ar trebui să se întâmple lucrurile, iar atunci când desfășurarea lor e atât de deplasată ajungem nu să anticipăm previzibilul, ci să gustăm felul imaginativ în care decurge acțiunea.

*Dracula: Dead and Loving It* legitimează ideea conform căreia, odată cu trecerea timpului, cineaștii au demitizat imaginea lui Dracula și l-au făcut tot mai uman, i-au conferit noi și noi defecte. De la monstrul terifiant din *Nosferatu*

expresionist, contele transilvănean a ajuns întâi o persoană înțeleasă, apoi acceptată de societate, care nu l-a mai privit ca pe un subiect tabu, ci l-a receptat ca pe un erou, chiar dacă atipic, cu privire tăioasă, mantie neagră, inteligență dezvoltată și comportament aristocrat. Sigura lui meteahnă, dependența de sânge, îi eclipsează toate aspectele pozitivizate și face ca o distanță să se păstreze totuși. Imaginea cinematografică a lui Dracula s-a modificat în timp și a cunoscut un parcurs clar și conștient definit. Cineaștii au înțeles că pot să-l facă mult mai atractiv pentru spectator dacă îi conferă o latură sociabilă și au renunțat ușor la primitivismul din primele filme. L-au *dresat* în așa fel încât să îi poată stăpâni impulsurile animalice.

În aproape un secol, Dracula s-a schimbat radical, a devenit un personaj cu un mod total diferit de a acționa și chiar cu obiective secundare, plasate imediat după nevoia fiziologică. De la dorința înmăscat-macabră de a face numai rău, a ajuns mai *conciliant* și mai *dispus la dialog*, ceea ce i-a oferit o nouă dimensiune, deschisă către un public mai larg. Această modificare comportamentală poate defini încercarea producătorilor de a crea un produs vandabil și vine oarecum firesc: orice mit este demitizat la un moment dat. Normalizarea lui Dracula capătă noi nuanțe și, pentru că mai creează fascinație, e de urmărit cum îi va evolua în timp imaginea.

---

## Note

1. Mircea Dogaru, *Dracula. Mit și realitate istorică* (București: Editura Janus, 1994), 31.
  2. Dogaru, *Dracula*, 34.
  3. *Ibid.*, 34-35.
  4. *Ibid.*, 101-103.
  5. Cele trei zone geografice sunt România, Germania și țările slave, așa cum există acestea în prezent.
  6. Dogaru, *Dracula*, 105.
  7. *Ibid.*, 105.
  8. Nina Auerbach și David Skal, eds., *Dracula: Norton Critical Edition* (New York: Norton, 1997), prefața, primul paragraf, traducere personală: „Throughout the 1880s and 1890s, authors such as H. Rider Haggard, Rudyard Kipling, Robert Louis Stevenson, Arthur Conan Doyle, and H. G. Wells wrote many tales in which fantastic creatures threatened the British Empire. Invasion literature was at a peak, and Stoker's formula of an invasion of England by continental European influences was by 1897 very familiar to readers of fantastic adventure stories. Victorian readers enjoyed it as a good adventure story like many others, but it would not reach its iconic legendary status until later in the 20th century when film versions began to appear.”
  9. Interesant e că Vlad Țepeș a devenit o imagine pentru Transilvania, cu toate că el a domnit în Valahia.
  10. Dogaru, *Dracula*, 109.
  11. *Ibid.*, 118.
  12. *Ibid.*, 114-115.
  13. “What was the first horror film?”, *Monster of Arts*, 2018, accesat la 29 septembrie, 2021, <http://monsterofarts.com/first-horror-film/>, traducere personală: „To those familiar with Mrs. Shelley's story it will be evident that we have carefully omitted anything which might possibly shock any portion of the audience. In making the film the Edison Co. has carefully tried to eliminate all actual repulsive situations and to concentrate its endeavors upon the mystic and psychological problems that are to be found in this weird tale. Wherever, therefore, the film differs from the original story it is purely with the idea of eliminating what would be repulsive to a moving picture audience.”
  14. John Edgar Browning, Caroline Joan (Kay) Picart, *Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010* (Jefferson, North Carolina: McFarland, 2010), 4.
- În perioada 1909-1922 s-au produs nenumărate filme care prezentau diferite forme de vampiri, care sugeau sânge și se puteau transforma în lilieci, iar unul dintre exemple e *The Vampire's Tower* (Gino Zaccaria, 1913). Chiar și povestea lui Dracula mai fusese prezentată pe peliculă, dar majoritatea acestor filme, precum *Drakula halála* (Károly Lajthay, 1921), nu mai sunt disponibile, pentru că s-au pierdut. În total, se vehiculează că personajul Dracula a apărut în aproximativ șapte sute de filme, seriale, documentare sau jocuri pe calculator.
15. Succesul filmului a fost concurat de un scandal legat de drepturile de autor, pe care Murnau nu le avea, fapt care l-a obligat să distrugă toate

- copiile peliculei; din fericire, filmul a supraviețuit în alte țări. "IMDb, Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922), secțiunea TRIVIA", accesat la 29 septembrie, 2021, <http://www.imdb.com/title/tt0013442/trivia?item=tr0600965>.
16. Belisa Vranich, "Why We Love Vampires: The Psychology Behind the Obsession", 2010 (ultima modificare, 2011), Huff Post, accesat la 29 septembrie, 2021, [http://www.huffingtonpost.com/belisa-vranich/why-we-love-vampires-the\\_b\\_657674.html](http://www.huffingtonpost.com/belisa-vranich/why-we-love-vampires-the_b_657674.html).
  17. *Kukri*-ul reprezintă un cuțit de dimensiuni mici originar din Nepal, cu formă curbată.
  18. Leo Braudy, Marshall Cohen și Gerald Mast, *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 1992), 586-587.
- În cinematografie, primii care au adus în discuție conceptul de *auteur* au fost francezii de la *Cahier du cinema*, în anii '50. André Bazin poate fi numit părintele acestei teorii, deși i-a lăsat rapid pe tinerii săi teoreticieni să o extindă și să o aducă la stadiul în care este astăzi. François Truffaut a inventat sintagma „politica autorilor”, care se referea la estetica comună a venerării regizorilor de film. În 1962, Andrew Sarris, teoreticianul american al filmului, a propus trei premise pentru ca un autor să fie etichetat ca atare: competența tehnică, personalitatea și semnificația internă.
19. Intertitul este o propoziție pe fundal negru ce apare între două scene și care substituie dialogul, indicația scenică sau gândul vreunui dintre personaje.
  20. "Count Orlok - his grace... from Transylvania... wishes to purchase a nice house in our little town..."
  21. Jonathan Bailey, "Dracula vs. Nosferatu: A True Copyright Horror Story", *Plagiarism Today*, 2011, accesat la 4 decembrie, 2021, <https://www.plagiarismtoday.com/2011/10/17/dracula-vs-nosferatu-a-true-copyright-horror-story/>.
  22. Între un film de început de 1900 și unul din 1970, distanța resurselor tehnice se aseamănă cu cea dintre sprinterii deținători ai recordului la 100 de metri, în aceleași decenii. Atât modul de pregătire sportivă, cât și tehnologia cinematografică, s-au schimbat enorm, iar alăturarea își are rostul în ideea în care ambele activități au început să fie oficializate în anii 1890, odată cu primul film, respectiv prima Olimpiadă.
  23. Mark Vieira, *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*, (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1999), 42.
  24. Ian Berriman, "Dracula FROM THE SFX ARCHIVES", *SFX Magazine*, 2013, accesat la 20 iulie 2013, <http://www.sfx.co.uk/2013/05/25/dracula-from-the-sfx-archives/>.
  25. În incipitul filmului din 1992, regia Coppola, soția lui Dracula, Elisabeta, se sinucide după ce află falsa veste că soțul i-a murit pe câmpul de luptă, fapt care se întâmplă cu sute de ani înaintea prezentului narativ. Atunci, el era prințul Vlad, cu strămoși parte din ordinul Dragonului, fapt cât se poate de real. Ce îl transformă în Dracula e pedeapsa pentru faptul că își acuză clerul pentru moartea soției, iar clerul îl blesteamă să fie o ființă nocturnă, fără suflet și însetată de sânge. Această parte narativă e adăugată de regizor și nu există în carte.
  26. Ben Hynes, "Nosferatu the Vampyre (1979) and Dracula (1992): Dracula, In Medias Resurrected", 2012, accesat la 29 septembrie 2021, <http://acautiondisplay.wordpress.com/2012/01/02/nosferatu-the-vampyre-1979-and-dracula-1992-dracula-in-medias-resurrected/>, traducere personală: „Coppola borrows a moment from Cocteau's *La belle et la bête* where Dracula collects Mina's tears and fashions them into diamonds; this connection further strengthens Coppola's idea of Dracula as misunderstood monster pacified only by true love.”
  27. Count Dracula: BBC Mini-Series, <http://www.dvdverdict.com/reviews/countdraculabbc.php>, traducere personală: "Where Bela Lugosi and Gary Oldman were eccentric and over the top in their portrayals of the infamous figure, Jourdan keeps his cool and never works up a sweat. He maintains steely control, and waves off his blood lust as merely what a man would do to a chicken. People are food, and they are good for little else. He is a superior being looking to create disciples to follow the vampire's lead. His evil is comprised of ambivalence about man and his religion neither of which is sacred in his regard. The night attacks on women are played for sexual metaphor, and there is much writhing and groaning with pleasure when Jourdan gives killer hickies. Dracula is portrayed deliberate and aloof. He is a monster when seen in psychedelic flashes as a bald rat featured Nosferatu, but to the rest of the world he is urbane and sophisticated.”
  28. „Trivia, Dracula (1979)”, IMDb, accesat la 21 septembrie 2021, <http://www.imdb.com/title/tt0079073/trivia?item=tr0681173>, accesat la 29 septembrie 2021, traducere personală: „Frank Langella also played the title character Dracula on the stage during the Broadway revival, was nominated for a Tony Award for his stage performance of Dracula. Langella once said of his interpretation of the Dracula character, "I don't play him as a hair-raising ghoul. He is a nobleman, an elegant man with a very difficult problem... a man with a unique and distinctive social problem: he has to have blood to live and he is immortal.”
  29. „Trivia, Dracula (1979)”, IMDb, traducere personală: „I truly had no idea what to expect. But I found that [Frank] Langella had created a completely different character from the accepted sinister one - a character with charm, sex appeal, and most important of all, he endeared himself to the audiences. I decided right then to make the film!”.
  30. *Giallo* reprezintă genul horror specific cinematografiei italiene.
  31. Cel mai important exemplu de formă înaintea fondului, în privința lui Dario Argento, rămâne *Suspiria* (1977).

## Bibliography

- Auerbach, Nina, and David Skal, eds. *Dracula: Norton Critical Edition*. New York: Norton, 1997.
- Braudy, Leo, Marshall Cohen, and Gerald Mast. *Film Theory and Criticis*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Browning, John Edgar, and Caroline Joan (Kay) Picart. *Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Game Appearances, 1921-2010*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2010.
- Dogaru, Mircea. *Dracula. Mit și realitate istorică* [Dracula: Myth and Historical Reality]. București: Editura Janus, 1994.
- Vieira, Mark. *Sin in Soft Focus: Pre-Code Hollywood*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1999.





### Web Sources

- Bailey, Jonathan. "Dracula vs. Nosferatu: A True Copyright Horror Story." Plagiarism Today, 2011. <https://www.plagiarismtoday.com/2011/10/17/dracula-vs-nosferatu-a-true-copyright-horror-story/>.
- Berriman, Ian. "Dracula FROM THE SFX ARCHIVES." SFX Magazine, 2013. <http://www.sfx.co.uk/2013/05/25/dracula-from-the-sfx-archives/>.
- "Count Dracula: BBC Mini-Series", Dvd Verdict. <http://www.dvdverdict.com/reviews/countdraculabbc.php>.
- Hynes, Ben. "Nosferatu the Vampyre (1979) and Dracula (1992): Dracula, In Medias Resurrected", 2012. <http://acautiousdisplay.wordpress.com/2012/01/02/nosferatu-the-vampyre-1979-and-dracula-1992-dracula-in-medias-resurrected/>.
- IMDb. "Dracula (1979)". <http://www.imdb.com/title/tt0079073/trivia?item=tr0681173>.
- Monster of Arts. "What was the first horror film?", 2018. <http://monsterofarts.com/first-horror-film/>.
- IMDb. "Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922), secțiunea TRIVIA". <http://www.imdb.com/title/tt0013442/trivia?item=tr0600965>.
- Vranich, Belisa. "Why We Love Vampires: The Psychology Behind the Obsession", Huff Post, 2010 (ultima modificare, 2011). [http://www.huffingtonpost.com/belisa-vranich/why-we-love-vampires-the\\_b\\_655674.html](http://www.huffingtonpost.com/belisa-vranich/why-we-love-vampires-the_b_655674.html).

# GENIUL CA FENOMEN ÎN ORDINEA NATURII VS. GENIUL CA MIRACOL: EVOLUȚIA DE LA O EXPLICATIE RAȚIONALISTĂ DE SECOL XIX LA UNA IRAȚIONALISTĂ DE SECOL XX

**Teodora DUMITRU**

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române  
G. Călinescu Institute of Literary History and Theory of the Romanian Academy  
Personal e-mail: teodorililianadumitru@gmail.com

THE GENIUS AS NATURAL PHENOMENON VS. THE GENIUS AS MIRACLE: THE EVOLUTION FROM A 19TH CENTURY RATIONALIST EXPLANATION TO AN IRRATIONALIST 20TH CENTURY ONE

**Abstract:** This paper investigates certain aspects of the concept of “genius” in 19th European literature and philosophy. The peculiarity of my approach consists in noticing a change within the epistemological foundation of this concept on a line that starts, at the beginning of the 19th century, from an eminently rationalist framework, but evolves progressively toward an irrational or supernatural perspective.

**Keywords:** genius, planet, cosmology, physics laws, nature’s laws, gravitation law, classical mechanics, Isaac Newton, Immanuel Kant, J.F. Herbart, Arthur Schopenhauer, Hippolyte Taine, G. Ibrăileanu.

**Citation suggestion:** Dumitru Teodora. „Geniul ca fenomen în ordinea naturii vs. geniul ca miracol: evoluția de la o explicație raționalistă de secol XIX la una iraționalistă de secol XX”. *Transilvania*, no. 3(2022): 32-40.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.04>.



Studiul de față cercetează anumite aspecte ale vehiculării conceptului de „geniu” în literatura și filozofia europeană de secol XIX și ulterioară.<sup>1</sup> Particularitatea demersului meu constă în sesizarea unei schimbări de funcție și de fundament epistemologic ale acestui concept pe o linie care pornește, în debutul secolului XIX, de la un cadru de lucru eminentamente raționalist, dar ajunge, spre finele acestui secol și în secolul următor, la o perspectivă iraționalistă sau supra-naturală asupra „geniului”. Prin „raționalism”/ „rațional”/ „raționalizare” înțeleg, în studiul de față, un tip de demers sau de perspectivă care acceptă că toate fenomenele și/ sau entitățile existentului sunt supuse legilor fizicii (naturii). Prin „iraționalism”, „irațional”/ „iraționalizare” sau „de-raționalizare” înțeleg o perspectivă care, la rigoare, poate fi văzută ca antagonică în raport cu prima, anume aceea prin care se acceptă că unele fenomene sau entități se sustrag legilor fizicii (naturii) și nu pot fi definite decât în regim negativ, ca excepție sau ca sustragere de la aceste legi. Totuși, pentru că am ales ca reper al analizei mele raportarea la legile fizicii sau

ale naturii, s-ar putea opina că mi-ar fi fost mai util binomul „scientist” vs. „non-scientist”. Am preferat însă recursul la binomul „rațional” vs. „irațional”, cu accepțiile particulare de mai sus, pentru că rezultatele cercetării mi-au indicat faptul că uneori tocmai oamenii de știință sau comentarii cu formație realist-pozitivistă au lansat ori întreținut teorii privitoare la „geniu”/ „genialitate” contrare gândirii științifice, cel puțin sub aspectul refuzului de a situa genialitatea sub jurisdicția legilor naturii sau ale legilor sub care se admite că funcționează societatea ori indivizii non-„geniali”.

Astfel, „geniului” - în accepția, conservată și astăzi, de creator sau descoperitor cu abilități extraordinare - i se caută în debutul secolului XIX (prin filozofi ca Johann Friedrich Herbart ș.a.) un corespondent sau o explicație în lumea fizică guvernată de mecanica newtoniană, „geniul” figurând aici ca un fenomen al naturii supus legilor fizicii (o planetă, de exemplu). Dar încă de la Immanuel Kant, din *Critica facultății de judecare* (1790; §46) „geniul” fusese definit chiar ca un element în ordinea naturii, doar că în postura de „favorit” al



acesteia (dăruit cu mai multe calități decât alți oameni), sub rezerva că genialitatea nu se putea exercita, după Kant, și în științe, ci doar în arte (așadar, „geniul” era cu necesitate un artist, nu un om de știință).

Spre finele secolului XIX însă, *via* Arthur Schopenhauer și descendenții săi, câștigă teren scenariile în care „geniul” apare mai curând ca o entitate supra-fizică, supra-mundană (ori măcar supra-socială), ca un fenomen aberant al naturii sau ca un „miracol”. Germeii acestei refuncționalizări apar, așadar, în interiorul paradigmei idealiste, dar se consolidează și produc efecte într-un context în care avansul spre profesionalizarea științelor în a doua parte a secolului XIX coincide cu abandonarea filozofilor „de sistem”. Preocuparea capitală a acestora din urmă fusese tocmai identificarea acelor „legi” sau „principii” care guvernează cât mai multe componente ale existentului, care pot explica totul, de la firul de iarbă până la mersul astrelor pe cer. Aparent paradoxal, teoriile asupra „geniului” s-au de-raționalizat concomitent cu ofensiva scientismului, *i.e.*, pe măsură ce științele (incluzând științele tari, fizica, matematica etc.) s-au înmulțit, s-au consolidat și și-au delimitat mai bine teritoriile și competențele. De aceea, se poate constata că numeroase soluții iraționaliste de interpretare a genialității vin, în debutul secolului XX nu cum ar fi de așteptat, de la comentatori de formație umanistă, ci de la autori cu formație scientista sau de la afini ai filozofilor materialiste, care teoretic revendicau o puternică alianță cu știința și chiar se declarau științifice. Până la Schopenhauer, prin pasiunea sistemică și legiferantă culminată prin trilogia *Criticilor* lui Immanuel Kant, idealismul menținuse și ideea de „geniu” în parametrii naturalului. La Schopenhauer însă, în *Lumea ca voință și reprezentare* (1844), „geniul” alunecă deja într-un intermundiu, între ceea ce am numit „raționalism” și „iraționalism” „geniul” este teoretizat aici ca o entitate cvasi-supranaturală, respectiv nici suficient de aberantă încât să dea impresia funcționării doar după legi proprii, dar nici suficient de „în ordinea naturii” încât să fie interpretat altfel decât ca un fenomen singular și imposibil de explicat conform doxei momentului.

Așadar, dacă în linii mari idealismul a fost un teren favorabil așezării „geniului” pe fundamente raționalist-legaliste, ieșirea din idealism (inclusiv prin varii filiere materialiste) a oferit condițiile proliferării unor teorii neinteresate de cuprinderea „geniului” sub un pachet de legi comune cu ale altor entități (sau, mai precis: interesate de necuprinderea geniului sub un pachet de legi etc.). Din această cauză, strict din perspectiva cercetării de față privitoare la evoluția teoretizării „geniului” în secolele XIX și XX, trebuie evitat riscul echivalării – în alte condiții, predilecte și întemeiate – a „raționalismului” cu „scientismul” sau cu gândirea specifică teoreticienilor și practicienilor din științe. „Raționalism” nu poate însemna, în discuția pe care o propun, „scientism” – sau nu în toate cazurile, pentru simplul fapt că tentația iraționalizării ideii de „geniu” există și în rândul comentatorilor de formație științifică, nu doar la „umanști” sau nu doar preponderent la umanști. De asemenea, trebuie să avertizez asupra relativității însuși conceptului de „scientism”/ „scientist”: ceea ce pentru o epocă înseamnă „știință”, pentru o alta poate

însemna „pseudo-știință” sau știință infirmată. Kant, de pildă, prin cosmologia sa a fost creditat alături de Pierre Laplace ca om de știință, deși din perspectiva prezentului nostru el este doar un filozof sau un pseudo-scientist ori un simili-scientist. Acest fapt se întâmplă și pentru că relația dintre filozofie și știință a fost, iarăși, extrem de complexă și de fluidă de-a lungul istoriei, filozoful recomandându-se încă de la presocratici ca specialist al *cunoașterii*, deci și ca om de știință, în accepția modernă a termenului, iar o disociere netă a acestor domenii sau, din contră, o suprapunere a lor n-ar fi utilă decât în contexte restrânse, riguros circumscrise. (Astfel, din interiorul perspectivei kantiene asupra gândirii, postura de filozof e superioară aceleia de om de știință, așa că eticheta de „filozof” în locul aceleia de scientist nu l-ar fi nemulțumit pe Kant...)

Dincolo de reconstituirea cadrului istoric și epistemologic al evoluției de la rațional la irațional în concepțiile asupra „geniului” din aproximativ ultimele două secole, studiul de față încearcă să elucideze și cauzele virajului către explicația iraționalistă și/ sau favorabilă lansării de scenarii eronate convergente, în fond, cu o perspectivă iraționalistă asupra „geniului” (între acestea, o complementaritate deficitară sau o coliziune nefericită de competențe a exegeților de formație umanistă și a celor de formație scientista).

Investigația mea începe de undeva de la mijlocul traseului pe care îl voi urmări în studiul de față, anume de la consultarea unor cazuri de manipulare tensionată, creatoare de controverse, a moștenirii istoricului și filozofului Hippolyte Taine (1828-1893) în critica românească de început de secol XX. De ce aleg să încep din acest punct, în raport cu care mă voi deplasa apoi în amonte și în aval? Fiindcă, deși cu un decalaj de câteva decenii, criticii români din debutul secolului XX pun bine în evidență existența concomitentă și concurentă până la un punct a celor două tipologii de interpretare a genialității la care mi-am propus să mă refer în studiul de față și tranziția spre dominația accepției iraționaliste. Astfel, într-un interval istoric mai compact, redus la primele două decenii ale secolului XX sau chiar mai scurt decât atât, critica literară românească condensează, într-un tablou mai sintetic și totodată mai simplificat, o aventură epistemologică desfășurată în Europa Occidentală cu mai bine de patru-cinci decenii în urmă, aproximativ din jurul deceniilor 1870-1880, când perspectiva iraționalistă asupra „geniului” devine monedă curentă inclusiv în critica, teoria și istoria literară, chiar dacă nu substituie complet perspectiva raționalistă și avatarurile ei.

În articolul „Teoria mediului și literatura noastră” (1906), tânărul critic literar E. Lovinescu (1881-1943) adoptă o poziție ostilă determinismului introdus în istoriografia literară de Taine într-o serie de opere capitale pentru secolul XIX, de la *Histoire de la littérature anglaise* (1863) și celebra prefață a acesteia, până la *Philosophie de l'art* (1865).<sup>2</sup> Critic românu e de părere că un scriitor sau un artist datorează „mediului” (în sens larg, societății în care se naște și trăiește un autor) impactul formator decisiv pe care i-l atașase Taine. Lovinescu consideră, dimpotrivă, că artistul este cel care poate modela „mediul” ori societatea sau grupul în interiorul cărora se manifestă. Altfel spus, influența individului excepțional asupra

maselor sau grupurilor ar fi mai certă decât ipoteza contrară. Dar atitudinea lui Lovinescu nu e neobișnuită în peisajul criticii autohtone din prima jumătate a secolului XX. După o carieră începută la finele secolului XIX sub auspiciile determinismului materialist-marxist și tainean, criticul literar G. Ibrăileanu (1871-1936) va ajunge și el, în primele decenii ale secolului următor, să refuze pertinenta integrală a teoriei „mediului”, convins că diversitatea tipologiilor existentului nu poate intra sub forța explicativă a unei singure teorii. Problemele criticilor literari români cu acceptarea teoriei „mediului” a lui Taine survin însă îndeosebi în momente în care aceasta intră în coliziune sau doar în contact cu varii teorii gravitând în jurul conceptul peri-romantic de „geniu”; mai precis când „mediul” sau, în sens larg, „societatea” sunt somate să explice fenomenul (apariției unui) „geniu” sau (a unui) mare artist într-o cultură, de regulă circumscrișă unui stat național.

Astfel, determinismul lui Taine, în speță, teoria „mediului”, dacă explică satisfăcător, în opinia lui Ibrăileanu, apariția unui autor ca Shakespeare în literatura și în cultura engleză, care ar fi avut o evoluție organic-graduală, n-ar putea da în aceeași măsură seama și de apariția fenomenului Eminescu în cultura română, așa cum arăta ea în a doua jumătate a secolului XIX, adică slab dezvoltată, inclusiv la nivel artistic, fără scriitori care să se apropie întrucâtva de nivelul lui Eminescu.<sup>3</sup> Strania ivire a acestui mare scriitor în cultura română de secol XIX ar lămuri-o, în schimb, după Ibrăileanu (dar, nu mai puțin, și după Lovinescu) ceea ce în debutul secolului XX se crede a fi contrara teoriei „mediului”, anume teoria „eroilor” sau a „marilor oameni”, propagată pe filiera Thomas Carlyle din *On Heroes, Hero-worship and Heroic in History* (1841)–Émile Hennequin din *La Critique scientifique* (1888), căreia Ibrăileanu îi adaugă confirmări din direcția unor William James, Ferdinand Brunetiere ș.a. Astfel, criticul de la „Viața românească” îi va judeca și el cu optici diferite pe Eminescu și pe Shakespeare, în prefața ediției sale de *Poezii* ale lui Eminescu tipărită în 1930. Dacă survenirea lui Shakespeare în cultura engleză ar fi *explicabilă* – i.e., dacă Shakespeare poate fi înțeles ca un produs al „mediului” sociocultural englez, deci ca o realitate previzibilă, anticipabilă rațional („În vremea lui Shakespeare, erau și alți dramaturgi mari. Shakespeare a fost expresia supremă a unei epoci literare”) –, descinderea lui Eminescu în literatura română este, în schimb, percepută și proclamată ca un *miracol* ireductibil la cauzalități deterministe. Eminescu este, pentru Ibrăileanu, „meteorul” venit din alte lumi, originea sau existența lui e „aproape inexplicabilă”, Eminescu e „prea mare” pentru „mediul” în care survine<sup>4</sup>, produsul „extraordinar”, „noutatea totală”, „revoluția”, „săritura”, apariția *ex nihilo*, chiar „miracolul”, „schimbare[ă] «catastrofală», cum se zice în geologie”, în fine, „muntele care izbucnește deodată spre cer din câmpia plată”<sup>5</sup>. Totuși, trebuie menționat, Ibrăileanu nu făcea, în astfel de soluții interpretative, decât să jongleze cu argumentele, cauzistica și chiar cu metaforele punctuale ale lui Taine din *Filosofia artei*. Căci nu altul decât Taine fusese cel care afirmase că Shakespeare nu e un „meteor [aérolithe] căzut din cer”, ci o figură explicabilă prin „ansamblul” cultural căruia îi

aparține, că artiștii unei epoci au un „aer de familie”<sup>6</sup> etc.

Ibrăileanu restrânge, așadar, potențialul explicativ al teoriei „mediului” pentru fenomenul Shakespeare în raport cu cultura engleză, dar îi refuză aceleași teorii capacitatea de a lămuri fenomenul Eminescu în raport cu cultura română. E simptomatic însă faptul că criticul ieșean nu poate întreprinde această restrângere a pertinentei teoriei lui Taine decât traducând teoria „eroilor” sau a „marilor oameni” a lui Carlyle/ Hennequin prin metaforele furnizate chiar de Taine, într-un hibrid conceptual *sui generis*: dacă Shakespeare nu e „meteorul” căzut din alte lumi, Eminescu, în schimb, ar fi exact acel „meteor”, marele om pe care propria contemporaneitate nu-l poate cuprinde – adică ipoteza pe care o excludea „teoria mediului” a lui Taine<sup>7</sup>.

Interpretarea lui Ibrăileanu nu era însă deloc singulară în plan european. În termeni de „meteor” („aérolithe”) sau „astru”, de corp cosmic extraterestru, de apariție „excepțională” („le cas littéraire absolu”) se referise și Stéphane Mallarmé la E.A. Poe într-un „medalion” din 1894 inclus în *Divagations*<sup>8</sup>. Imaginea artistului mare survenit în mijlocul unei societăți care n-ar putea motiva rațional apariția lui, ca un munte ce izbucnește din „câmpia plată”, se întâlnea, la finele secolului XIX, și la Gabriel Tarde, care evalua în aceiași termeni „gloria” lui Victor Hugo<sup>9</sup>. Iar tradiția supra-naturalizării „geniului”, pe filieră francofonă, dar nu numai, nu se oprește nici în anii 1920-1930. Iată și opinia, din 1923, despre „geniul poetic” a lui Jean Hytier, cunoscut exeget și editor al lui Paul Valéry; *miracolul, misterul* sunt și pentru el cuvintele de ordine: „D’où vient que le génie poétique est un miracle. Comment, en effet, transmettrait-il sa personnalité? Le pouvoir poétique est inhérent au poète; il défie l’analyse. Rien de plus mystérieux que la création poétique. Si elle se démontrait, on fabriquerait des œuvres de génie d’après la psychologie des grands auteurs”<sup>10</sup>.

Dar tot mai populara, în a doua jumătate a secolului XIX, imagine a artistului-„munte”, survenit fără cauzalități discernabile, este, cel mai probabil, doar un avatar conceptual al asemănării „geniului” cu vârful Montblanc, analogie prin care filozoful german idealist Arthur Schopenhauer surprinde plastic, în deceniul 1840, condiția excepțională a „geniului” în „Completări la Cartea a treia” (§ 31) din *Lumea ca voință și reprezentare* (ed. 1844). Tot atunci lansează Schopenhauer și o imagine sau o analogie afină celei dintre artist și munte, anume aceea dintre „geniu” și o „cometă”. Despre „geniu” afirmă el, în aceleași „Completări la Cartea a treia”, că „nimerește în epoca lui ca o cometă în orbitele planetare [...] În consecință [...] geniul își aruncă operele mai departe pe calea ce-i stă înaintea, de unde abia timpul va trebui să le recupereze”<sup>11</sup>. „Meteorul”/ „aerolitul”, „cometa” și „muntele” erupt din câmpia plată sunt, de fapt, analogii care se suprapun, cu o finalitate semantică identică.

„Geniul” e discutat așadar la Schopenhauer de pe o poziție ambiguă între ceea ce am numit în acest studiu „raționalitate” și „iraționalitate”. Analogia cu vârful Montblanc teoretiza genialitatea în parametri kantieni, câtă vreme „vârful” cu pricina, dacă se înalță mai sus decât alți coloși montani, nu o face totuși contrariind legile fizicii. Însă analogia dintre geniu și cometă duce deja interpretarea într-o altă zonă, câtă vreme



„cometa”, spre deosebire de „planetă”, e o entitate dublu interpretabilă, atât în regim raționalist, cât și iraționalist. Căci dacă, aparent, „cometa” străbate cerurile pe un traseu mai puțin predictibil decât planetele sistemului solar, deplasarea ei se realizează totuși conform unei mecanici detectabile și uneori cu o periodicitate predictibilă. Pe de altă parte însă, în aceeași *Lumea ca voință și reprezentare*, dar și în *Aforisme*-le schopenhaueriene, mai apare și o perspectivă deloc ambiguă, eminentamente iraționalistă asupra „geniului”, din unghiul căreia acesta nu poate fi definit decât în regim negativ, ca *excepție*: e vorba de contextul care situează „geniul” în raport cu societatea, context în care „geniul” devine strict individul caracterizat de facultatea excepției de la lege/ regulă, de faptul de a nu funcționa după „legile” societății („mulțimii”).

Relațiile lui Lovinescu și Ibrăileanu cu determinismul tainean vor crește și vor descrește în contrapartidă de-a lungul primei jumătăți a secolului XX. Ibrăileanu - autor al „Curentului eminescian” (1901), al influenței *Spiritul critic în cultura românească* (1909), modelate, între alții, după Taine, și al acelei ode a determinismului care este „Literatura și societatea” (1912), unde prelua fără rezerve aplicarea mai întâi taineană și abia apoi nuanțată de Brunetiere și de alții a conceptului de „selectie naturală” la studiul literaturii - nu va găsi, când se va confrunta cu problema „originilor” și a cauzelor literaturii lui Eminescu, o soluție mai bună decât întoarcerea la Schopenhauer (adică la metafizică!). Natura „geniului” eminescian nu i se descoperă decât pusă în termeni supra-naturali, de „miracol”.

Termenii în care sintetizează Ibrăileanu „natura” „geniului” ilustrată prin cazul Eminescu, estimat ca fenomen singular, miraculos sau măcar excepțional, provin însă, cum tocmai am arătat, din surse între care există o certă distanță epistemologică, dacă nu un conflict deschis. Pe de o parte, din „meteorul” lui Taine (de fapt, *negarea*, de pe poziții scientist-positiviste, chiar materialiste, a posibilității de a vedea într-un mare artist un „meteor” fără legătură cu „mediul” în care survine), iar pe de altă parte din toposul geniului-„munte” sau al „geniului-cometă” lansat de Schopenhauer, acesta din urmă fiind o soluție care mai curând instalează stuporea (uimirea, extazul etc.) decât propunea o explicație sau o definiție a „geniului”. În schimb, scepticismul lui Lovinescu în legătură cu teoria taineană a „mediului” se va eroda progresiv începând cu anii 1920, pe măsură ce criticul va fi tot mai pregătit să debarce teoria „formelor fără fond” a lui Titu Maiorescu (1840-1917)<sup>12</sup> și să lanseze propria teorie a „sincronismului”, în *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925). Totuși, convingerea că teoria „mediului” este recuperabilă și chiar utilă - de pildă pentru a susține o „istorie” a „civilizației române moderne” sau o teorie a „mutației valorilor estetice” - nu va conduce la Lovinescu și la adoptarea unei convingeri similare lui Taine referitoare la „geniu”. „Geniul” rămâne, și pentru Lovinescu, mai ales dacă e redus la exemplul Eminescu, un teritoriu pe care instrumentele raționale de palpăre a realului nu-l pot cartografia mulțumitor. Când tratează despre psihologia lui Eminescu, în articole care îi evaluează „pesimismul” sau în romanțările pe care i le dedică în *Mite* (1934) și *Bălauca*

(1935), liderul cenaclului „Sburătorul” se dovedește în bună măsură tributar tot lui Schopenhauer (preluat eventual *via* Maiorescu și studiul acestuia despre Eminescu din 1889), pe care va fi crezut că îl „actualizează” fericit dacă îl revizitează *via* Sigmund Freud.

Imaginea schopenhaueriană, apoi taineană a geniului-„meteor” sau „cometă”, care la Ibrăileanu ajunge să funcționeze ca o formă de a consfinți stupefacția, de a întări verdictul de inexplicabil, de miraculos pentru apariția lui Eminescu în cultura română - deci mai curând ca o metaforă care își așază obiectul în categoria misterului, chiar a misticului, în fine, a iraționalului, câtă vreme nu acceptă subsumarea sub legi ale naturii - are însă în preistoria ei un tipar conceptual cât se poate de raționalist, chiar matematic. E vorba de definirea „geniului” prin analogie cu o „planetă” sau cu un corp ceresc, vehiculată de filozoful, mai cunoscut ulterior ca pedagog, Johann Friedrich Herbart (1776-1841) în primele decenii ale secolului XIX, în tentativele sale de a oferi psihologiei un fundament scientist, și nu oricum, ci cu concursul matematicii. Traectoria aparent ezitantă, aparent haotică a unei planete - al cărei prim sens<sup>13</sup> este de „rătăcitor”, de „rătăcire” (*Irrenden*) în spațiul cosmic - îi pare filozofului german similară psihologiei „geniului”, și aceasta dificil de cuprins sub o „regulă”: „Was ist das Genie? Lassen Sie mich der Kürze wegen durch ein Gleichnifs antworten: das *Genie ist ein Planet*. Es geht keine gerade Strafse, sondern seine Bahn ist eine krumme Linie; auf dieser steht es zuweilen still, um rückwärts zu wandern; Anfangs langsam, dann geschwind, dann wieder langsam; darauf geht es vorwärts, nun taucht es sich in die Strahlen der Sonne, und durchwandelt mit ihr in Gemeinschaft den Himmel; doch nur kurze Zeit, denn bald wiederum zieht es vor, in dunkeier Nacht zu leuchten, und sich desto gröfser zu zeigen, je vollkommener die Opposition ist, in, welche es sich setzt gegen das Gestirn des Tages. Diese Worte passen, ich gestehe es, besser auf einen Planeten, als auf das Genie; doch die Aehnlichkeit wird deutlich genug sein. Das Wort *Planet* bezeichnet einen Irrenden, und wenn man will, mit Rücksicht auf die Träume der Astrologie, einen irrenden Ritter, der recht romantisch auf schreckliche oder liebliche Abenteuer ausgeht; und wie sich's eben trifft, bald Tod und Verderben dräut, bald Heil und Segen bringt. Wer möchte die Kreuz und Querzüge eines Abenteurers auf eine feste Regel bringen? Und doch, was ist geschehn?”<sup>14</sup>. Herbart dorește, în mod evident, să depășească stadiul uimirii mute în fața fenomenului numit „geniu”, care, așa cum îl vede tradiția filozofică de până atunci, pare caracterizat de un comportament fără „reguli” sau cel puțin nesupus regulilor după care funcționează ceilalți indivizi, și să furnizeze, prin demersurile sale de matematizare a psihologiei, un instrument analog regularizării aparentelor „rătăcirii” ale planetelor reușită de instrumentul numit calendar (care nu doar fixează, ci și anticipează deplasarea planetelor). Herbart caută, altfel spus, o „reglementare” a genialității similară modului în care fizica - prin cele trei principii ale mecanicii și prin legea atracției universale enunțate de Isaac Newton în *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687) - izbuteste să explice

mersul planetelor și să susțină apariția și dezvoltarea unei științe noi precum „mecanica celestă”. Geniul ar merge după „legi” ale psihologiei, pe care matematica ar putea-o ajuta să și le descopere. Căci, dacă „geniul” nu(-și) cunoaște încă „regula” și pare, totodată, că evadează din tiparele care i-ar cuprinde pe ceilalți indivizi, este nu pentru că această regulă nu ar exista, ci pentru că nu s-a ajuns încă la știința depistării ei, pentru că nu s-a reușit obținerea acestei cunoașteri: „Die irrenden Ritter sind verschwunden wie Gespenster, seitdem die Unwissenheit ist verdrängt worden von der Wissenschaft. Jetzt richten sich die Planeten nach dem Kalender; und das geht ganz natürlich zu, denn die Kalender haben gelernt, sich nach den Planeten zu richten. Gerade eben so und in demselben Sinne würde sich das Genie nach der Psychologie richten, wenn schon jetzt unserer Psychologie so viel wahre Wissenschaft zum Grunde läge, als unsem Kalendern. Soviel über das Genie, welches zwar seine Regel nicht kennt, aber darum doch nicht ablängnen darf, eine solche zu haben, denn das Nichtwissen ist kein Beweis vom Nichtsein”<sup>15</sup>.

Afirmația „geniul este o planetă”, cuprinsă în primul dintre citatele de mai sus din Herbart, reprezintă, de fapt, o analogie sau chiar o echivalentă care, în primul rând, oferă un fundament scientist mai acut, dar totodată și mai îngust, mai specializat (dintre științele naturii este aleasă fizica structurată newtonian) modului mai general în care Kant alegea să definească „geniul” în *Critica facultății de judecare*. Pentru magistrul de la Königsberg „geniul” este nici mai mult, nici mai puțin decât un „dăruit” al „naturii” capabil să dea „regula artei” sau „prin care natura dă regula artei”<sup>16</sup> (§ 46), fără a ajunge totuși să cunoască mecanismul prin care el însuși produce această „regulă” și, de fapt, chiar nesesizând-o el însuși ca atare, ca soluție nouă impusă celorlalți. (Necunoașterea, de către sine, dar și de către ceilalți, a „regulii” după care funcționează arta „geniului” este motivul pentru care atât Kant, cât și descendenții săi Herbart și Schopenhauer își reprezintă genialitatea numai în relație cu arta, nu și cu știința: „geniul” n-ar putea fi decât un artist, întrucât numai artistul dezvăluie acea condiție bivalentă de a produce „reguli” fără a le cunoaște și, ca atare, fără a le putea prescrie altora cu acea precizie a lucrului după „reguli” care caracterizează sfera științelor; spre deosebire de artist, un om de știință va cunoaște întotdeauna și va putea descrie/ prescrie cu relativă precizie regulile după care funcționează domeniul său.)

Pe ce se întemeiază, totuși, compararea „geniului” cu o „planetă”, așa cum survine ea la Herbart, în debutul secolului XIX? Pe faptul că planeta – corp ceresc de o anumită tipologie – întrunește două dintre proprietățile care, după Herbart, sunt specifice și „geniului”. Prima proprietate este *rătăciria în afara „regulii”* (a regulii sau regulilor celorlalți, a tradiției, dar și a propriei reguli, câtă vreme „geniul” se dovedește inapt de a(și) teoretiza regula cu aceeași vigoare cu care totuși o produce și o impune celorlalți etc. □ segment al explicației care conservă nucleul definiției „geniului” de la Kant); a doua proprietate este „rătăciria între anumite limite”, inserabilă într-un desen care o include și o predetermină: așadar, *rătăciria* pe o *orbită stabilă, raționalizabilă, previzibilă*. (Din acest punct de vedere, chiar

și soluția schopenhaueriană a geniului-„cometă” menține legătura, printr-un istm tot mai subțire, e drept, cu paradigma geniului-„planetă”, situat în ori derivat dintr-o ordine cosmică presupus reglementată.)

Echivalarea „geniului” cu o „planetă” este, cum se va fi observat deja, o soluție evident debitoare paradigmei kepleriano-newtoniene a regularizării mecanicii corpurilor extraterestre. Prin originile ei scientiste, această definiție sau analogie urmărește, în mod evident, nu adâncirea misterului din jurul conceptului de „geniu”, ci, din contră, obținerea unui cadru epistemologic cât mai rațional(ist), o îngrădire și chiar o demontare a incognoscibilului asociat până atunci genialității, mai departe chiar decât procedase Kant în *Critica facultății de judecare*. În *Über die Möglichkeit und Nothwendigkeit Mathematik auf Psychologie Anzuwenden*, prin proiectul său de matematizare a psihologiei, Herbart are în intenție să reproducă ori să perpetueze, la nivelul psihologiei, acea „jefuire” de mister a „cerului” reușită *via* Nicolaus Copernic, Isaac Newton și Pierre Laplace în mecanica celestă □ știința care arată *ce și de ce* (se) „mișcă aceste corpuri [cerești]”. – O „jefuire” de mister sau de miraculos a cerului (inclusiv în sens teologic: a Cerului) discutată înainte de filozoful F.H. Jacobi (1743-1819), într-un pasaj pe care Herbart îl comentează într-una dintre edițiile de după 1813 ale manualului său de filozofie *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*. În locul adorației și al conservării incognoscibilului, Herbart semnalase atunci – citând din Jacobi – sfârșitul punerii naturii/ cerului în termeni de „minune”, sfârșitul minunării ca atare, provocat de științe; un sfârșit, de fapt, al stării de naivă „copleșire” în fața unei naturi al cărei presupus caracter de măreție și sacralitate decurgea direct din prezumția iminteligibilității și impredictibilității ei: „Selbst die Herrlichkeit und Majestät des Himmels, die den noch kindlichen Menschen anbetend auf die Knie wirft, überwältigt nicht mehr das Gemüth des Kenners der Mechanik, welche diese Körper bewegt, in ihren Bewegungen erhält, ja sie selbst auch bildete. Nicht vor dem Gegenstände erstaunt er mehr, ist dieser gleich unendlich, sondern allein vor dem menschlichen Verstande, der in einem Copernicus, Gassendi, Kepler, Newton, und Laplace, über den Gegenstand sich zu erheben, durch Wissenschaft dem Wunder ein Ende zu machen, den Himmel seiner Götter zu berauben, das Weltall zu entzaubern vermochte”<sup>17</sup>. De altfel, Herbart ajunge chiar să afirme că regula(ritatea) sau ordinea de care ascultă mintea umană este similară sau echivalentă cu aceea a „cerului înstelat” (*Sternenhimmel*)<sup>18</sup>. Este vorba, probabil, de metafora sau chiar de uzul cătuși de puțin metaforic a(l) aceluiași „cer înstelat” invocat și de Kant în celebra lui afirmație din „Concluzia” *Criticii rațiunii practice* (1788)<sup>19</sup>. Este „cerul înstelat” sau brăzdat de traiectorii previzibile ale corpurilor cerești care – de la imaginea unui cer-sediu al divinității supraordonatoare (Dumnezeu fiind cauza supremă a naturii/ „binele originar suveran”) – virează, pe măsură ce filozofia se lasă contaminată de achizițiile științei, de-a lungul secolelor XVIII-XIX, mai aproape de *ordinea* pe care, prin descoperirea legii atracției gravitaționale și a principiilor mecanicii clasice, Newton o făcuse nu doar pe pământ, ci și în *cer*, destructurând



o mitologie celestă milenară și punând în locul ei *știința*<sup>20</sup>.

Ce se întâmplă însă pe parcursul secolului XIX cu conceptul de „geniu”? Se *de-raționalizează*, se de-legiferează, renunță la tentativele de a-și afla „regula”/ regulile, prin masiva contribuție a lui Schopenhauer, care conturează o reprezentare cvasi-mitologică a genialității ca excepție absolută, ca sfidare a *lumii-„ca voință”*, dar și cu concursul scientismului tot mai intens preocupat de explorarea cât mai „materialistă” a „genialității”, de la psiho-fiziologi la anatomiciști (Moreau de la Tours, Cesare Lombroso ș.a.) și alți cartografi ai „economiei animale”. Aparent contraintuitiv, *iraționalizarea devine „explicația” dominantă a „geniului”/ genialității în proporție directă cu avansul scientismului* (inclusiv prin teorii care, din perspectiva prezentului nostru, reprezintă doar mostre de gândire simili-scientistă sau pseudo-scientistă) pe tabla de „valori” a secolului XIX. Nici psihologul William James nu avea, la finele secolului XIX, o opinie mult diferită de a mediciniștilor; pentru el, „filozoful social”, între ale cărui competențe ar intra, se înțelege, și studierea cazurilor de „genialitate”, pur și simplu „trebuie să ia geniile ca atare”, ca un dat sau ca un fapt, fără a mai căuta explicații pentru modul lor de a fi și de a se manifesta. (Trebuie observat, de asemenea, că James își apără această poziție de conservare a „geniului” în sfera datum-ului sau a fatum-ului inexplicabil printr-o analogie cu o poziție irevocabilă științistă, aceea a lui Darwin, care ar fi „acceptat” fenomenul variației spontane și ar fi progresat în domeniul său nu pentru că ar fi căutat să-l explice în profunzime, ci pentru că a ales să-i investigheze efectele. Pe scurt, după James, decizia de a accepta inexplicabilitatea genialității ar fi o decizie profund științifică și rațională.)<sup>21</sup> Mai concret, discuția despre „geniu”/ genialitate se mută de-a lungul secolului XIX dinspre sfera metafizică sau meta-terestră a unor Herbart (geniu-„planetă”) sau Schopenhauer (geniu-„cometă”) – o sferă în care „geniu” fusese totuși abordat de pe poziții (simili) raționaliste, căutându-i-se analogii sau definiții similare cu ale unor fenomene explicabile științific – spre spațiul mai restrâns, eminent materialist, al fizico-chimiei cerebrale. Un spațiu în care „geniu” ajunge cel mai adesea să fie descris în termenii deviației de la normă sau chiar ai patologicului, estimat ca teren sau stadiu al de-cerebrării, al de-rezonării.

Cel puțin prin unele voci, se produce, așadar, de-a lungul secolului XIX, o semnificativă deplasare a modelelor epistemologice relative la „geniu” dinspre demersul de raționalizare/ matematizare a conceptului de „geniu” întreprins sub influența paradigmei mecaniciste până în zorii secolului XIX – în siajul geniului-„favorit al naturii” al lui Kant, de o capacitate intelectuală extraordinară, dar totuși nu dincolo de natură, nu extra-terestră – spre o perspectivă care, pe măsură ce secolul XIX acumulează noi norme și etaloane ale investigării creierului uman, ajunge să privilegieze mai curând teoriile care *de-normalizează, de-cerebrează* „geniu”.

Filozofia lui Marx și marxismul, prin originile lor hegeliene, deci prin relația cu filozofia de sistem, constituie o filieră *strong* de conservare și propagare a perspectivei raționaliste asupra „geniului”. (În România, acest fapt e documentat din plin de critica literară a lui C. Dobrogeanu-Gherea, nu doar cu

privire la poezia lui M. Eminescu, dar în primul rând cu ocazia comentării operei acestuia.) Particularitatea perspectivei marxiste între alte filozofii sistemice este aceea că privește artistul ca pe un produs al determinismelor economico-sociale, deci ca o expresie cât se poate de previzibilă și explicabilă a unor „legi”, chiar când în discuție intră un artist „mare” sau un „geniu”. Astfel, dacă pe linia eminentă sistemistă care duce de la idealistul Kant la materialistul Marx (*via* originile hegeliene ale acestuia din urmă) filozofia „geniului” a primit un cadru de discuție raționalist, ca fenomen în ordinea naturii, pe linia concurentă dezvoltată din (totuși idealistul) Schopenhauer și din evoluția științelor spre specializare, pe fondul abandonării tradiției filozofiei de sistem, „geniu” e privit tot mai puțin ca fenomen natural, aflat sub incidența unor legi ale fizicii și tot mai mult ca o aberație a naturii sau ca un fenomen inexplicabil.

Ce provoacă însă această împingere post-idealistă a ideii de „geniu” în proximitatea iraționalului, a misticului, a supranaturalului, a miraculosului (căci chiar așa vorbește Ibrăileanu despre Eminescu: în termeni de „miracol”)? Nimic altceva, în opinia mea, decât faptul că amintita ofensivă tot mai acută a scientismului, produsă în primă instanță în Europa occidentală a ultimei jumătăți a secolului XIX și extinsă până la finele secolului și în celelalte culturi europene, a fost posibilă prin sau a avut ca efect o specializare și o îngustare progresivă a domeniilor. Iar specializarea a dus la efasarea perspectivei sistemice, caracteristică filozofilor idealști, și, prin urmare, la pierderea preocupării pentru identificarea unor „reguli” sau „legi” comune pentru toate sau pentru mare parte dintre „pachetele” sau „sferele” existentului (dacă Hegel „ține în mână” tot universul, de la filozofia religiei la filozofia naturii și de la logică la estetică, e dubitabil că Lombroso mai are asemenea pretenții). Practic, lipsa exercitării pulsivității sistemice a condus la lipsa interesului pentru sesizarea unor „reguli” comune în natură, cărora să li se subordoneze, de o manieră sau alta, fiecare cu particularitățile ei, toate entitățile existentului. Așa începe *de-raționalizarea modernă, științistă* a ideii de „geniu”: în sincronie cu dezvoltarea și specializarea științelor în secolul XIX. Fapt curios, dificil de preconizat, dar totuși perfect documentabil.

Încercările de teoretizare, de fundamentare a ideii de „geniu” virează, așadar, concertat spre o serie de modele cognitive care, înarmate cu argumente livrate de științele momentului, îi refuză geniului „norma”, „legea” sau „ordinea”, *i.e.*, o formă de raționalitate oarecare. Așa se face că medici și anatomiciști mult mai avansați în disciplina lor decât omologii lor de la începutul secolului XIX, practicieni pentru care obiectul de studiu nu mai este „spiritul”, „ființa” etc., ci strict creierul și funcțiile sale, în fine, specialiști onesti, dar cu o anvergură sistemică și enciclopedică mai redusă decât a unor Herbart și Schopenhauer, se întâlnesc cu adepții reprezentărilor misticoide, supranaturale ale genialității. Primii identifică patologicul (*via* ereditate, dezechilibre chimice etc.) acolo unde ultimii sesizează inexplicabilul de sursă divină sau demonică.

Concluzia discuției de mai sus e, aparent, paradoxală: deși o dată cu avansul științelor profesionalizate în studierea psihicului și a creierului uman ar fi fost de așteptat

contrariul, spre finele secolului XIX reprezentarea „geniului” și a genialității suferă un proces de *de-raționalizare* sau de *iraționalizare* (termenii sunt aici sinonimi). Pe măsură ce perspectivele asupra fenomenului genialității devin tot mai complexe și mai numeroase (complexitate derivată din cauze

științifice obiective: extinderea provocărilor deschise de studierea tot mai detaliată a creierului), genialitatea încetează să mai fie postulată ca un fenomen previzibil, inserat într-un sistem în care, ca la Herbart & Co., teranul și suprateranul ascultă de legi comune sau măcar analoge.

## Note

1. Studiul meu se axează pe direcția importului german al conceptului. Pentru o problematizare a cazului influenței franceze asupra problematizării conceptului de „geniu” în cultura românească de secol al XIX-lea vezi Adrian Tudurachi, *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825-1875)* (Iași: Institutul European, 2016).
2. Vezi și Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu* (București: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2016).
3. Vezi și cum explică Andrei Terian felul în care literatura lui Eminescu descoperă „lumea” prin importul mitologic în acest context în Andrei Terian, „Mihai Eminescu: From National Mythology to the World Pantheon,” în *Romanian Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury, 2018), 35-54.
4. Vezi G. Ibrăileanu, „«Postumele» lui Eminescu”, *Viața Românească*, nr. 8 (1908); „Mihail Eminescu”, „Însemnări literare”, nr. 19 (1919) ș.a.; vezi și G. Ibrăileanu, „G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*”, *Adevărul literar și artistic*, nr. 619, 16 oct. (1932), în *Opere. V. Publicistică (1918-1933)*, ediție îngrijită de Victor Durnea și Lăcrămioara Chihăia, introducere de Eugen Simion (București: Academia Română. Fundația Națională pentru Știință și Artă. Muzeul Național al Literaturii Române, 2020), 1163: „Eminescu a fost o *anticipație*. O apariție aproape *inexplicabilă*. Un *meteor* căzut aici, printre noi, din alte lumi. A fost *prea mare* pentru vremea când a apărut, pentru cultura acelei epoci, vreau să spun, pentru cei care au voit să-i priceapă integral psihologia, viața, opera [*subl. m., T.D.*]. Astfel de considerații au evoluat în direcții cel puțin contrariante în secolul XX, prin mistificarea și „sanctificarea” poetului național. Vezi Andrei Terian, „Prophet, Martyr, Saint: Mihai Eminescu’s Lateral Canonization”, în *Great Immortality: Studies on European Cultural Sainthood*, eds. Jón Karl Helgason and Marijan Dović (Leiden: Brill, 2019), 294-312.
5. „Poeziile lui Eminescu, geniale și în chip absolut, ne apar ca un produs și mai extraordinar, putem zice, cântărind bine cuvântul, un produs miraculos, când ne gândim la împrejurările în care au fost create, când putem să ne transpunem cum trebuie în epoca apariției lor și când ne putem imagina toate condițiile *personale* ale autorului lor. Cetitorul care ar voi să-și dea seamă de genialitatea lui Eminescu ar trebui, mai întâi, să citească pe îndelete literatura română dinainte și din vremea aceea, să foileteze în răgaz publicațiile anterioare și contemporane lui Eminescu, să trăiască în închipuire acea epocă, să aibă prezente în minte limba, stilul și arta acelei vremi, să-și imagineze starea culturală a țării, preocupările intelectualilor de atunci, cultura lor, gustul lor, nevoile lor sufletești. Atunci va vedea, va simți bine ce săritură a făcut Eminescu. Va înțelege noutatea totală și excepțională în dezvoltarea literaturilor a operei lui. Căci Eminescu nu este muntele măreț care se înalță ca Ceahlăul deasupra culmilor dimprejur. El este muntele care izbucnește deodată spre cer din câmpia plată. În vremea lui Shakespeare erau și alți dramaturgi mari. Shakespeare a fost expresia supremă a unei epoci literare” □ G. Ibrăileanu, „Edițiile poeziilor lui Eminescu (II)”, *Viața românească*, nr. 2, febr. (1928), în *Opere. V. Publicistică (1918-1933)*, 934-935. Sunt calificative și imagini obsesive pentru criticul ieșean, care revin și în prefața lui la ediția M. Eminescu, *Poezii*, alcătuită de G. Ibrăileanu (București: Editura „Naționala S. Ciornei”, 1930).
6. Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art* [1865-1882], 5<sup>e</sup> edition (Paris: Hachette, tome premier, 1890), 3.
7. Pentru detalii despre instrumentarea conceptului romantic de „geniu” cu aplicație la cazul Eminescu, așa cum o înregistrează critica lui G. Ibrăileanu, vezi și Teodora Dumitru, „Clasă și individ. Aspecte ale aporiei geniu-scriitor reprezentativ”, în *Sindromul evoluționist* (București: Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2013), 35-67.
8. „Je savais, défi au marbre, ce front, des yeux à une profondeur d'astre nié en seule la distance [...] une piété unique telle enjoint de me représenter le pur entre les Esprits, plutôt et de préférence à quelqu'un, comme un aérolythe; stellaire, de foudre, projeté des desseins fins, humains, très loin de nos contemporains à qui il éclata en pierreries d'une couronne pour personne, dans maint siècle d'ici. Il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu”, Stéphane Mallarmé, *Divagations* (Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897), 123-124.
9. „L'apothéose de Victor Hugo, qui eût été impossible il y a trente ans, a révélé l'existence d'une haute montagne de gloire littéraire qui s'est récemment soulevée, comme les Pyrénées un jour, au milieu d'une vaste plaine, bien plate et bien unie, et qui s'offre désormais à l'ambition des poètes futurs, avec son cortège de pics moins hauts, échelonnés à ses pieds”, Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, 2<sup>e</sup> édition [1895]; réimpression (Paris: Éditions Kimé, 1993); citat după ediția electronică având următoarele coordonate: Un document produit en version numérique par Réjeanne Toussaint, ouvrière bénévole, Chomedey, Ville Laval, Québec, dans le cadre de: „Les classiques des sciences sociales”. Une bibliothèque numérique fondée et dirigée par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi, Site web: <http://classiques.uqac.ca/>, 237.
10. Jean Hytier, *Le Plaisir poétique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1923), 98. Trebuie reținut de aici și că „misterul” genialității ar fi mai mare dacă se manifestă în poezie.
11. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare* [1818; 1844], traducere din germană și glosar de Radu Gabriel Pârnu, vol. II, § 31 (București: Editura Humanitas, 2012), 417.
12. Vezi studiul „În contra direcției de astăzi în cultura română” (1868).
13. Nu doar germanofon, ci greco-latin, „planetă” având ca etimoane grecescul „*planan*” („a rățăci”) și „*planētēs*” („rătăcitor”, „peregrin”), sens conservat și în latină.





14. J.F. Herbart, *Über die Möglichkeit und Nothwendigkeit Mathematik auf Psychologie Anzuwendenden* (1822; Despre posibilitatea și necesitatea aplicării matematicii la psihologie), în J.F. Herbart, *Sämtliche Werke*, Fünfter Band, ed. Karl Kehrbach, (Langensalza: Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne, 1890), 99.
15. Ibid.
16. „Geniul este talentul (darul naturii), care dă regula artei. Întrucât talentul, ca facultate productivă înnăscută a artistului, aparține naturii înseși, ne-am putea exprima astfel: geniul este predispoziția înnăscută a sufletului (*ingenium*) prin care natura dă regula artei”. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare* [1790], traducere, studiu introductiv, studiu asupra traducerii, note, bibliografie selectivă, index de concepte germano-român, index de concepte de Rodica Croitoru (București: Editura All, 2007), 254.
17. Friedrich Heinrich Jacobi, *David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus* (1787), varianta cu substanțiala „Prefață” nou adăugată din Friedrich Heinrich Jacobi, *Werke*, Zweyter Band (Leipzig: Gerhard Fleicher, 1815), 52. Citatul, cu trimitere chiar la această ediție și la acest volum apărut în 1815, apare la J.F. Herbart în *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (a cărei primă ediție, din 1813, a fost reeditată și revăzută în 1821, 1834, 1837, fapt ce explică trimiterea la ediția din 1815 a operelor lui Jacobi, ulterioară primei ediții a acestui *Manual...* al lui Herbart), varianta inclusă în J.F. Herbart, *Sämtliche Werke*, Vierter Band, ed. Karl Kehrbach (Langensalza: Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne, 1891), 231.
18. „Die Gesetzmäßigkeit im menschlichen Geiste gleicht vollkommen der am Sternenhimmel”. J.F. Herbart, *Lehrbuch zur Psychologie* (1816), în J.F. Herbart, *Sämtliche Werke*, Vierter Band (Langensalza: Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne, 1891), 373.
19. „Două lucruri umplu sufletul cu admirație mereu nouă și crescândă și cu venerație, cu cât mai ales perseverent se ocupă reflecția de ele: cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine”. Immanuel Kant, *Întemeierea metafizicii moravurilor. Critica rațiunii practice* [1785; 1788], traducere, prefață, studiu introductiv, studiu asupra traducerii, note, bibliografie selectivă, index de concepte germano-român, index de concepte român-german de Rodica Croitoru (București: Editura Antet, 2013), 224.
20. Interpretarea dată de Rodica Croitoru - unul dintre cei mai avizați exegeți români contemporani ai lui Kant - conceptului kantian de „cer înstelat” e, din acest punct de vedere limitată, căci nu depășește cu mult tradiția platoniciană sau teologală (cerul=lumea ideilor, a lui Dumnezeu și/ sau a „sufletului nemuritor”). Aceasta, în pofida faptului că exegeta aduce la un moment dat, în acest studiu, vorba de cer *qua* parte a naturii cognoscibile - „natura susceptibilă de o abordare științifică”, iar cu altă ocazie (într-o notă la ediția sa din *Critica facultății de judecare*, amintește vag de influența mecanicii lui Newton asupra lui filozofiei naturii și a cosmologiei lui Kant): „Acest dicton al «cerului înstelat» reprezentat de natura înconjurătoare și legea morală provenită din interioritatea sinelui invizibil ne indică faptul că în orice domeniu al investigației trebuie să începem cu locul pe care noi, ca subiect al cunoașterii, îl ocupăm în lumea sensibilă, respectiv cu natura susceptibilă de o abordare științifică, în conexiunea sa necesară cu întregul univers; întrucât din întregul pe care îl formează ele se trasează sfera și limitele investigației umane, conștientizate prin propria noastră existență. Astfel, în urma constituirii structurii științifice a rațiunii practice pe modelul rațiunii teoretice au rezultat, pentru ființa umană, două modele: cel al *lumii vizibile*, reprezentat de investigarea naturii și cel al *lumii invizibile* reprezentat de eul numenal, care poate accede la realitatea inteligibilă a lumii morale. Dar, de asemenea, acest dicton ne oferă posibilitatea unei interpretări diferite; respectiv ca dătător de seamă în totalitate asupra domeniului moralei. Pentru că o morală construită pe baza a trei postulate, dintre care două se află deasupra relațiilor interumane (*Dumnezeu și sufletul nemuritor*) poate fi interpretată ca unind înaltul «cerului înstelat», în care sunt proiectate aceste idei, cu libertatea sinelui invizibil rezident sub acesta”. Vezi „Studiu introductiv” la Immanuel Kant, *Întemeierea metafizicii moravurilor. Critica rațiunii practice*, 34. Mă simt, în acest caz, îndreptățită să adaug - la această interpretare strict cantonată în interiorul tradiției filozofice clasice a metaforei/ imaginii kantiene a „cerului înstelat” - ipoteza posibilei contaminări, de-a lungul secolului XVIII, a filierei idealismului platonician - cerul *qua* „lume a ideilor” sau ca metaforă/ metonimie a instanței divine presupus rezidente în spațiul extraterestru - de modelul „cerului” newtonian. E vorba, așadar, de un detaliu foarte particular, care distinge „cerul” platonician și chiar pitagoreic - de fapt, „cerul” ante-newtonian în genere - de „cerul” newtonian și post-newtonian. „Cerul înstelat” din epoca lui Kant este, cred, de presupus că înseamnă mai mult decât conceptul general, transmis difuz de o tradiție idealistă originând în Platon, de „lume a ideilor”. Înseamnă (și) un tip de *ordine* și de *predictibilitate* pe care abia știința unui Newton (desigur, cu avanposturile construite de Copernic, Kepler ș.a.) e capabilă să o discearnă, să o probeze, să o livreze, cu instrumente evident inaccesibile unui Platon și chiar filozofilor mai moderni care refuză dialogul cu științele. A conserva, cum procedează Rodica Croitoru, interpretarea endogamă a unor astfel de concepte kantiene în interiorul unei tradiții filozofice pretins pure, neatins de contactul cu evoluția științelor și operând doar cu conceptele ei („rațiune practică” vs. „rațiune teoretică”, „lume vizibilă” vs. „lume invizibilă” etc.), fără interes pentru evoluția paralelă a altor domenii ale cunoașterii, de pildă, pentru istoria științelor, nu e principial greșită, dar e limitativă. Sigur, „cerul înstelat” kantian e legitim să fie considerat și din perspectiva lui Platon & Co., ca epitom al naturii vizibile, investigabile prin rațiunea teoretică; dar de ce să ignori posibilitatea contaminării acestei metafore de o referință mult mai modernă, radical novatoare și, în fond, ireductibilă la termenii filozofiei clasice, așa cum este mecanica newtoniană, în cazul particular al ordinii emanate de „cerul înstelat”, sau cum sunt științele, în marea lor diversitate? Relația filozofiei lui Kant cu teorii ale științei și îndeosebi cu mecanica, de la Leibniz, Newton ș.a., a fost deja explorată substanțial și nu e, desigur, un proiect epuizat. Vezi în acest sens Eric Watkins, ed., *Kant and the Sciences* (Oxford-New York: Oxford University Press, 2001); Eric Watkins, *Kant and the Metaphysics of Causality* (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2005); Michael Friedman, *Kant's Construction of Nature* (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2013); pentru influența științelor și îndeosebi a mecanicii asupra filozofiei lui Kant, vezi și Marius Stan, „Kant's Philosophy of Mechanics in 1758”, în *Rethinking Kant*, vol. III, ed. Oliver Thorndike (Cambridge-New York: Cambridge Scholar Publishing, 2011), 158-179; Marius Stan, „Kant's Response to Newton: Absolute Space and the Riddle of Rotation”, *Oxford Studies in Early Modern Philosophy*, No. 7 (2015): 257-308; Marius Stan, „Newton's Concepts of Force among the Leibnizians”, în *Reading Newton in Early Modern Europe*, eds. Mordechai Feingold și E.A. Boran (Leiden-Boston: Brill,

- 2017), 244-289; Marius Stan, „Metaphysical Foundations of Neoclassical Mechanics”, în *Kant and the Law of Nature*, eds. Michela Massimi și Angela Breitenbach (Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2017), 214-234.
21. „The causes of production of great men lie in a sphere wholly inaccessible to the social philosopher. He must simply accept geniuses as data, just as Darwin accepts his spontaneous variations”. William James, „Great Men and Their Environment”, în William James, *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* [1897] (New York, London, Bombay, and Calcutta: Longmans, Green, and Co., 1912), citat după ediția electronică disponibilă pe platforma [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org).

## Bibliography

- Croitoru, Rodica. „Studiu introductiv” [Introductory Study]. In Immanuel Kant, *Întemeierea metafizicii moravurilor. Critica rațiunii practice* [Groundwork of the Metaphysics of Morals; Critique of Practical Reason] [1785; 1788], edited and translated by Rodica Croitoru. Bucharest: Editura Antet, 2013.
- Dumitru, Teodora. *Sindromul evoluționist* [The Evolutionary Syndrome]. Bucharest: Editura Muzeul Național al Literaturii Române, 2013.
- Dumitru, Teodora. *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu* [The Political and Literary Modernity in E. Lovinescu's Thought]. Bucharest: Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2016.
- Eminescu, M. *Poezii* [Poems], edited by G. Ibrăileanu. Bucharest: Editura „Naționala S. Ciornei”, 1930.
- Friedman, Michael. *Kant's Construction of Nature*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2013.
- Herbart, J. F. *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [Introductory Textbook of Philosophy] [1813]. In J. F. Herbart, *Sämtliche Werke* [Complete Works], Vierter Band, edited by Karl Kehrbach. Langensalza: Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne, 1891.
- Herbart, J. F. *Lehrbuch zur Psychologie* [Textbook of Psychology] [1816]. In J. F. Herbart, *Sämtliche Werke* [Complete Works], Vierter Band. Langensalza: Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne, 1891.
- Herbart, J. F. *Über die Möglichkeit und Nothwendigkeit Mathematik auf Psychologie Anzuwenden* [On the Possibility and Necessity of Applying Mathematics to Psychology] [1822]. In J. F. Herbart, *Sämtliche Werke* [Complete Works], Fünfter Band, edited by Karl Kehrbach. Langensalza: Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne, 1890.
- Hytier, Jean. *Le Plaisir poétique* [The Poetic Pleasure]. Paris: Presses Universitaires de France, 1923.
- Ibrăileanu, G. „Edițiile poeziilor lui Eminescu (II)” [Editions of Eminescu's Poems (II)]. *Viața românească*, no. 2, February (1928).
- Ibrăileanu, G. „G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*” [G. Călinescu, *The Life of Mihai Eminescu*]. *Adevărul literar și artistic*, no. 619, October 16 (1932).
- Ibrăileanu, G. *Opere. V. Publicistică (1918-1933)* [Works. V. Journalism], edited by Victor Durnea and Lăcrămioara Chihaiia, introduction by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, 2020.
- Jacobi, Friedrich Heinrich. *Werke* [Works], Zweyter Band. Leipzig: Gerhard Fleicher, 1815.
- James, William. „Great Men and Their Environment” [1880]. In William James, *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy* [1897]. New York, London, Bombay, and Calcutta: Longmans, Green, and Co., 1912.
- Kant, Immanuel. *Critica facultății de judecare* [Critique of Judgement] [1790], edited and translated by Rodica Croitoru. Bucharest: Editura All, 2007.
- Kant, Immanuel. *Întemeierea metafizicii moravurilor. Critica rațiunii practice* [Groundwork of the Metaphysics of Morals; Critique of Practical Reason] [1785; 1788], edited and translated by Rodica Croitoru. Bucharest: Editura Antet, 2013.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagations* [Divagations]. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897.
- Schopenhauer, Arthur. *Lumea ca voință și reprezentare* [The World as Will and Representation], vol. II [1818; 1844], edited and translated by Gabriel Părvu. Bucharest: Editura Humanitas, 2012.
- Stan, Marius. „Absolute Space and the Riddle of Rotation: Kant's Response to Newton.” *Oxford Studies in Early Modern Philosophy* 7 (2015): 257-308.
- Stan, Marius. „Metaphysical Foundations of Neoclassical Mechanics.” In *Kant and the Law of Nature*, edited by Michela Massimi and Angela Breitenbach, 214-234. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2017.
- Stan, Marius. „Newton's Concepts of Force among the Leibnizians.” In *Reading Newton in Early Modern Europe*, edited by Mordechai Feingold and E.A. Boran, 244-289. Leiden and Boston: Brill, 2017.
- Stan, Marius. „Rebellious Wolffian: Kant's Philosophy of Mechanics in 1758.” In *Rethinking Kant*, vol. III, edited by Oliver Thorndike, 158-179. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2011.
- Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art* [Philosophy of Art] [1865-1882], 5th edition. Paris: Hachette, 1890.
- Tarde, Gabriel. *Les Lois de l'imitation* [Laws of Imitation] [1890], 2nd edition [1895]. Paris: Éditions Kimé, 1993.
- Terian, Andrei. „Mihai Eminescu: From National Mythology to the World Pantheon.” In *Romanian Literature as World Literature*, edited by Mircea Martin, Christian Moraru, and Andrei Terian, 35-54. New York: Bloomsbury, 2018.
- Terian, Andrei. „Prophet, Martyr, Saint: Mihai Eminescu's Lateral Canonization.” In *Great Immortality: Studies on European Cultural Sainthood*, edited by Jón Karl Helgason and Marijan Dović, 294-312. Leiden: Brill, 2019.
- Tudurachi, Adrian. *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825- 1875)* [The Genius Factory: The Birth of a Mythology of Literary Productivity in Romanian Culture (1825-1875)]. Iași: Institutul European, 2016.
- Watkins, Eric, ed. *Kant and the Sciences*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2001.
- Watkins, Eric. *Kant and the Metaphysics of Causality*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005.



# DINAMICI ALE PRODUCȚIEI EDITORIALE A ROMANULUI ROMÂNESC ÎNTRE 1965 ȘI 1989

**Denisa BUD**

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Litere  
Babeș Bolyai University, Cluj-Napoca, Faculty of Letters  
Personal e-mail: denisa.bud17@yahoo.ro

---

THE DYNAMICS OF BOOK PRODUCTION OF THE ROMANIAN NOVEL BETWEEN 1965 AND 1989

**Abstract:** : The present paper aims to provide an overview of the evolution of the Romanian novel from the publication perspective between 1965-1989. Through the employed methodology, the quantitative analysis, it will be observed in which measure the events and the regulations from the political system influence the dynamic of the Romanian novel production. In addition to this, it will be observing the geographical distribution of the publishing houses and the modifications which appears about their editorial hierarchy as a consequence of the newly implemented rules of the political system.

**Keywords:** editorial production, romanian literature, communism, macroanalyse, romanian novel.

**Citation suggestion:** Bud, Denisa. „Dinamici ale producției editoriale a romanului românesc între 1965 și 1989”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 41-47.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.05>.



În spațiul românesc, perioada postbelică este cel mai adesea definită prin intermediul raportului dintre politic și cultural, având în vedere regimul instaurat și modificările care se impun odată cu acesta. Astfel, evoluția literaturii este influențată de schimbările politice. Parcursul acesteia din etapa regimului comunist și transformările determinate de direcțiile politice au fost abordate în volume de referință ale domeniului – Ioana Macrea Toma, *Privileghiul: instituții literare în comunismul românesc*, Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*, Liviu Malița, *Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 și 1977*<sup>1</sup>. Una dintre structurile semnificative ale sistemului literar postbelic este cea a editurilor, mai exact, articolul de față va chestiona în ce măsură dinamica producției editoriale a fost influențată de transformările impuse de partid spațiului literar. În volumul său, Ioana Macrea Toma discută chiar despre o „reconstituire a peisajului editorial prin urmărirea în paralel a metamorfozelor instituționale cu fluxurile cantitative de carte.”<sup>2</sup>

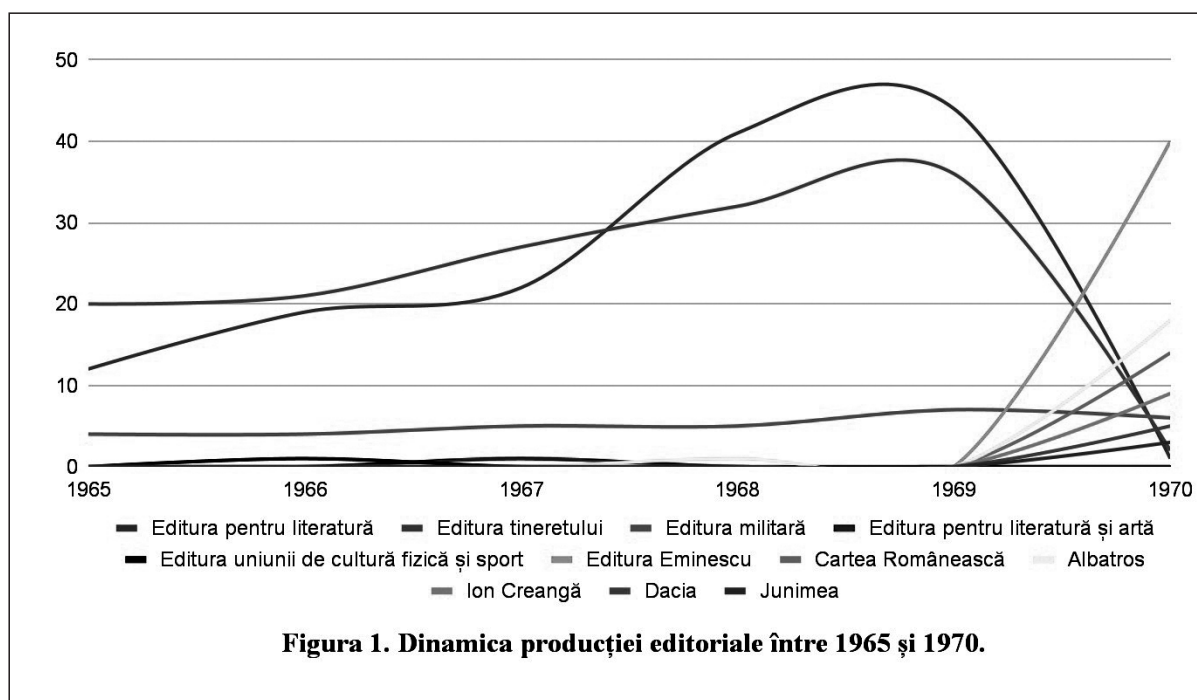
În aceeași direcție, articolul își propune formarea unei imagini de ansamblu care să pună în evidență producția editorială a romanului românesc între 1965 și 1989 din perspectiva macroanalizei, metodă propusă de cercetători ca Franco Moretti, Matthew L. Jockers sau Katherine Bode,

prin intermediul căreia modificările produse de-a lungul timpului vor fi clar evidențiate. Se va urmări în ce măsură schimbările care au survenit la nivel politic influențează publicarea romanelor, care sunt editurile predominante și în ce măsură se modifică ierarhia în cele două etape ale comunismului ceaușist. Așa cum subliniază și Katherine Bode în cartea sa, prin intermediul unor astfel de metodologii, accentul este pus pe „literatura ca sistem” și nu ca „o colecție de texte individuale”, ceea ce permite o cercetare a sistemului din diferite unghiuri – a industriei publicării, a receptării literaturii de-a lungul istoriei sau chiar examinarea transformărilor la nivelul formelor literare<sup>3</sup>. În cazul de față, aceste direcții contribuie la constituirea unei perspective mai clare a dinamicii câmpului literar românesc din perioada postbelică. Ba mai mult, consider că o analiză de acest fel, prin intermediul datelor indexate, are rolul de a completa studiile cu privire la contextul publicării romanelor în cadrul editurilor într-o epocă totalitară și de a oferi o imagine mai clară asupra modificărilor care survin odată cu schimbarea etapelor regimului și, bineînțeles, a regulilor pe care sistemul cenzorial le introduce. Cercetarea este realizată pe baza informațiilor referitoare la publicarea romanelor în volum oferite de *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la*

origini până în 1989<sup>4</sup>. Am utilizat acest instrument deoarece, prin structura sa, oferă datele necesare pentru o cercetare de acest fel.

Literatura română postbelică prezintă, chiar dacă se află sub influența unui regim totalitar, un procent mare de romane comparativ cu perioadele anterioare. Andrei Terian pune în evidență, de pildă, într-unul dintre articolele sale, procesul prin care trec proza românească și cea tradusă, având în vedere și anii comunismului. Astfel, acesta discută despre stabilizarea prozei autohtone odată cu aparenta liberalizare din 1965 și accentuează procentul ridicat pe care romanul românesc îl indică în 1971, în ciuda programului *Tézelor din iulie*. Astfel, în cazul producției de roman românesc dintre 1965 și 1989 se pot observa schimbări provocate de evenimentele politice

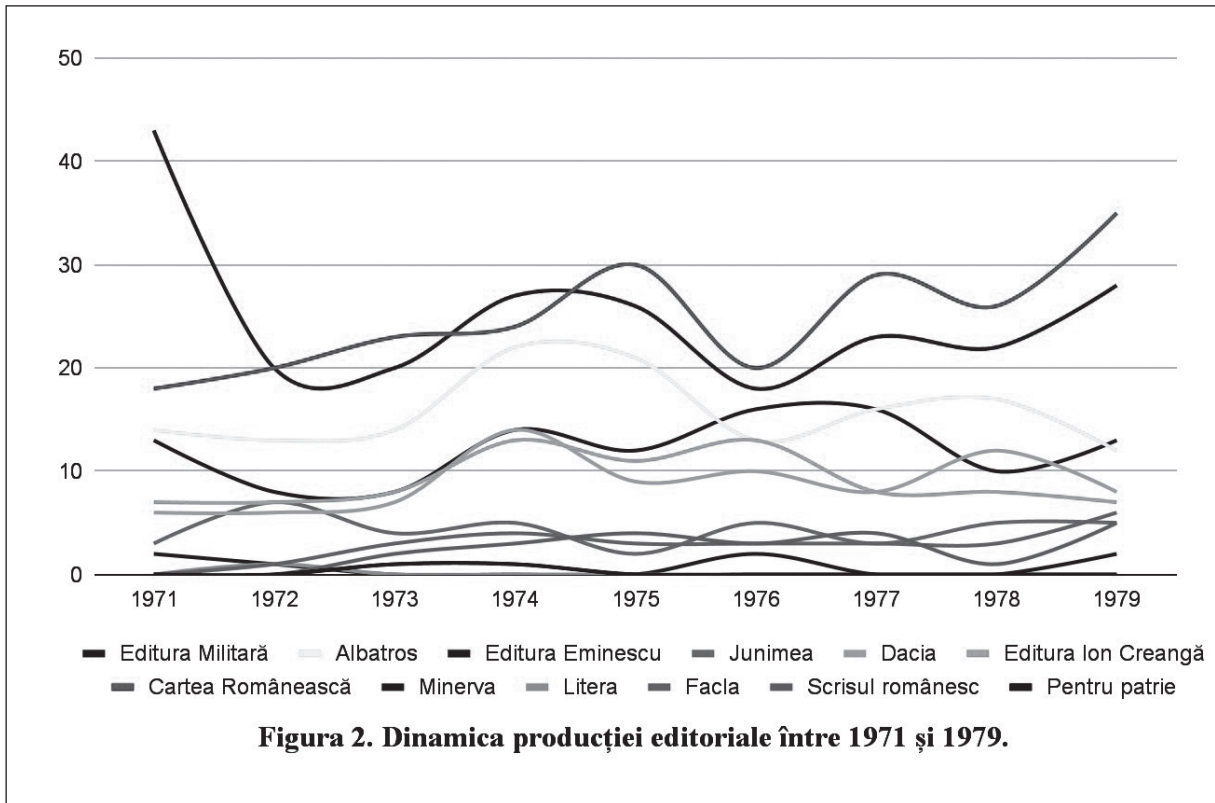
care au loc, de aceea, trebuie observată evoluția acestora în cele trei etape.<sup>6</sup> Următoarea secțiune a articolului se va concentra pe dinamica producției de roman la nivel editorial. Cele trei etape, 1965-1970, 1971-1979, 1980-1989 vor fi discutate, mai întâi, separat pentru că, odată cu evenimentele politice, se remarcă modificări și în spațiul literar prin intermediul sistemului cenzorial care se schimbă pe parcurs și, așa cum accentuează Liviu Malița în cartea sa, „principiile cenzurii au fost aplicate, de la un deceniu la altul, în nuanțe, grade, și combinații variabile, fie concomitent, fie alternativ, într-un mod specific, diferitelor perioade de activitate a atotputernicei instituții. Comportamentul ei a variat în funcție de direcțiile și de directivele Puterii, în permanentă schimbare și, implicit, de dinamica literaturii”<sup>7</sup>.



Anii 1965-1970, odată cu preluarea puterii de către Nicolae Ceaușescu, coincid cu perioada relativei liberalizări – „etapa liberalizării perverse”, cum o numește istoricul literar Ion Simuț<sup>8</sup> – văzuți de critica literară ca o perioadă favorabilă pentru literatură<sup>9</sup>. În acest interval de timp, editurile care au cele mai ridicate cifre sunt Editura pentru Literatură și cea a Tineretului. Un număr mult mai scăzut este semnalat de Editura Militară, înregistrând abia un sfert, pentru întregul interval, comparativ cu celelalte două. În schimb, Editura pentru Literatură și Artă și Editura Uniunii de cultură fizică și sport publică câte un singur roman în întreaga perioadă. Așa cum se poate observa din graficul de față, câteva modificări se produc în 1970 când apar câteva edituri noi. Istoricii literari discută chiar despre o restructurare a sistemului editorial

în 1969, astfel, afirmă Ion Simuț, Editura Tineretului „este continuată de Albatros (literatură pentru tineret) și Editura Ion Creangă (literatură pentru copii)”<sup>10</sup>. Tiberiu Avramescu susține, în aceeași direcție, că „sistemul editorial a fost «reorganizat» după o practică obișnuită atunci, în această manevră diabolică Editura pentru literatură dispărând, pur și simplu, iar moștenirea ei fiind preluată de editurile nou înființate: Minerva (literatură română clasică și «Biblioteca pentru toți»), Eminescu (literatură română contemporană) și Kriterion (literatură în limbile minorităților naționale)”<sup>11</sup>. Dintre editurile nou formate, cel mai ridicat procent este înregistrat de editura Eminescu, publicând 40 de texte de proză încă din primul an – 1970, urmată, cu o cifră mai scăzută, de Albatros și Cartea Românească.





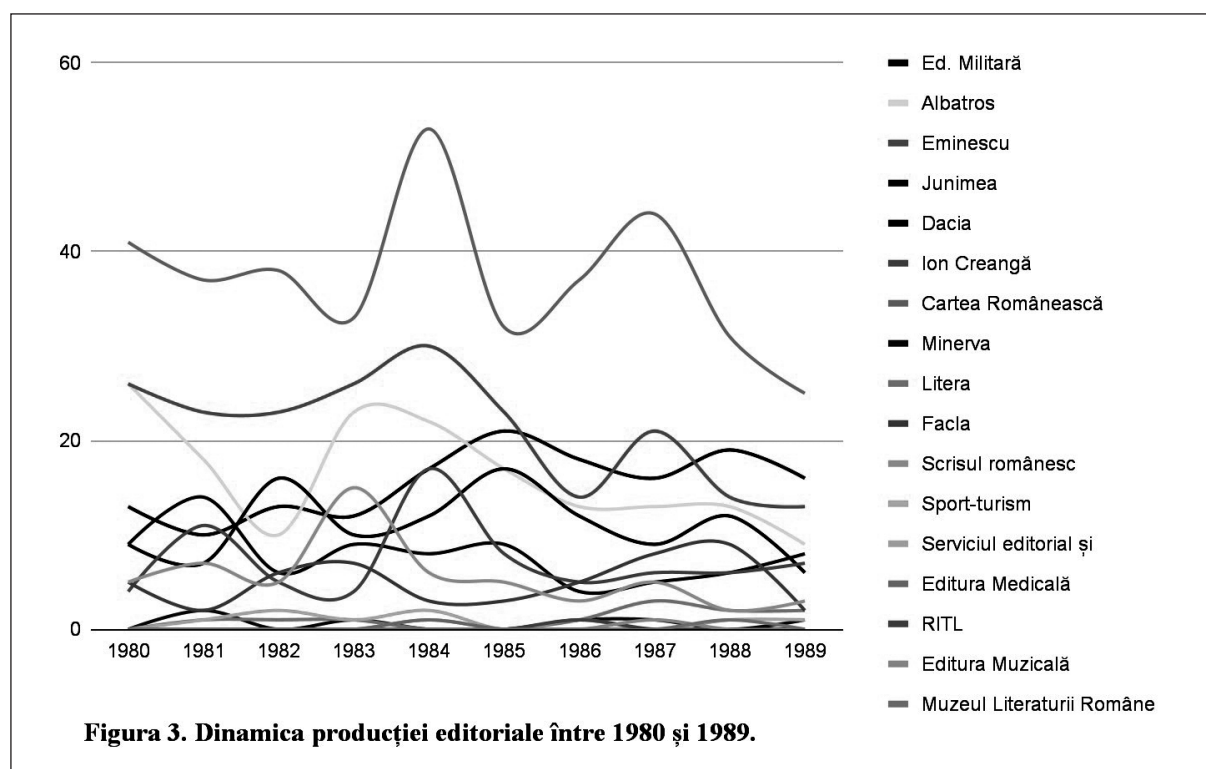
Având în vedere regulile pe care programul *Tézelor din iulie* 1971 le impune în sistemul literar, această perioadă este percepută, mai întâi, ca o etapă a reaplicării normelor dogmatice a anilor '50 în care „instituția cenzurii se schimbă, cu scopul de a recupera concesiile pe care fusese silită să le facă în perioada de liberalism politic”<sup>12</sup>. În ciuda regulilor impuse, din punct de vedere cantitativ, e o perioadă cu un procent ridicat de romane. Astfel, Figura 2 pune în evidență producția editorială începând cu 1971 când se produc modificări în plan politic, odată cu implementarea *Tézelor din iulie* care influențează și sistemul literar propunând o restructurare a acestuia. Chiar dacă e o perioadă mai îndelungată, comparativ cu primul interval discutat, se remarcă câteva edituri principale ale perioadei, dintre cele nou formate, precum Editura Eminescu cu cea mai ridicată cifră, urmată de Cartea Românească – care este văzută de Ion Simuț ca „unul dintre pilonii unei contraputeri față de ideologia oficială”<sup>13</sup>, Albatros și Editura Militară. Un număr semnificativ este semnalat și de editurile Dacia și Ion Creangă, prima fiind o editură regională, cu sediul la Cluj-Napoca. Pe de altă parte, cele mai scăzute valori se pot observa în cazul editurii Minerva (7 volume pentru întreaga perioadă) care, așa cum afirmă Simuț, „este specializată în editarea clasicii și valorificarea moștenirii literare”<sup>14</sup> și în cel al editurilor Pentru patrie (2 volume), respectiv Litera (1 volum). Ceea ce se observă, prin raportare la cele două grafice, este faptul că în prima etapă principalele edituri sunt Editura pentru Literatură și Editura Tineretului, la care apar și romanele consacrate din această perioadă precum *Francisca*, Nicolae Breban, 1965 (E.P.L.), *Vestibulul*, Alexandru Ivasiuc, 1967 (E.P.L.), *Intrusul*, Marin Preda, 1968 (E.P.L.), *Principiile*, Eugen Barbu, 1969 (E.T.),

*F. Dumitru Radu Popescu*, 1969 (E.T.). În cazul anilor 1971-1979, după reorganizarea editorială, la Editura Eminescu și Cartea Românească, care au cele mai mari valori numerice, apar texte de proză precum *Marele singuratic* (Marin Preda, 1972, Cartea Românească), *Îngerul de gips* (Nicolae Breban, 1973, Cartea Românească), *Vânătoare regală* (Dumitru Radu Popescu, 1973, Eminescu), *Țara îndepărtată* (George Bălăiță, 1975, Eminescu). Spre finalul deceniului, au loc câteva modificări la nivel politic care au ca țintă producția de carte, mai exact, în 1977 este desființată instituția cenzurii, însă, cum susține și Liliana Corobca, „despre «desființarea cenzurii» nu putem vorbi decât în sens figurat; instituția DGPT s-a desființat, într-adevăr, însă mecanismul general al cenzurii era deja bine consolidat și s-a putut dispensa de serviciile unui organ care, după 28 de ani de existență, își îndeplinise misiunea”<sup>15</sup>, astfel, se transformă într-o cenzură neoficială ce are un impact mai puternic. Așa cum arată și Figura 2, dacă în 1976, editurile aflate pe primele locuri (Eminescu, Cartea Românească, Albatros) – din punct de vedere cantitativ – indică o scădere a numărului de romane publicate, în 1977, an în care se modifică modul de funcționare al cenzurii, procentul este în creștere până la finalul deceniului. Prin urmare, în ciuda represiunilor implementate în urma *Tézelor din iulie*, se evidențiază o anumită autonomie a sistemului literar și, în același timp, încercarea de a publica romane reprezentative – care vor deveni în timp texte de referință – ale unor autori cu statut semnificativ în sistemul literar, care să contribuie la dezvoltarea capitalului cultural și la formarea unei literaturi ce încearcă să treacă dincolo de latura ideologică. Referitor la scriitorii cu statut important în domeniul editorial, unul dintre cele mai însemnate exemple

este cazul lui Marin Preda, aflat în funcție de director al Cărții Românești în anii '70, care susține păstrarea unui filon autenticist al romanului și publicarea unor texte de referință, așa cum s-a precizat și mai sus.

Perioada anilor '80 este văzută de istoricii și criticii literari ca o perioadă dificilă din punct de vedere cultural și literar, având în vedere schimbările care se produc. Instituția cenzurii este desființată oficial în 1977, dar, așa cum s-a specificat, se formează una neoficială cu un impact și, implicit, cu un control mult mai puternic: „Cenzura – dominată de interesele politice – devenise, după 1975, și îndeosebi, în anii '80, mult mai restrictivă”<sup>16</sup>, însă scriitorii încearcă să păstreze un filon autonomist al literaturii și, așa cum observă și Magdalena Răduță, „la începutul ultimului deceniu comunist, practicarea unei literaturi dezangajate pentru a deturna constrângerile ideologice se întâmplă simultan cu eforturile de conservare a

autonomiei profesionale și instituționale, valorile estetismului stând alături de cele ale unei profesionalizări a scriitorului care să-i garanteze autonomia creatoare”<sup>17</sup>. Astfel, deceniul 9 oferă o imagine complexă a romanului românesc din mai multe perspective: formarea unor grupări literare care susțin crearea unei literaturi adaptate la modelul occidental și apariția unor romane care devin puncte de referință în sistemul literar, provocând dezbateri și o receptare foarte ridicată. La nivel cantitativ, aceasta e o etapă complexă a romanului românesc din perioada comunistă deoarece în primii ani ai deceniului 9 este indicată o creștere a textelor, în schimb, în a doua parte a etapei, odată cu căderea regimului, valoarea numerică a textelor este în scădere. Având această imagine a contextului în care apar romanele anilor '80, graficele următoare vor ilustra dinamica producției editoriale.



Sistemul editorial este unul mai complex, numărul editurilor din această perioadă fiind mai ridicat. Așa cum expune Figura 3 și conform studiului lui Andrei Terian, 1984 este anul cu cele mai multe publicații din punct de vedere cantitativ și, afirmă criticul literar, e anul apariției unor texte importante – *Drumul la zid*, Nicolae Breban; *Refugii*, Augustin Buzura – dar care nu reprezintă „vârful” romanului din perioada postbelică<sup>18</sup>. Există câteva edituri care se plasează în „vârful” sistemului editorial al anilor '80 în ceea ce privește publicarea de romane, astfel că cel mai mare procent aparține editurii Cartea Românească (371 de texte publicate), urmată de Editura Eminescu (213) care, odată cu apariția sa în spațiul literar, era plasată pe primul loc, însă, așa cum se poate observa din graficul 4, situația se schimbă în deceniul 9 când, din punct de vedere cantitativ, aceasta se află pe a doua poziție. Valori

ridicate indică și Albatros (164), dar și Editura Militară (155), la fel ca în anii '70. În schimb, editurile care publică un număr mic de romane în toată perioadă sunt Litera (11), Minerva (6) – în cazul celor două este întâlnită aceeași situație a unui proces slab de publicare ca în deceniul 8 – și Editura de Sport-Turism (9). Așa cum am precizat și mai sus, conform *DCRR-1*, apar câteva edituri noi – Editura Medicală, Editura Muzicală, Editura Muzeului Literaturii Române, Serviciul editorial și cinematografic, Editura Academiei Republicii Socialiste România – ce publică câte un singur roman pentru întregul interval, astfel că nivelul relevanței acestora în analiza sistemului editorial din perioada comunistă este foarte scăzut. Două dintre editurile cu cele mai ridicate cifre, Cartea Românească și Eminescu ating câteva vârfuri, la nivel cantitativ, pe parcursul anilor '80, mai exact, în 1984, anul în



care se publică cele mai multe romane. În ceea ce privește Cartea Românească, aceasta prezintă o valoare numerică ridicată și în 1987, an care coincide cu publicarea romanului lui Constantin Țoiu, *Căderea în lume*.

Astfel, așa cum s-a demonstrat și în cazul anilor '70, editurile principale tipăresc romanele de referință ale perioadei, prin urmare, la Eminescu, apare *Obligado* (1984) al lui Constantin Țoiu, la Cartea Românească – *Don Juan* (1981), Cartea Românească, Augustin Buzura, *Vocile nopții* (1980) și cel mai receptat roman al anilor '80 – *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980). Pe baza ultimelor două grafice, se disting în sistemul editorial românesc din deceniile 8-9 câteva edituri principale (Cartea Românească, Eminescu, Albatros) care, prin publicarea textelor anumitor autori ca Marin Preda, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Constantin Țoiu – ce ocupă poziții semnificative în sistemul literar al perioadei – dobândesc un anumit capital cultural și contribuie, într-o anumită măsură, la formarea unei literaturi independente față de influența ideologicului.

Un alt aspect important în cercetarea sistemului editorial românesc din perioada comunismului este configurarea geografică a editurilor și raportul dintre centru și periferie. Într-un articol colectiv rezultat în urma proiectului de digitalizare a romanului românesc, cercetători de referință din spațiul românesc actual subliniază că „în timp ce în epoca precedentă o varietate oricât de timidă caracteriza locurile publicării (București – 74%, Brașov – 11%, Craiova – 4%, Iași – 2,5 %, Cluj – 2%, Sibiu – 1,2%, alte orașe – 8%), în primele trei decenii ale secolului XX Bucureștiul domină cu peste 88% din producția editorială totală, urmat la o distanță imensă de Iași – 2,2 %, Craiova – 2%, Cluj – 1%, Chișinău și Galați – 1%”<sup>19</sup>, însă situația nu e diferită nici în a doua parte a secolului XX: activitatea editorială poziționată în București domină cu 80,2%, în timp ce în orașele din provincie, cea mai ridicată valoare se observă în Cluj-Napoca (Dacia) cu 8,2%, urmat de Iași (Junimea) cu 5,1% iar Timișoara (Facla) – 3,2% și Craiova (Scrisul românesc) – 3,3% au cele mai scăzute procente<sup>20</sup>.

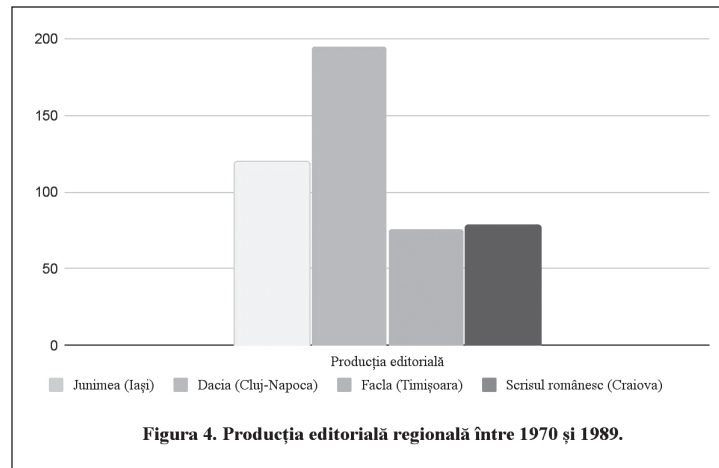
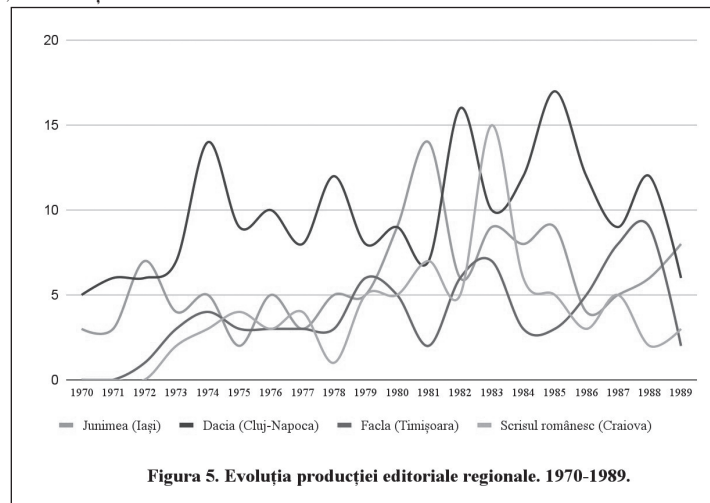


Figura 4 expune producția editurilor din provincie formate după 1969 tocmai pentru că în perioada comunistă raportul dintre activitatea centrală, desfășurată în București, și cea regională, derulată în celelalte orașe, este unul important. Cum demonstrează și graficul, activitatea editorială cea mai ridicată, la nivel regional, se desfășoară la editura Dacia unde

apar romane ca *Absenții* și *Orgolii* ale lui Augustin Buzura (1970, respectiv 1977), *Cei doi din dreptul Țebeii sau cu fața la pădure* (1973), Dumitru Radu Popescu, urmată de Junimea care publică romane precum *Bunavestire* (1977) al lui Nicolae Breban. Spre deosebire de cele două, Facla și Scrisul românesc înregistrează cele mai mici valori.



Așa cum se poate vedea în graficul de față, Dacia este editura dominantă, însă există câteva fluctuații, astfel că în 1981 cifra cea mai mare este indicată de Junimea și în 1983 de Scrisul românesc, chiar dacă editura din Craiova publică un număr foarte mic de romane în întreaga perioada comunistă. Totodată, în 1989, Junimea și Scrisul românesc sunt pe o treaptă ascendentă, în timp ce Dacia și Facla sunt în scădere. Prin urmare, se poate observa faptul că dinamica producției este într-o permanentă schimbare ce evidențiază încercarea membrilor din aceste edituri de a publica și a contribui la formarea unui câmp literar care să nu fie concentrat doar în jurul capitalei.

Pe baza informațiilor oferite de *DCRR-1* referitoare la procesul editorial, se remarcă încă câteva elemente importante, iar unul dintre acestea este o tendință a editurilor de a publica anumite subgenuri literare<sup>21</sup>. Pentru a configura tendința editurilor de a publica anumite categorii de romane, vom utiliza conceptul de subgen. Având în vedere că *DCRR-1* este printre singurele instrumente care pot fi utilizate pentru a efectua astfel de cercetări, ne asumăm încadrările la nivel tematic pe care acesta le oferă. Unul dintre cele mai bune și mai recente articole despre subgenurile pe care le oferă *DCRR-1* pune în oglindă limitele care apar într-o analiză a acestora, dar prezintă, în același timp, și procesul reconfigurării unui astfel de instrument și necesitatea stabilirii unor criterii exacte în clasificarea romanelor<sup>22</sup>.

În cazul principalei edituri a anilor 1965-1970, Editura pentru Literatură, se observă o cifră ridicată a romanului social și psihologic, urmat de romanul de atmosferă și cel de dragoste. În schimb, Editura Tineretului publică un număr ridicat de texte pentru copii și tineret și polițiste, respectiv istorice. Editura Militară își păstrează între anii 1965-1979 o tendință pentru romanul polițist și cel istoric. Referitor la editurile care apar începând din 1970, Cartea Românească publică un număr ridicat de romane sociale, psihologice și de atmosferă, editura Eminescu romane sociale, istorice, de dragoste și biografice, iar în cazul editurii Albatros cele mai ridicate valori sunt cele ale romanelor SF, polițiste și istorice. Editura Ion Creangă tipărește cele mai multe romane pentru copii și tineret. La cele din provincie, Dacia, Junimea, Scrisul românesc și Facla apar romane sociale, polițiste și de analiză.

În ultimul deceniu comunist, editurile se concentrează pe anumite subgenuri. De pildă, editura care se află în vârful sistemului editorial, Cartea Românească, publică, cu precădere, în anii '80 romane de observație, sociale, de evocare și istorice. Spre deosebire de anii '70, scade numărul prozei psihologice și de atmosferă, crescând cel al

romanului istoric și de observație. În cazul editorii Eminescu, se păstrează aceeași direcție, dominantă fiind proza socială, istorică, dar, un procent mai mare se poate remarca în dreptul romanului de analiză și psihologic. În schimb, în cazul editurii Albatros, doar romanul istoric predomină, la fel ca în deceniul 8, alte subgenuri publicate fiind cel social și de evocare. Ion Creangă păstrează același filon al publicării prozei pentru copii și pentru tineret, iar Editura Militară cel al romanului istoric. În ceea ce privește editurile regionale, publică, într-o mare măsură, aceleași subgenuri: social, polițist, de analiză, dar, spre deosebire de intervalul precedent, Dacia tipărește un număr semnificativ de romane istorice. Astfel, așa cum se poate observa, există câteva subgenuri care au un procent ridicat și printre acestea se numără romanul social, cel istoric, polițist, romanul memorialistic. Un element foarte important cu privire la dinamica editorială de după 1965 este diversitatea tipologiilor tematice, în afara editurilor care publică sub 10 romane pentru întreaga perioadă, doar editura Militară și Ion Creangă tipăresc anumite subgenuri: prima - romane istorice și polițiste și cea de-a doua texte pentru copii și tineret. În schimb, celelalte edituri au apariții foarte diverse: roman social, istoric, de aventuri, polițist, SF, rural, memorialistic, de observație, psihologic. Dacă prin reorganizarea editorială din 1969, puterea politică voia un sistem unitar, cu edituri specializate doar pe anumite categorii tematice ale romanului, ceea ce se poate observa din analiza de față e complexitatea și varietatea editurilor în publicarea textelor.

Articolul de față a avut ca scop configurarea unei imagini de ansamblu a sistemului editorial într-o perioadă în care evoluția literaturii române a fost influențată de schimbările care s-au produs la nivel politic. Astfel, se remarcă câteva edituri ce, prin procentul ridicat de texte publicate, sunt plasate pe primele locuri ale domeniului editorial - Cartea Românească, Eminescu, Albatros - și care publică romane de referință în literatura română postbelică ale unor autori ce ocupă poziții importante în spațiul literar postbelic, dar și în conflictul dintre literar și ideologic. Ba mai mult, este observată o diversitate semnificativă în cazul subgenurilor romanului din acești ani. În ceea ce privește raportul dintre centru și periferie, la fel ca în perioada interbelică, polul principal de producție editorială este Bucureștiul, însă, la nivel procentual, editurile regionale au valori mai mari după 1965 în comparație cu interbelicul. Așadar, prin analiza fiecărui segment al acestei perioade, s-a putut remarca dinamica producției de roman care se modifică în funcție de raportul dintre literar și politic, având în vedere evenimentele politice care au loc și direcțiile implementate în spațiul cultural.

## Note

1. Ioana Macrea Toma, *Privilegiul literar în comunismul românesc* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009); Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune* (Cluj-Napoca: Apostrof, 2002); Liviu Malița, *Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 și 1977* (București: Cartea Românească, 2016).





2. Macrea Toma, *Privilighenția*, 158.
3. Katherine Bode, *Reading by numbers* (London, New York, Delhi: Anthem Press, 2012), 9.
4. \*\*\*. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989* (București: Editura Academiei Române, 2004).
5. Andrei Terian, "Big Numbers. A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania", *Transylvanian Review*, vol. 28:1 (2019), 65.
6. Pentru o analiză a producției de roman între 1965 și 1989, vezi articolul: Denisa Bud, „Romanul social între conformism și autonomie. O analiză cantitativă a evoluției subgenului între 1965 și 1989”, *Transilvania*, nr. 7 (2020), 1-11.
7. Malița, *Literatura eretică*, 29.
8. Ion Simuț, *Literaturile române postbelice* (Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2017), 76.
9. Malița, *Literatura eretică*, 46.
10. Ion Simuț, *Literaturile*, 249-250.
11. Tiberiu Avramescu, „Cenzura în edituri”, în *Cenzura în spațiul cultural românesc*, ed. Marian Petcu (București: Comunicare.ro, 2005), 424.
12. Malița, *Literatura eretică*, 55.
13. Simuț, *Literaturile*, 249-250.
14. Simuț, *Literaturile*, 249.
15. Liliana Corobca, „Cenzura în comunism: instituții, atribuții, practici”, în *Panorama comunismului în România*, coord. de Liliana Corobca (Iași, București: Polirom, 2020), 273.
16. Liliana Corobca, *Controlul cărții: cenzura literaturii în regimul comunist din România* (București: Cartea Românească, 2014), 263.
17. Magdalena Răduță, *În context. O lectură sociologizantă a literaturii române din ultimul deceniu comunist* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2019), 42.
18. Terian, *Big Numbers*, 66.
19. Alex Goldiș et al., „Poli de producție ai romanului românesc (1900-1932): Rețele editoriale și forme de canonizare”, *Transilvania*, nr.10 (2020): 49.
20. Situația procentuală a fost realizată după prelucrarea datelor indicate de *DCRR-1* începând cu anul 1970, având în vedere că editurile regionale sunt lansate în sistemul editorial românesc în acest interval.
21. O discuție semnificativă despre utilizarea conceptului de „subgen” se regăsește în articolul lui Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă”, *Transilvania*, nr. 10 (2019): 17.
22. V. Cosmin Borza et al., „Subgenurile romanului românesc. Laboratorul unei tipologii”, *DACOROMANIA LITTERARIA*, nr. VII (2020): 205-220.

## Bibliography

- \*\*\*. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* [The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from its Origins to 1989]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2004.
- Avramescu, Tiberiu. "Cenzura în edituri" [Censure in publishing houses]. In *Cenzura în spațiul cultural românesc [Censure in Romanian Cultural Space]*, edited by Marian Petcu, 414-429. Bucharest: Comunicare.ro, 2005.
- Bode Katherine, *Reading by numbers*. London, New York, and Delhi: Anthem Press, 2012.
- Borza Cosmin, Alex Goldiș, and Adrian Tudurachi, "Subgenurile romanului românesc. Laboratorul unei tipologii" [The Subgenres of Romanian Novel. The Lab of a Typology], *Dacoromania Litteraria* VII (2020): 205-220.
- Bud, Denisa. "Romanul social între conformism și autonomie. O analiză cantitativă a subgenului între 1965 și 1989" [The Romanian Social Novel between Conformism and Autonomy. A Quantitative Research of the Evolution of the Subgenre (1965-1989)]. *Transilvania*, no. 7 (2020): 1-11.
- Cordoș, Sanda. *Literatura între revoluție și reacțiune [Literature between Revolution and Reaction]*. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2002.
- Corobca, Liliana, "Cenzura în comunism: instituții, atribuții, practici" [Censure in Communism: institutions, attributions, practices]. In *Panorama comunismului în România* [The Panorama of the Communism in Romania], edited by Liliana Corobca, 254-280. Iași: Polirom, 2020.
- Corobca, Liliana. *Controlul cărții: cenzura literaturii în regimul comunist din România* [Book Control: Literary Censorship during the Communist Regime in Romania]. Bucharest: Cartea Românească, 2014.
- Goldiș, Alex, Cosmin Borza, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, David Morariu, and Dragoș Varga "Poli de producție ai romanului românesc (1901-1932): Rețele editoriale și forme de canonizare" [Production Centers of the Romanian Novel (1901-1932): Editorial Networks and Canonization Process]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 45-52.
- Macrea Toma, Ioana. *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc* [Privilighentia. Literary Institutions in Romanian Communism]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009.
- Malița, Liviu. *Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 și 1977* [The Heretical Literature. Politically Censored Texts between 1949 și 1977]. Bucharest: Cartea Românească, 2016.
- Pavel, Raul. "The Book in Communism: Between Commerce, Culture, and Ideology. Some Remarks on Book Distribution and Propaganda during the Romanian Communist Regime." *Journal of Media Research* 35 (2019): 60-76.
- Răduță, Magdalena. *În context. O lectură sociologizantă a literaturii române din ultimul deceniu comunist* [In Context. A Sociological Reading of Romanian Literature from The Last Communist Decade]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2019.
- Simuț, Ion. *Literaturile române postbelice* [Romanian Post-War Literatures]. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2017.
- Terian, Andrei, Daiana Gârdan, Cosmin Borza, David Morariu and Dragoș Varga. "Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă" [The Genres of the 19th Century Romanian Novel. A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2019): 17-28.
- Terian, Andrei. "Big Numbers. A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania." *Transylvanian Review* XXVIII, supplement no. 1 (2019): 55-71.

# NETWORK TEMPORALITIES AND NORTH AMERICAN INFLUENCE IN THE ROMANIAN POETRY OF THE EARLY 1980S

---

**Teona FARMATU**

Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere  
Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters  
Personal e-mail: teonafarmatu@gmail.com

---

NETWORK TEMPORALITIES AND NORTH AMERICAN INFLUENCE IN THE ROMANIAN POETRY  
OF THE EARLY 1980S

**Abstract:** Set within the frame of World Literature, and dwelling on the multifaceted concept of networking, this paper aims to provide a temporal pattern concerning the transfer/import of postwar North American poetic trends within the Romanian poetry of the 1980s. By relating the aestheticized model of Romanian (neo)modernism to the more direct, biographical discourse of the Beat poetry, the influence of which emerged upfront in Romanian poetry starting from the late 1970s, as well to the Confessional model the paper explores overlapping temporalities within the two literary systems, whereby the paradigms of (neo)modernism and postmodernism, respectively, clashed, due to the homogenizing effect of the communist context. Along these lines, I outline the notion of diachrony in synchrony of the Romanian poetry of the early 1980s, when several poetic patterns pertaining to different stages of North American poetry exerted a simultaneous influence during a very short time interval. The attempts made by Romanian poets to synchronize with, or borrow from Anglo-American literature, also involved relaying certain attitudes, views, and values – both aesthetic and largely ideological – that were specific to the source culture.

**Keywords:** diachrony in synchrony, network temporalities, North American poetic trends, literary transfer, the Romanian 1980s poetry.

**Citation suggestion:** Farmatu, Teona. „Network Temporalities and North American Influence in the Romanian Poetry of the Early 1980s”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 48-56.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.06>.



Within World Literature theories and network appliance, I want to advance a more homogeneous and coherent theoretical model of overlap of several poetic ages concerning the North American literary import among the Romanian poets from *Cenacul de Luni* [Literary Monday Circle]. The main assumption is that the specific elements of this generation do not only come from Beat literature, but also from early and high American modernism, and also from the so-called Confessional model in poetry. Such that the exclusive import from Beat poets is an insufficient approach while the heterogeneity of the young Romanian authors of the '80s is quite due to this multifaceted and hybrid literary/cultural transfer. Firstly, according to a network theory logic which implies “a bare architecture of nodes bounded by connections,”<sup>1</sup> the import of Beat poets' elements as

well as moral attitudes is just one of these nodes that allow Romanians a “non-standardized” manner of connectedness to a transcontinental literary/cultural geography. Secondly, this phenomenon of appropriation could be viewed through the lenses of the transnational notion of *deep time*. Stemming from this direction is the fact that the import from North American poetical ages is not just *individual*, but mostly *transversal*, thereby privileging the aesthetic hybridity of each Romanian author in whose poems it could be detected for instance both the form of Ginsberg's long-line discourse and Pound's imagism or Plath's elegiac solemnity.<sup>2</sup>

Likewise, I propose the versatile poetics of the Romanian young authors of the early 1980s as an area of both aesthetic and ideological negotiation, as well as exploration of more literary influences from abroad, mostly because they were



aiming to radically break up with the sixty's poets<sup>3</sup>, through the Anglo-American background of their upbringing<sup>4</sup>, and to self-legitimize as promoters of Postmodernism. Embracing a more theoretical approach, the poetic ages which were catalyzed in a very short time in Romanian literature of the early '80s are linked to the interconnections between American generations/poets and to the paths in which their texts got in Romania (by preferential and unsystematic translations). Taking into account a specific view of what Dimock calls "deep time,"<sup>5</sup> I consider that such an approach regarding this literary import highlights a more organic appropriation of these several poetry models. Whereas the Beats' influence appears simultaneously as the most significant, but less critically charged direction (regarding the bearings against capitalism for instance) among Romanian authors, there are more aesthetics that shape their debut volumes of poetry, also including an ideological component through which they engaged against totalitarianism. Starting with the globalizing perspective such as it is frameworked by Teodora Dumitru who is targeting only Beat Generation's influence, my paper is also aiming to bring into discussion the case of these national poets by a network approach regarding these overlapping and hybridized poetry models that generated new contents within a radically different national context, both ideologically (the socialist Communism) and aesthetically (the clash between neo-modernism and postmodernism, the latter having a hybrid form).<sup>6</sup>

Although the Romanian poets of the '80s seem to adopt a utopian image about the North-American space, "an idealistic construct quasi-synonymous with freedom, political pluralism, prosperity, and opportunity,"<sup>7</sup> "[lacking] a truly global perspective, let alone a critical one,"<sup>8</sup> their cross-breed or ambiguous poetical discourse regarding the Beat values are consonant with a larger regional perspective considering the impact that Beat literature had within borders of the Eastern Communist Bloc. In a logic of regional comparative studies, it is essential to shed light on the literature from other East European spaces under dictatorships which were influenced by Beat writers either directly (as it happened in Czechoslovakia by Ferlinghetti and Ginsberg's travelling<sup>9</sup>), or indirectly, through translations or original versions of North American poetry as in the case of Romania. However, despite the direct contacts that created strong nodes for spreading the radical attitudes and nonconformist types of text-making, the young authors "were unable to fully embrace" the cultural ideology of the Beats, because "it was simply impossible in a totalitarian state where secret police, informers, and the general public were offended by Beat lifestyles".<sup>10</sup> Even where the local underground manifestations had intense critical implications, the Beat values and ideas were constantly overseen by state apparatus.

Within the tensions of the Cold War, when Europe was divided, the dictatorships were truly different one from another. Consequently, the import from North-American poetry was as well a hybrid regarding the Beat Generation's influence whose paroxysmal expression concerning the East

European writers' rebellion, non-conformism and revolt against totalitarianism was toned down in association with more reflexive and romanticized types of writing.<sup>11</sup> The legacy of Beat literature could be questioned in terms of resistance and opposition to various forms of state domination, on account of gaining both symbolic and political capital. For instance, the first translation of *Howl* in Hungarian was made in 1960, but it was published in Montreal and "only 100 copies of this Hungarian translation were produced, in a lithograph edition."<sup>12</sup> More than this clandestine translation, the György Déry's one of Jack Kerouac's *On the Road* appeared in 1966, followed by "a short anthology *Howl – Confessions about the Beat Generation*"<sup>13</sup> in 1967. Probably the most important Beat influence came directly from Ginsberg who, as in the case of Czechoslovakia and Poland, visited Hungary two times (1980, 1986) during the communist regime, thus reinforcing the local underground movements. Identically, Polish literature experienced quite early the Beat influence. Significantly, the hard branch of Beats (San Francisco poets) was the first one which struck the internal dynamics of culture. O'Hara, Ashbery, Koch became popular only after Ginsberg's bias: "Sommer presented Ginsberg's work as very important, influential and a forerunner of the newly translated poets on the contemporary Polish literary scene, alongside John Ashbery and Frank O'Hara."<sup>14</sup> As we will see in the case of Romania, the influences from the two Beat branches followed a reversed trajectory which is highly apparent in poetry: Ginsberg's impact could be seen as "a noise effect" rather than a fulfilment of his poems built up as violent and critical manifestos.

Furthermore, compared to these direct and inspirational contacts, the dealings with Beat poetry in Romania were accomplished later on through *bybass*. The young authors' endeavor to have access to another kind of poetry (quite different from the European model of poetry-making<sup>15</sup>) and to appropriate these, being in the age of acquisition, was delayed compared to other East countries (Czechoslovakia, Hungary, or Poland). Even if this could be considered a harmful facet of the national cultural evolution and synchronization at least with powerful underground movements in neighboring countries, it favors the strange phenomenon of *diachrony in synchrony* which seems to be an unnatural and strained process of alignment with world literature. If "literary relations are idiosyncratic relations" and "they make time idiosyncratic"<sup>16</sup>, the relatively delayed encounter with the diversity of North American poetry set off the chronology which got to this particular phenomenon. Moreover, with an eye to providing "a new kind of poetry", the poets of the '80s have both appropriated and mixed several major defining elements, which are intertwined even at their base. To give an eloquent example, the Beat Generation was not utterly born as a reaction to a previous poetic age/model, which has repercussions both within the internal dynamics of the new group, and within the literary import. Undoubtedly, the beat poetry was considered by literary criticism as a countercultural reaction against *modernism*. In spite of this fact, I consider

that the Beat riposte was actually against the *establishment of modernism* within the American universities,<sup>17</sup> not necessarily against the forerunner's creative practices.

Obviously, the Beat poets were strongly connected to the so-called Lost Generation including especially Ezra Pound and T.S. Eliot. As David Steritt notes under the subtitle *Recalling the Lost Generation*, "they [the Beats] saw the earlier group as a spiritual and aesthetic forerunner of their own circle, embodying a similar belief that forward-looking literature and art was an antidote to the nightmares of the past and the anxieties of the present."<sup>18</sup> More than these fairly general remarks that could be countered with Ginsberg's expression "the glamour of the lost generation,"<sup>19</sup> Steritt underlines a more pronounced connection regarding the bohemian culture: "Also like the Lost Generation, the Beats had a romance with a foreign land, replacing cosmopolitan Paris with wild and woolly Mexico, a place that was steeped in history, rich in mythology, and sufficiently relaxed about drugs to be a sympathetic roosting place for what William S. Burroughs called *refugee hipsters*,"<sup>20</sup> concluding with a more nuanced perspective regarding the lost generation's bias and the step forward of the Beats.<sup>21</sup> At the same time, Serge Fauchereau proposes Pound and Eliot as forerunners for the interest in oriental philosophies shown by the Beat poets.<sup>22</sup> Additionally, the critic traces the roots of the new generation's uncensored discourse back to Pound and Cummings, as they "were not embarrassed to swear when they felt the need."<sup>23</sup> I retraced these lines to framework the existing connections between several main protagonists of high-modernism and Beat Generation, so that the latter was not born from a *terra deserta*. Moreover, the underlined (dis)junctions are the basis of the fact that the influences were not *purely* perpetuated, as will happen in the case of 1980s Romanian poets. The migration of Beat influences was actually the infrastructure – if not even the pretext (an alleged reason) – for aggregation of several relatively foreign<sup>24</sup> types of poetry-making. This is symptomatic for the powerful bookish component of Romanian poets' postmodernism, that embodied tradition as something natural from which they can assuredly show distance by irony. This phenomenon of hybrid assimilation of Anglo-American models also involves a strong theoretical (*i.e.* intellectualist) dimension, hence the blame for artificiality, sophistication and minimal engagement in reality.

Certainly, in Romania, as in other East European countries, the major impact, at least in terms of popularity among young authors, came from the revolted and radical San Francisco poets (Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac, and others who were already well known in underground cultural movements from the East), but the Romanian poets' texts didn't reflect the global perspective which Teodora Dumitru questioned. In defining the particularities of this literary import, I consider that it is important to make a distinction between two American Beat poetry schools (from San Francisco, the birthplace of the Beat movement, respectively from New York) which were assimilated in Romania as overlapping in a very short time. Probably the weak point of reception of North-American poetry in Romania comes from several directions: the self-

legitimizing discourse of the poets of the '80s as Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Magda Cârnelci, Romulus Bucur and so on, by *explicitly* referring to the Beat Generation – mainly the San Francisco wing; the massive, but preferential translations of North-American poetry – especially from Lost Generation, and, perhaps most importantly, the critical discourse that did not clear up this phenomenon of simultaneous and undifferentiated entry of elements from two poetry schools. Starting with the indistinction between the two manifestations of Beat movement – the radical side and the moderate one –, I will shed light on the specifics of each in relationship with the modulations they have been acquiring due to the import.

Although the two "parts" of this generation were connected at one point and, as a consequence, were assimilated by entering "through the same door" in Romania, the distinction is significant for the more temperate nature in terms of the '80s poets' critical spirit. Firstly, and undoubtedly, San Francisco is the birthplace of what means "Beat", gathering Allen Ginsberg, Jack Kerouac and William S. Burroughs in the beginning. To sum up their program, the radicality of visions, the paroxysmal authenticity (after Burroughs, "autobiography is the only literature"<sup>25</sup>), the primacy of experience and experimentalism (Buddhist practices, "the Tibetan tradition of *crazy wisdom*,"<sup>26</sup> drug use etc.), and the expansion of the texts – especially poems – towards a performative dimension are globally, and at least theoretically, the major traits of these writers. From an ideological point of view, the options are more nuanced. While Kerouac insists on the anarchist dimension of the Beat movement,<sup>27</sup> Allen Ginsberg is one of those who joined the leftist ideology, being an upholder of communist utopia. All in all, the dominant features of the movement were ones of leftist ideology, reclaiming sexual, spiritual, race liberation, and also criticizing "the new America" (as it is shaped within the tensions of the Cold War), the "military-industrial machine civilization"<sup>28</sup> and capitalism. In the case of migration of Beat ideology in East European countries, it is no longer a hybridization, as I pointed out about the aesthetic dimension, but rather a paradox. Indeed, this paradox is based on Kathrine Verdery's formula: "hybridization of ideology"<sup>29</sup> (a mixture of Marxism and nationalism, the latter becoming the main ideology since 1965), but whereas the dictatorship was of leftist essence, the eighties poets from Romania resisted and tried to undermine communist ideology as well by adopting the left principles of the Beats. The bohemian culture (an inheritance from the Americans), revitalizing the self-individuality and freedom of creation, the effervescence of poetical discourse by connecting it to realness and materiality, and the irony – both playful and tragic – are several characteristics that relay Romanians to a median area between the two lines of the Beats, keeping up the subversive intentions.

Secondly, the poets from New York illustrate the more reflexive and less violent branch of what the criticism generically called "The Beat Generation." Conforming to Ginsberg's essay, the connections with other writers were configured naturally based on affinities: "By the mid-fifties





this smaller circle, through natural affinity of modes of thought or literary style or planetary perspective, was augmented in friendship and literary endeavor by a number of writers in San Francisco, including Michael McClure, Gary Snider, Philip Whalen and a number of other powerful but lesser-known poets such as Jack Micheline, Ray Bremser, or the better-known black poet LeRoi Jones – all of whom accepted the term at one time or another, humorously or seriously, but sympathetically, and were included in a survey of beat general manners, morals, and literature by *Life* magazine.<sup>30</sup> Already gaining prestige via literary magazines or TV broadcasting as the *New York Post*, and ready to spread their more and more popular values, the San Francisco group meets Frank O'Hara and Kenneth Koch from New York, and “other alumni of Black Mountain”<sup>31</sup> as Ginsberg noted. Otherwise, there is another and fairly controversial distinction made by Brad Gooch between the new American poets emerging on the mainstream: New York School, Beat Generation (the original San Francisco group), San Francisco Renaissance, and Black Mountain.<sup>32</sup> Given these more or less fair differences, it is quite clear that New York is the birthplace of another powerful and quite different group of which major protagonists are O'Hara, Ashbery, and Schuyler, to which they could be added Gregory Corso and John Wieners, “two poets who later became mostly identified with the San Francisco Renaissance”<sup>33</sup>. These poets are more interested in scriptural techniques, the inner dimension of human being, the exploration of private life and the intimate interhuman relationships as a micro-universe unlike an invasive exterior.

Even though this distinction is announced by Mircea Cărtărescu in *Postmodernismul românesc* [Romanian Postmodernism],<sup>34</sup> both the Romanian poets and the critics tend to refer to the protagonists from San Francisco (Ginsberg, Kerouac, Burroughs, Ferlinghetti, then Corso, Snyder, McClure) or, much more generalized, to extended Beat Generation. As a matter of fact, the local poets were more influenced by the second group of Beats, less virulent and more meditative, more apprehensive to internalize the reality. Not by chance the most popular concept among the eighties poets is O'Hara's *personism* thorough which they are engaging in reality. However, the migration of this concept produced a fruitful misreading. While O'Hara had defined *personism* in terms of authenticity, even claiming “the death of literature”<sup>35</sup> in his Manifesto, some of Romanian poets took over it as what Adriana Stan calls “a true myth of the Author”. In her words<sup>36</sup>: “It is interesting, however, that unlike other global versions of Postmodernism, the eighties writers do not disclaim the subjectivity in line with the other grand narratives. On the contrary, they reconfirm its role and position as the center of coherence, cultivating a true myth of the Author, as the only landmark on the shifting stands of textualized reality. The ‘real person’ that Cărtărescu and other congeners invoke on order to take literature out of the formalist impasse of modernism is therefore the Writer himself, marked by the consciousness of the conventions which frame his writing.”<sup>37</sup> Thus, the O'Hara's *personism* is translated as an authorial fiction, which means

actually the antagonistic understanding of what American poet explained: “The poem is at last between two persons instead of two pages.”<sup>38</sup> Regarding the Romanian young poets, the *personism* incorporated a pregnant intertextual dimension, being actually a mixture between a metamorphic subjectivity and the bookish stratified materialization. Ultimately, their “personism” is consumed *within* pages. That's why the radicality, directness, linguistic violence (when it is used) are diminished because of the allusive character of intertexts most often accompanied by an Aesopian or metaphorical (*i.e.* sophisticated) language. From this point of view, the Romanians' poetical discourses are closer to Pound's imagism, *e.e.* cummings' formal experiments (mostly imported by Romulus Bucur), T.S. Eliot's integrative vision about tradition and high realizations of scriptural techniques, which is different from the orality and the violence of socio-political content that underlie the performative texts of the San Francisco authors. If the latter had taken over from the Lost Generation's protagonists some visions and experiences that allow to rethink literature and its means of manifestation (attraction for oriental philosophies, meditation, the idea of vagrancy, self-loss etc.) through rebellion and radicalism, the Romanians are more influenced by their techniques, actually innovating due to a prosaic-effect or “reality effect” in terms of Roland Barthes. The San Francisco poets' abovementioned specifics are imported from Lost Generation rather only at the level of poetic consciousness and axiological attitudes than at the level of textual achievements. Thus, Romanians are closer to high-modernism and to New York poets, phenomenon which Allen Verbatim defines as “exploration of the contents of present consciousness during the moment of composition,”<sup>39</sup> referring to “Beat poetry broadly imagined”<sup>40</sup>.

This aesthetic eclecticism which is more or less ideologically charged against Ceaușescu's communist nationalism leads to an ambiguous reception of the '80s Romanian poets, especially in terms of the postmodernist character of their poems. A prevailing intertextuality, the relationship constantly kept up to date with both world and local literature tradition (doubled by irony or even tragic visions), as well as the desideratum of embodying within text everything that comes from the triteness of reality are several major fulfilments. Such a perspective can be grammaticalized by a kind of “wholeness” which literary criticism tends to attribute to the young authors' poetics. Ion Buduca is building his article about “new generation” starting with Mircea Cărtărescu's book *Totul* [Everything], so that “a continuum of the elements of the world passing into each other”<sup>41</sup> (*m.t.*) is the most significant for this new standpoint of poetry-making. Radu G. Țeposu locates the work of these poets at the crossroads of a confusing and unshaded conglomeration of various influences from Beat Generation, La Brèche group or other French poets (René Ménéard, Edmond Jabès, Georges Badin), Romanian iconoclastic poets like Geo Dumitrescu, Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, and writers from Aktionsgruppe Banat<sup>42</sup>. Mircea Cărtărescu also identifies as the main direction of generation in the undertone of Magda Cârnești's book title *Hipermaterie* [Hypermatter], because it

suggests “the high fidelity to the referent, to the real world,” which means “to say *everything*, simultaneously confession, testimony and creation.”<sup>43</sup>

By doing so, one of their conclusions was a kind of “unity in diversity,”<sup>44</sup> being true to a certain extent, but I consider that it is important to associate and explain this *completeness* which characterizes the texts of most Romanian eighty’s poets to and via network temporalities. By that I understand a homogenizing relation between, for instance, a metaphorical and intellectualist strand from high-modernism and a more direct, more personal discursive ways via Frank O’Hara. By crossing of these disparate elements during a very short time (about 4-5 years, in late ’70s and early ’80s), the diversity of aesthetics led to a half-welcoming reception of postmodernism in Romania. Also, within an “inter-literary network”<sup>45</sup> as the members of *Cenacul de Luni* [Literary Monday Circle] took part in, “the exchange of ideas, information, theories, texts, and manifestos realise through transactions, whereas the symbolic value of each member of this community depends strictly on correspondence and interactions with other members.”<sup>46</sup> Communist background is also a significant factor that forces by compulsion to a sharper connection between members of the same group as in the case of this young poets.

The popularization of the American poets either through translations or through original texts is realized in a collegial way, thereby adopting elements from different poetry models depending on their own preferences and, pragmatically, on the inopportune and restricted conditions to access these books. For instance, Mircea Cărtărescu confesses about how he could have access to e.e. cummings and Lawrence Ferlinghetti due to his friends, Romulus Bucur and Traian T. Coșovei (the latter had written a bachelor thesis about Beat poets). Magda Cârneli as well brings into discussion the unlawful manner through which she had access to Beat poetry books<sup>47</sup> in the original version within *Cenacul de Luni*, a semi-underground “faction.” The aesthetical heterogeneity depends on this considerable assimilation and adaptation of more poetry models or tendencies from different times. That’s why the most important collective volumes of the early ninth decade which announce a major shift in Romanian poetry, *Aer cu diamante* [Air with Diamonds] and *Cinci* [Five], are composed by extremely different poetics (the second one is even more heterogeneous). Whether it was an editorial strategy, or a truly voluntary endeavor, gaining symbolic capital by collective volumes, were “tactics” denounced by Gheorghe Crăciun. His disagreement relies on the fact that the stratagem significantly reduced “the shock of the infliction of the new episteme” because of the “confusing mixture of styles and values” and of “delaying for years the individual debuts.”<sup>48</sup> Actually, not all the protagonists were in the same situation. Regarding the collective anthology *Aer cu diamante* comprising the works of Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, and Ion Stratan, all these young authors had already published their first poetry volume. In the case of – *Cinci* –, indeed, Mariana Marin is the only one writer whose first book, *Un război de o sută de ani* [One Hundred Years War], had appeared one year

before. Nevertheless, most of the poetic styles were already formed, mature, and the strategy of collective enforcement of a “new sensibility” allowed the popularization of these young authors despite their quasi-marginal and disputed status in the literary mainstream of that time.

Turning to the so-called Confessional poetry, another earlier mentioned model which local young authors imported, the aforementioned Mariana Marin is the Romanian poet who had the greatest adherence to this type of poetry-making. Not in vain Radu Călin Cristea and others remarked her striking difference among the fellow within literary circle: “*One Hundred Years War* by Mariana Marin is in many ways a resurrection of strange mixes of violence and tenderness from Sylvia Plath’s poems.”<sup>49</sup> At the same time, the pronounced reflexive character and her obvious reproaches regarding textualism brings her closer to O’Hara’s poem-manifesto. While the American poet had written “Literature will now open its big face/ in the pages of this publication,”<sup>50</sup> Mariana Marin criticizes the literary conventions and claims the authenticity by denouncing textualism through the metaphor of “the glass bead game” (*i.e.* the textualist experiments). Also, the biographical samples of Mariana Marin’s poems are minimal and used as pretexts, while Sylvia Plath builds her poems according to certain personal traumas. This is the main argument of why Marin is not a confessional poet, as Romanian criticism has legitimized her by the comparison with Plath.

There are just a few examples regarding the interchangeability of what is particular, respectively general. Whether it can be depicted as a phenomenon of “burning of stages/steps” (Ștefan Borbély) or a substantial endeavour of “synchronization with European and global literature” (Gheorghe Crăciun), from a structural angle, the network of many poetic models/ages especially from North-American space and tradition, which has been woven more or less consciously, has a shaping role for this strange phenomenon I called *diachrony in synchrony*, with the mention that their relatedness to the global literary phenomenon is much more extensive and versatile than of the previous generation. As said in the beginning, the import was not just *individual* because it is impossible to identify for each Romanian poet only one emulative American model. Due to the fact that the influences are catalyzed in a *brief time*, they were naturally and without distinction appropriated, so more organic, generating new contents, though radical manifestations were reduced.

Regarding translations from North American poetry, they are certainly important, but have also generated confusions concerning the characteristics of beat poetry, which were appropriated by Romanians, because of their non-systematization and control instrumentation. Indeed, the most significant promoter and translator of American literature is Mircea Ivănescu, also considered the major precursor of the young poets by his “everyday minimalism” and narrative character of poems. T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Sylvia Plath and others were translated by him in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Although Ivănescu was rediscovered by the poets from the



early 1980s due to both translations and his personal poetry, Ioana Macrea-Toma argues that the translation is a major and well remunerated activity especially after 1957 in communist Romania, when the copywrite law was changed in order to “equal rights in financial terms for both producers of original literature and translators.”<sup>51</sup> Consequently, massive translations from universal literature were made by writers who “had been neutralized by indeterminacy”<sup>52</sup> because of the new political regime. For instance, Vasile Nicolaescu, and Veronica Porumbacu translated much English and American literature: E. Dickinson, Ted Hughes, Ezra Pound, Sylvia Plath.<sup>53</sup> Therefore, the main segment of translations comes from American modernism, high modernism, and confessional poetry (Plath, Hughes). It seems that they would have been harmless authors for the ideology.

As we can see, at least the San Francisco Beat poets’ volumes are not translated at all compared to other eastern countries, where these writings were easier disseminated despite the unique party. Undoubtedly, the Beat poets’ ideological and existential extremism, as well the disruptive character of their performative poetry are some major elements that the conformism of Ceaușescu’s party did not allow. It was not a problem of unknowing or ignorance concerning the cultural/literary movements across the Ocean, but rather of annihilating any attempt to contaminate the national literature by Beat ideological and aesthetical influence. Adrian G. Matus observes that the first Romanian article about the Beats from San Francisco dates back to 1965 and it is signed by Horia Bratu, “a freshly converted Communist”<sup>54</sup>. The article is entitled “Ce este The Beat Generation?” [What is the Beat Generation?] and it explicitly focuses on Ginsberg, Ferlinghetti, and Kerouac, turning against the hard manifestation of this generation. Using the well-known “wooden language”, Bratu notes that the American writers come from “the middle bourgeoisie [...], had graduated at small provincial universities [...] and from an early age, they experienced the falling of their high ideals.”<sup>55</sup> Definitely, the outcome of the article is to discredit up to the limit of censorship any supposed influence from the American movement, settling it as “fascist” in opposition to “a better system: Communism.”<sup>56</sup> It is obvious that Beat poets, either from San Francisco or New York, are locally discovered and exploited for the first time by the Romanian young poets in the early 1980s. On top of that, the effervescence and the violent critique against capitalism, dehumanization through excessive technology and industrialization were replaced by

the strong intellectualist and bookish component of the entire generation. The Beat poets’ connection with Lost Generation’s protagonists seems to be revisited by the Romanians, supported by earlier translations from Pound, Eliot, W.C. Williams etc.

Therefore, this uncontrolled assimilation of many North American poetic models reveals, in the terms of Christian Moraru, some “filiations”<sup>57</sup> (not imitations) which illustrate that, looking at it from a global perspective, this generation’s project has a branched structure due to these influences, reason for which they are more “postmodern” collectively than individually. The fragmentary character or the collage technique, the integrative irony<sup>58</sup>, the hyper-lucidity, the critical awareness of conventions, the cancellation of chronology enrolling through intertextuality in the body of “Great Text”<sup>59</sup> along with assimilation of the “historicized tradition”<sup>60</sup> are the global features which justify that this import crystalized the postmodern accomplishment of the generation.

In light of the above, it is obvious that the main trigger of the Romanian poets of the ‘80s is the Beat Generation, especially its hard manifestation through Ginsberg, Burroughs, Corso or Ferlinghetti (who are even translated for personal use by some local young writers, thus unofficial translations). The basic node of coagulation of the new poetry is actually the most non-conformist, explosive and radical model – San Francisco original group – around which hybrid poetics have developed: some more eclectic, others more faithful to a certain discourse. The political or existential employment also fluctuates depending on the ethical consciousness of each author. The detour to the Beat poets by original texts or translations from early and high American modernism, the development of O’Hara’s *personism* on a textualist and intertextual background, and the constraints during dictatorship lead to the loss of the hard fibers of Beat movement in its violent version. At the same time, the links with underground groups in other Eastern countries were non-existent. All in all, these obstructions birthed a more organic appropriation of several poetic models, which, even if they have lost the pure/primary configuration, acclimated as a strongly postmodernist dimension due to “the introduction both of theoretical metareflection and theoretical imagery”<sup>61</sup> in the “fictional universe”. This is why the poems of the Romanian writers of the ‘80s seem to encompass the reflections on their North-American readings rather than an unmediated assimilation of these poetics.

---

## Note

1. Guido Caldarelli, Michele Catanzaro, *Networks: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 20.
2. See more for the early assimilation of such formulas in Radu Vancu, “Habeas Corpus: The Resurgence of Lyricism in the Romanian Poetry of the 1960s Generation,” *Transylvanian Review* XXVIII, Supplement no. 1 (2019): 45-54.
3. On settling the specificity of previous generation, Teodora Dumitru is talking about “an older formalist doctrine known in Romania literary criticism as the autonomy of the aesthetic and that gives wight to literature’s independence from economic and socio-political forces.” Teodora Dumitru, “Gaming the World-System: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation,” in *Romanian Literature as World Literature*, eds. Mircea Martin, Christian Moraru, and Andrei Terian (New-York-London: Bloomsbury, 2018), 277.

4. It is for the first time in Romanian culture when the emulating and stimulating model is the Anglo-American one. Additionally, Cosmin Ciotloș pointed out that this phenomenon is revealed as a radical and expended solution in order to overcome the hesitant oscillation between the French model and the German one. See Cosmin Ciotloș, "Absolvenții: modelul american și poeții optzeciști" [The Graduates: The American Model and the Eighties Poets], *Transilvania*, no. 6 (2021): 1.
5. Wai Chee Dimock outlines this concept to represent "a set of longitudinal frames, at once projective and recessional, with input going both ways, and binding continents and millennia into many loops of relations, a densely interactive fabric." Wai Chee Dimock, *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 4.
6. See how Andrei Terian discusses the possible discussion on Romanian "neomodernism" as "late modernism" only to arrive to the conclusion that "socialist modernism" would make for a better compromise in Andrei Terian, "Socialist Modernism as Compromise: Socialist Modernism as Compromise: A Study of the Romanian Literary System," *Primerjalna književnost* 42, no. 1 (2019): 133-147.
7. Teodora Dumitru, "Gaming the World-System," 281.
8. *Ibid.*, 282.
9. See Harri Veivo, Petra James, and Dorota Walczak-Delanois, *Beat Literature in a Divided Europe* (Leiden-Boston: Brill Rodopi, 2019).
10. Josef Rauwolf, *Prague Connection*, in Nancy M. Grace, Jennie Skerl, *The Transnational Beat Generation*, (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 179.
11. See the concept of "vernacular cosmopolitanism" in Doris Mironescu, "The Geolocation of Literary Dissidence: Vernacular Cosmopolitanism, Highbrow Subculture and Conviviality in the Iași Group (1975-1989)," in *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, eds. Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian (Berlin: Peter Lang, 2021), 113-131.
12. Veivo, James, and Walczak-Delanois, *Beat Literature*, 206.
13. *Ibid.*, 205.
14. *Ibid.*, 178.
15. As we can listen to Mircea Cărtărescu during this radio interview, he is pointing out the difference he found significant in the early 1980s between the European poetry model and the American one. Whereas the first one is more sophisticated (like Enzensberger's poems), the second one is more "quick", more direct and very colloquial, thus the latter becoming more attractive for the young Romanian authors; accessible on: <https://www.radioromaniacultural.ro/timpul-prezent-in-literatura-mircea-cartarescu-ferlinghetti-a-fost-un-model-de-integritate/>.
16. Dimock, *American Literature*, 133.
17. As Adriana Stan observes, it is a strong relationship between the established modernism and New Criticism: "However, we find above measure the conservative significance in another interwar variant of formalism: the Anglo-American New Criticism, that was developed in both parts of the Ocean between the 20s and 60s. The doctrine has its starting point in the critical positions formulated by T.S. Eliot, seconded, in England, by T.S. Hulme and I.A. Richard, in support of the modernist canon, already threatened by a society in quickly massing and industrializing. But it originated and developed into a long-standing pedagogical practice in the American academic environment." Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* (Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017), 27-28.
18. David Sterritt, *The Beats: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 9.
19. In his essay from 1981 entitled *A Definition of the Beat Generation*, Allen Ginsberg reveals the origin of the name *beat*, catching up the nature of the Lost Generation by the adjective "glamour", which means a kind of preciousness or affectedness compared to the naturalness and vagrancy practiced and promoted by the Beats. Although Ginsberg is not really polemical concerning the previous generation, the expression can be read as an ironic subtext, while Kerouac quite disappointed said about them: "Ah, this is nothing but a beat generation." Allen Ginsberg, *The Essential Ginsberg*, ed. Michael Schumacher (Great Britain: Penguin Random House, 2015), 199.
20. Sterritt, *The Beat*, 9.
21. "[o]nly a few of them shared the taste for extreme intricacy and fragmentation that Joyce, Pound, and Eliot cultivated in their work. More profoundly, as Holmes pointed out, the Lost Generation was occupied with the loss of faith, religious and likewise, whereas many Beats were preoccupied with the need for it." Sterritt, *The Beat*, 10.
22. Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă* (Bucharest: Tracus Arte, 2016), 128.
23. *Ibid.*, 270.
24. I use the adjective "foreign" just for underlining the difference between the post-war Romanian poetry and the Poets' shift of the 1980s.
25. William Lawlor, "Were Jack Kerouac, Allen Ginsberg, and William S. Burroughs as a Generation?," in Steven Belletto, *The Cambridge Companion to The Beats* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 29.
26. Sterritt, *The Beat*, 12.
27. Despite John Clellon Holmes's considerations about the Beat Generation being "a revolution in the mores, values, and sexual behaviour of the children of the white middle class, who were searching for something to believe in and refusing to conform to a repressive cold war culture," Jack Kerouac maintains his desideratum according to which the Beats "were anarchists by nature and had already done jail time." Lawlor, "Were," 24.
28. Allen Ginsberg, *The Essential Ginsberg*, 202.
29. See Adrian G. Matus, "The Reception of the American Counterculture in Communist Romania (1960-1975). The Rebels with a Cause,"





- Caietele Echinox*, vol. 30 (2016): 290. For the Hungarian and German poets in Romania and the American influence see Imre József Balázs, "Representing Countercultures and Alternative Lifestyles: Hippies and Bohemians in Minority Literatures from Romania (1968–1983)," in *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, eds. Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian (Berlin: Peter Lang, 2021), 133–148.
30. Ginsberg, *The Essential Ginsberg*, 200–201.
31. *Ibid.*, 201.
32. Brad Gooch, *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara* (New York: Harper Perennial, 2014), 354.
33. *Ibid.*, 318.
34. According to Cărtărescu, while the influences from the Beat Generation (San Francisco School) are coming through Ginsberg, Corso, Ferlinghetti, Snyder and McClure, those from New York School are coming from Ashberry, Koch and O'Hara. See Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (Bucharest: Humanitas, 1999), 89.
35. Frank O'Hara, "Personism: A Manifesto," in *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed. Donald Allen, with an introduction by John Ashbery (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1995), 499.
36. In this paper, the translations from Romanian to English are mine.
37. "Interesant e însă că, spre deosebire de alte variante globale ale postmodernismului, optzeciștii nu contestă și subiectivitatea în rând cu celelalte mari narațiuni. Dimpotrivă, îi reconfirmă rolul și poziția de centru al coerenței, cultivând un adevărat mit al Autorului, ca singur reper pe nisipurile mișcătoare ale realului textualizat. Persoana reală pe care Cărtărescu și alți congeneri o invocă pentru a scoate literatura din impasul formalist al modernismului este deci Scriitorul marcat de conștiința convențiilor care îi încadrează scrisul.", Adriana Stan, "Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă," *Transilvania*, no. 8 (2020): 4.
38. O'Hara, "Personism: A Manifesto," 499.
39. See Erik Mortenson, "Allen Ginsberg and Beat Poetry," *The Cambridge Companion to The Beats*, ed. in Steven Belletto (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 78.
40. *Ibid.*
41. "Un continuu al elementelor lumii care trec unele în altele." Ion Buduca, "Banda lui Moebus," in *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice*, ed. Gheorghe Crăciun (Bucharest: Editura Vlasie, 1994), 29.
42. Radu G. Țeposu, "Biblioteca melancolică," in Crăciun, *Competiția*, 69.
43. "[s]e va spune că rareori în poezia românească discursul poetic a dovedit atâta înaltă fidelitate față de referent, de lumea 'reală'. [...] A spune totul, confesiune, mărturie și creație simultan." Mircea Cărtărescu, "Realismul poeziei tinere," in Crăciun, *Competiția*, 184.
44. „umitate în diversitate.” Ion Bogdan Lefter, "Spirit critic și personalitate," in Crăciun, *Competiția*, 97.
45. Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de* (Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2020), 64.
46. *Ibid.*
47. See Ion Bogdan Lefter and Călin Vlasie, eds., *Cenaclul de Lumi – 40* (Bucharest: Cartea Românească, 2017), 82.
48. "Și așa șocul impunerii noii episteme literare fusese substantial diminuat prin tactica volumelor de debut la grămadă, într-un derutant amestec de stiluri și valori, prin întârzierea ani de zile a aparițiilor individuale." Crăciun, *Competiția*, 11.
49. "Războiul de o sută de ani de Mariana Marin înseamnă în multe privințe o resuscitare a străniilor mixaje de violență și tandrețe din poemele Sylviei Plath." Radu Călin Cristea, "Miturile poetului tânăr," in Crăciun, *Competiția*, 118.
50. Allen, *The Collected*, 132.
51. "drepturi egale, în termeni financiari, producătorilor de literatură originală și traducătorilor." Ioana Macrea-Toma, *Privileghiul. Instituții în comunismul românesc* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009), 165.
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*
54. Matus, "The Reception."
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*
57. Christian Moraru, "Ostentație și ironie," in Crăciun, *Competiția*, 108.
58. Radu G. Țeposu remarks that the young poets' irony "does not mean nihilism, but a compassionate-tolerant way of taking possession of reality, of looking at it." [Ironia nu e nihilism, ci un mod compasiv-tolerant de a lua în posesie realitatea, de a o privi.], Țeposu in Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, 70–71.
59. "Marele Text", Christian Moraru, *Art. cit.*, in Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, 107.
60. "tradiția istoricizată." Ion Bogdan Lefter, "O problemă în doi timpi," in Crăciun, *Competiția*, 328.
61. „introducerea metareflecției teoretice și a imaginarului teoretic în narațiune și în universal fictional.” Mihaela Ursa, "Textualism, postmodernism," in *Enciclopedia imaginariilor din România: imaginar literar*, ed. Corin Braga (Iași: Polirom, 2020), 374.

## Bibliography

- Allen, Donald, ed. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, with an introduction by John Ashbery. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1995.
- Balázs, Imre József. "Representing Countercultures and Alternative Lifestyles: Hippies and Bohemians in Minority Literatures from Romania (1968-1983)." In *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, edited by Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian, 133-148. Berlin: Peter Lang, 2021.
- Belletto, Steven, ed. *The Cambridge Companion to The Beats*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Braga, Corin, ed. *Enciclopedia imaginariilor din România: imaginar literar* [Encyclopaedia of Romanian Imaginaries: Literary Imaginaries]. Iași: Polirom, 2020.
- Caldarelli, Guido, and Michele Catanzaro. *Networks: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc* [The Romanian Postmodernism]. Bucharest: Humanitas, 1999.
- Ciotloș, Cosmin. "Absolvenții: modelul american și poezii optzeciști" [The Graduates: the American Model and the Eighties Poets]. *Transilvania Journal*, no. 6 (2021): 1-10.
- Ciotloș, Cosmin. *Cenaclul de luni. Viața și opera* [The Monday Cenacle: The Life and Works]. Bucharest: Pandora M, 2021.
- Crăciun, Gheorghe, ed. *Competiția continuă: generația '80 în texte teoretice* [The Competition Continues: '80s Generation in theoretical texts]. Bucharest: Editura Vlasie, 1994.
- Dmoch, Wai Chee. *Through Other Continents: American Literature Across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Fauchereau, Serge. *Introducere în poezia americană modernă* [Introduction to Modern American Poetry]. Bucharest: Tracus Arte, 2016.
- Ginsberg, Allen. *The Essential Ginsberg*, edited by Michael Schumacher. London: Penguin Random House, 2015.
- Gooch, Brad. *City Poet: The Life and Times of Frank O'Hara*. New York: Harper Perennial, 2014.
- Grace, Nancy M., and Jennie Skerl, eds. *The Transnational Beat Generation*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Lefter, Ion Bogdan, and Călin Vlasie, eds. *Cenaclul de Luni – 40* [Monday Literary Circle – 40]. Bucharest: Cartea Românească, 2017.
- Macrea-Toma, Ioana. *Privilighentia. Instituții în comunismul românesc* [Privilighentia. Institutions in Romanian Communism]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009.
- Martin, Mircea, Christian Moraru, and Andrei Terian, eds. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2018.
- Matus, Adrian G. "The Reception of the American Counterculture in Communist Romania (1960-1975). The Rebels with a Cause." *Caietele Echinox* 30 (2016): 286-302.
- Mironescu, Doris. "The Geolocation of Literary Dissidence: Vernacular Cosmopolitanism, Highbrow Subculture and Conviviality in the Iași Group (1975-1989)." In *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, edited by Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian, 94-113. Berlin: Peter Lang, 2021.
- Modoc, Emanuel. *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* [The International of Peripheries: Avant-Garde Networks of East-Central Europe]. Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2020.
- Stan, Adriana. "Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă" [Authenticity and Ideologies in the Literature of the 2000s]. *Transilvania*, no. 8 (2020): 1-6.
- Stan, Adriana. *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în România* [The Linguistic Bastion: A Comparative History of Structuralism in Romania]. Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2017.
- Sterritt, David. *The Beats: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Terian, Andrei. "Socialist Modernism as Compromise: Socialist Modernism as Compromise: A Study of the Romanian Literary System." *Primerjalna književnost* 42, no. 1 (2019): 133-147.
- Vancu, Radu. "Habeas Corpus: The Resurgence of Lyricism in the Romanian Poetry of the 1960s Generation." *Transylvanian Review* XXVIII, Supplement no. 1 (2019): 45-54.
- Veivo, Harri, Petra James, and Dorota Walczak-Delanois, eds. *Beat Literature in a Divided Europe*. Leiden and Boston: Brill-Rodopi, 2019.
- Verdery, Katherine. *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*. Berkeley, Los Angeles, and Oxford: University of California Press, 1991.



# TOWARDS A POSTNATURALIST ETHICS OF FICTION: MISANTHROPOCENE AND THE COMMONS IN POND (2015) BY CLAIRE LOUISE-BENNETT

---

**Andrei Bogdan POPA**

Universitatea „Babeş-Bolyai”, Facultatea de Litere  
Babeş-Bolyai University, Faculty of Letters  
Personal e-mail: [3andreipopa@gmail.com](mailto:3andreipopa@gmail.com)

---

TOWARDS A POSTNATURALIST ETHICS OF FICTION: MISANTHROPOCENE AND THE COMMONS IN POND (2015) BY  
CLAIRE LOUISE-BENNETT

**Abstract:** This article conceptualizes a postnaturalist ethics of fiction in order to trace the interconnections between anthropogenic effects on the environment and the reading and writing of texts as thematized in Claire Louise-Bennett’s collection of short stories *Pond*. Starting from different theoretical formulations regarding epistemological “gaps,” I explore theoretical links between Jacques Rancière’s notion of fictional democracy, its relation to micro-events, and Steven Vogel’s concept of the artifact as the practice which changes an already socially built natural environment. I then build upon this framework by relating it to Paul de Man’s theory of unreadability and its effects upon the space of reading. In applying this framework on the close reading of the volume, what first surfaces is a tacit self-consciousness regarding the complicity between human practices upon a rapidly declining environment and the consumption and production of text, which following Vogel, is just another artifact in our fragile, dysfunctional Commons. Moreover, the protagonist’s fascination and longing for the apparent autonomy of the natural world is threatened by the traces of sociality she invariably finds in the environment. The subsequent section of the textual analysis addresses *Pond*’s ecological brand of misanthropy and notion of belonging and emplacement, social dialogue, mobilization, and democracy that are all calibrated according to the threat of climate change. I will thus argue that Bennett’s texts, in their anti-social, tense escapism to environmental thinking, can re-valorize the concept of Misanthropocene by expressing a frustrated but honest disillusionment regarding the apparently nonsocial autonomy of nature.

**Keywords:** postnaturalism, narrative ethics, unreadability, Misanthropocene, the Commons.

**Citation suggestion:** Popa, Andrei Bogdan. „Towards a Postnaturalist Ethics of Fiction: Misanthropocene and the Commons in *Pond* (2015) by Claire Louise-Bennett”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 57-66.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.07>.



## Introduction

Throughout this paper, I will argue that Claire-Louise Bennett’s *Pond* foregrounds the ideological contradictions that inform the alienation of the modern subject from the builtness of her environment. Instead of “an ideological critique of the ideology of the individual,”<sup>1</sup> as argued by Daniel Hartley, the volume will reveal itself as a tense meditation on the internalized ideology of “nature” itself. It is not only “objects” that are “socially mediated,”<sup>2</sup> but the whole of the natural environment is as well. The essay will thus aim at a dialectical reading of the narratives through which Bennett thematizes the “kind

of distance that you don’t experience any more,” which is “the one between yourself and the cosmos, or the world.”<sup>3</sup> In turn, the political implications inherent in the postnaturalist claim whereby the world “the world surrounding us is always already something that human beings have transformed”<sup>4</sup> might be challenged via the notion of a “savage sense of yourself, and desire really and those uncomfortable things that we’ve made kind of civilized.”<sup>5</sup> Rather than discarding one perspective in favor of another, I will investigate the ways in which they work together to create the tension which seems to lie at the heart of Bennett’s collection of short stories. In my view, *Pond*’s narratives circle around the aporia whereby the

protagonist's intimate connection with nature is predicated upon the sociality that, though alienating (and sometimes even irritating) to her, still seems to haunt nature in its wildest corners. I think that, in thematizing processes whereby even storytelling has physical effects upon the world we share, this textual dynamic sheds light on the anthropogenic practices that have shaped the natural environment as we know it.

To this end, I first argue for the theoretical development of a postnaturalist ethics of fiction, which would investigate the possible interferences between notions such as “unreadability”<sup>6</sup> (Paul de Man, as read by J. Hillis Miller) and “micro-events”<sup>7</sup> (Jacques Rancière) with Vogel’s conception of the “artifact.”<sup>8</sup> Then, I apply this framework to reveal the complicity between the reading of texts and our actions upon the environment. Though these stories will prove, through their action, to illustrate Rancière’s conception of *micro-events*, this section will focus on textuality, rather than narrative. It is in the next section that I analyze how the reading of narrative complicates the subject’s relation to her environment, its sociality, and its history. As the narrator’s reading (of texts and of reality in general) comes from a deep-seated obsession with the nonhuman in all of its materiality, this very fascination becomes a place of refuge from an alienation of the society. However, this line of flight hits against the very human, historical forces that have built the natural landscape into the supposedly autonomously nonhuman space it is today. In this sense, *Pond* is an undogmatic, and thus easily misunderstood, account of how the Anthropocene disempowers individuals from organizing in the name of the Commons, that is, the resources and modes of production that a community uses and shares collectively. The volume has been both praised for its “witty misanthropy,”<sup>9</sup> and criticized for its “potential blind spot: an underestimation of the social connotations of everyday objects.”<sup>10</sup> This paper goes beyond both of these assessments in order to argue that, if *misanthropy* is to be valorized, it is by showing its potential in transforming past conceptions of the “Misanthropocene”<sup>11</sup> (with its emphasis on the right wing complicity in climate change) into the positive notion of a human collective aware of both climate denialism and ecological deadlocks that are facing the Commons.

### The Postnaturalist Ethics of Fiction

Vogel’s account of postnaturalism starts from the Marxist conception whereby the notion of “nature” itself is “a symptom of alienation”, according to which something that is “built through human practices” comes to be viewed as “natural, eternal, untouched by human action”<sup>12</sup>:

“The problem is that it is the environment, and not nature, from which we are alienated. By ‘environment’ I mean the world that actually environs us; and as I have argued earlier, that world is always already one that we have changed, and in that sense is a built or socially constructed environment. *We are alienated from the built environment, not from nature.*”<sup>13</sup>

This why he posits the current perception of “the market” as equivalent to the contemporary understanding of climate change, or scientific truth in general, each of these being part of a world that “is simply given and beyond our control,”<sup>14</sup> gaining almost a mystical power over our feeble practices. In consequence, the market, science and climate change are not so much problematized, as they are perceived mystically. More precisely, once we have stopped recognizing the “sociality of the practices” upon which our natural environment has been built since the dawn of humanity, these same human practices – such as, for example, the engendering of commodities – appear “like things of nature.”<sup>15</sup> Vogel argues that idea of alienation from nature essentially emerged from “a desire to find a normative standard outside human practices that could be used to evaluate those practices.” Likewise, the “antihumanism” of this notion appears to the theorist as being just another strand of “anthropocentrism,” “tied to a deep human exceptionalism,” since it basically implies that “[humans] are able through their building activities to transcend nature.”<sup>16</sup> As such, the notion of nature as being autonomous from sociality is something which implicitly excuses us from true responsibility for the intended, threatening consequences of our practice. This is because, Vogel claims: “Practices that are self-conscious about their significance—aware that they do transform the environment, and aware that they are always implicitly social in their preconditions, their normative structure, and their consequences as well—will be different practices from the ones we engage in under conditions of alienation.”<sup>17</sup>

The postnaturalist practice to which the fragment refers gains a clearer conceptualization when understood spatiotemporally: the environment which is seen as “implicitly social” will also be regarded with an eye to “its rootedness in the past,” and the objects it houses for human use are themselves “built by previous practice.” Therefore, if the environment is “always built and (...) natural, both at once,”<sup>18</sup> it is by abandoning this outlook, and by thinking directly of our practices upon nature, that we can really start imagining a Commons that is ethical towards human and nonhuman beings alike.

This is why Vogel looks to the “construction of the artifact,” which always inevitably includes a “gap” between “the intention with which the builder acts and the consequences of her acts.” If we, as humans, are to relate to any “wildness,” meaning “operation of forces in an object or organism that operate unpredictably and beyond the grasp of any human actor,” such a phenomenon can only reside in this ineliminable gap, because every artifact is produced by “allowing processes to come into play that then operate independently to bring about a result.” Moreover, the temporality of this act necessarily includes a period of human “waiting,” while “unimaginable processes” result in its unalienably distinct effect. It is in guiding our practice around and towards this “wildness,” as well as our adjacent “waiting,” that we can build a landscape in which it can be maintained. More precisely, the “restoration process” (bringing nature will always house this very “wildness.”<sup>19</sup> Thinking of environmental issues this way could





help us move beyond what Vogel deems to be the “religious idea” whereby humans are so separate from the world that there is a difference “between that part of the world that they have walked upon and changed and built and that part where they haven’t.”<sup>20</sup> Here, I claim that Vogel’s theory of the artifact might bridge the gap between postnaturalism and the study of fiction in ways that could, paradoxically (as fiction, too, is an artifact), further undermine the anthropocentric perspective. Would this “bridge” actually be more of an ecocritical “Trojan horse”? For the purposes of this paper, I would rather settle for a tense, but steady linkage between the two fields of critical theory, as it will be demonstrated further on.

Over in the domain of narrative ethics, Jacques Rancière defines a different gap: “one through which stories arise, through which the story is written as differing from, but also as belonging to, life and composed of its materials,” and “not what one habitually believes to be that which usually gives rise to the story”:

“And what [João Guimarães Rosa’s] stories talk to us about is fiction itself, fiction and the suspension that it entails not simply the suspension of disbelief – the simplest one, all-too-simple – but the suspension of that which had sustained belief itself; that is, the usual order of time, the customary way of occupying a space, of identifying oneself as an individual, of inscribing oneself in relations of filiation and of relating to forms of use and to objects of possession.”<sup>21</sup>

He constructs this notion to conclude his criticisms of the type of narratives which escape the Aristotelian principle of fiction, with its clear beginnings and endings, which means that actual “fiction” creates “spaces where an entire sense of the real is lost along with its identities and its points of reference.”<sup>22</sup> Works of fiction such as these narrate “true life,” because they do not aim at “linking what is anticipated and what happens,” as the “subject of the tale here enters into contradiction with the necessity, which is anyway its own, to extend itself between a beginning and an end” – it is “a life that has precisely no edges and that thus contravenes the Aristotelian principle of fiction.”<sup>23</sup> Consequently, this process takes place in the “time of the unbegun, which, by definition, cannot be stopped,”<sup>24</sup> and which is always the duration in which fiction is created. In Rancière’s conception, the “Marxist science of history,” even when applied to literary fiction, cannot shake off its Aristotelian influence, as it works “by opposing, once more, the time of active men, who grasp the linkage of causes and inscribe their undertakings within it, to the time of passive men, whose material occupation obliges them to remain in the cave.”<sup>25</sup> Something else is needed for a truly ethical and democratic account of fiction, and that is a movement outside of “grand history” and into “the universe of sensible micro-events” which Rancière defines as “fictional democracy.”<sup>26</sup> This latter notion might be a very useful addendum to Vogel’s conception of our current “tragedy of the commons,”<sup>27</sup> wherein our only escape would be a collective dialogue about sacrifices that each of us our willing to make.

Is this conception of narrative ethics incompatible with Vogel’s theory of the artifact? Far from it, I would argue. Through “intention” and “consequence” and be seen as “edges,” the act of writing fiction, nor that of simply storytelling, ever escape those outside perfective moments. It is rather the content, the consequence of the act that is “edgeless,” and outside the Aristotelian principle of fiction. As such, Rancière’s conception of “‘true’ stories”<sup>28</sup> can be said to harbor something akin to the very “wildness” to be found in the artifact. It thus shows how Marxism itself creates an “alienation” to narrative itself, and thus, to the ethics of fiction. Thus, it can create a mode of reading within which Vogel’s account of postnaturalism can escape the narrative of “grand history”<sup>29</sup> and show how “micro-events” are in themselves small artefacts which participate in building our environment. We could potentially see how “wildness” interferes with “true life,” emerging “through a rupture of the temporal relations in accordance with which individuals depend upon one another,”<sup>30</sup> and allowing for a thought of the Commons outside the Aristotelian dichotomy of active versus passive individuals.

However, if this tentative theoretical linkage ties the ethics inherent to the act of storytelling as seen by Rancière to the sequentiality of the artifact as seen by Vogel, where does this leave the ethics of reading? First, I have to note that, rather than letting “nature” stand in for “difference,” for something that is in a “perpetual fugacity of final clarity,”<sup>31</sup> and always outside of human practice, postnaturalism sees it as “the familiar and necessary characteristics of those very practices through which we come to be who we are and the environment we inhabit comes to be what it is as well.”<sup>32</sup> Nonetheless, this does not mean that *différance* disappears as well. On the contrary, I aim to show that Vogel’s conceptualization of the artifact can be aligned with Paul de Man’s notion of “unreadability,” as understood by J. Hillis Miller. We can see this in the very wording that Miller uses to define the “ethics of reading,” meaning the dimension of the text which requires “a response to the text that is both necessitated, in the sense that it is a response to an irresistible demand, and free, in the sense that I must take responsibility for my response and for the further effects.”<sup>33</sup> As this paper will prove, the effects springing from the act of reading might also interfere with our anthropogenic practices.

As such, just like the consequences of the wildness which produces the artifact, the act of reading contains within itself something that is at once “bound to take place,” and simultaneously “unexpected.” In fact, the “predictability, the necessity of its occurrence,” is the only thing conveying truth to the reading, assuring its “understanding” and its “affirmation as an ethical value” respectively. Moreover, if postnaturalism posits nature as being always already anthropogenized, this falls very much in line with de Man’s argument that “reading ... turns empty space into a locus where something unique and unforeseen has occurred, has entered into the human world, and where it will have such effects as it will have.”<sup>34</sup> These “effects” are based on the inherent “unreadability”

of experience, the “the law of the failure to read,” since “ethicity” is, for de Man, a “discursive mode among others.”<sup>35</sup> Nonetheless, this latter understanding of ethics does not in any way set us free of the ethical demand.

As de Man subsumes this law to all reading, bringing attention to the “errors” inherent in each interpretation, such a conception would bring some nuance to Vogel’s skepticism regarding the “ventriloquial action” in which some environmental philosophy seems to engage: once we speak “in the name of” an entity that could never “speak for itself,” this entity becomes a “dummy,” because the speech that is being translated, say by fervent voices in ecocriticism, can never be replaced with its “first-person speech.” This process gives the “intermediaries” the “power to command without the responsibility to justify,” which must be viewed critically.<sup>36</sup> Here, too, Vogel’s critical environmental philosophy might be extended into Rancière’s notion of “fictional democracy,” as “literature, for its part, gives singular speech to those who cannot evince it, to those who are absolutely unable to speak.”<sup>37</sup> Indeed, an attention to the workings of fiction might be of help in forging a truly democratic way out of the tragedy of the commons.

### Textuality and Artifacts

In this section, I will look at how *Pond*, through the actions of its narrator-protagonist, thematizes the interaction between the act of reading and the anthropogenization of the environment. The narrator is a literary academic whose career, she tells us early on, fell apart a few years back, around the time when a speech she had read during an event at prestigious university had garnered an unenthusiastic response..

As Andrew Gallix, among others, has pointed out, the reader of these stories “[gets] to know the narrator” very well, while simultaneously “[knowing little] about her”<sup>38</sup> (meaning concrete facts regarding her biography). As I will attempt to show throughout this chapter, such a disintegration of identity based on secrecy is a formal, narrative manifestation of the character’s drive to make herself unreadable, which is in itself a process that interacts with the artifacts she creates through her gardening and house chores. Indeed, these narratives can be read as the micro-events theorized by Rancière, with Meghan O’Rourke even pointing out that they aim at “making you question why so many of our everyday experiences go undescribed.”<sup>39</sup> There might be a certain postnaturalist insight to be found in the text’s vividly detailed mundane reality of anthropogenic practice, shrouded as it is in a secretive narrative voice.

However, before moving on, I have to point out that my reading will at least attempt to avoid the totalizing perspective that Bennett has called “parochial anthropocentrism,”<sup>40</sup> and in turn reveal the ideological import of Anthropocentrism to be observed in the “existential tension” deftly observed by O’Rourke throughout the stories: the volume relies on the acknowledgement that childlike daydreaming cannot be fully accessed and maintained, “because of course adults are meant

to become adult.”<sup>41</sup> Thus, if Vogel makes a point to “[avoid] the appeal to “nature” as a “metaphysically significant category with intrinsic moral implications,”<sup>42</sup> the narrator comes off as almost a satire that such a postnaturalist approach would draw up of environmentalists who find metaphysical meaning in a “nature” that has supposedly resisted anthropogenization. However, as we will see, narratives such as those in *Pond* have a distinct power to effectively subvert such anthropocentric readings, while nonetheless hinting at the unattainability of true ecological attunement. This dichotomy, I claim, might be valuable to the cultural dialogue around climate change. I will thus start from a postnaturalist perspective and then look at how the short story “Pond” hints at a way out, while simultaneously lending itself to Vogel’s concepts in quite a productive way. At one point, the narrator gets extremely irritated at the sanitizing forces which have sullied the natural mystery of a pond near her house by having “the word pond scrawled on a poxy piece of damp plywood right there beside it” as a warning for potential children. She claims she “would be disgusted to the point of taking immediate vengeance” if a moment of solitude in this “purportedly magical place” was spoiled by such anthropogenic logocentrism, and she makes sure to clarify that this disgust towards the builtness of this environment is far from malevolent: “it’s not that I want children to fall into the pond per se, though I can’t really see what harm it would do them.” What follows is a lament of the “meddlesome scaremongering signs” overwriting “earth’s embedded logos,” the symptom of an Anthropocene which sees the environment as a “a colossal and elaborate deathtrap.”<sup>43</sup> Interestingly, enough, she also seems to find inner, pre-linguistic kinship with the nonhuman below: “the shapes of insurrection are only somewhere in my mind; a place that has become obscured in much the same way that the mounting formation of dissenting earth chuck is routinely concealed by the modifying application of concrete filler and whitewash.”<sup>44</sup> Nonetheless, I would suggest that the ending of this story actually subverts a straightforwardly ecocritical reading of this story. As the narrator comes to chuck something that she “needed to get rid of fast, a broken, precious thing” into the lake, the shallowness of the water keeps it from fully sinking: “It just sort of wedged itself and was horribly visible.”<sup>45</sup> Therefore, this focus on “visibility” and “scaremongering signs” actually points to a contradiction, whether intended or not, between the subject and her built environment: it is simultaneously as if the builtness of “nature” stifles its true readability, and as if no readability is to be desired anyway. However, this chucking of a commodity into the pond is in itself an artifact. The intention has been to make the object disappear into nature, and, in spite of her waiting, the “wildness” of the pond has rejected this plan.

However, *Pond* also stages the process of gardening itself in a similarly logophobic manner, and it is telling that Vogel himself gives the example of the gardener when illustrating the difference between thought, or act, and result, as the laborer waits “for a series of unimaginable processes to operate so as to bring forth the hoped-for plant.”<sup>46</sup> The narrator admits



that “as with most measurable areas of life [she] demonstrated no ambition whatsoever as a grower and selected to cultivate low-maintenance crops only.”<sup>47</sup> This sentence foreshadows a certain ecocentric bend throughout the volume. However, as we see further on in “Gloves Off,” one cause for this lack of gardening productivity again has to do with the attachment to a pre-linguistic state, and a repulsion to all things “artificial”: even though “the supermarkets have a habit of putting shelving units full of grow-your-own gardening kits right in front of the automatic doors,” such products “deter rather than inspire” the narrator:

“They frequently have a lot of excessively cheerful writing on them and look so manufactured I just can’t conceive how anything natural and enduring could possibly spring from them.”<sup>48</sup> This appeal to a pre-capitalistic nature is subverted later on in the same story, when the narrator learns that the reeds used by the small town’s thatchers come from Turkey, rather than the nearby river Shannon, and that this is because, although this water had “indeed been a prime source of water reed until about twenty years ago”:

“Since then widespread use of intensive farming methods has increased the use of fertilisers and these run down from the fields with the copious rain and contaminate the waterways so that while the nitrates force the reeds to grow fast and long they grow too fast and too long and so are actually quite brittle and prey well useless and in fact wouldn’t last very long at all up on a roof.”<sup>49</sup>

Thus, natural landscape itself reveals itself to be already anthropogenized, already “tamed,” but in a way that accidentally interferes with human agency. The “wildness” that results in the effect of contamination is something that the farmers had not foreseen, but neither particularly cared about. However, the thatching industry obviously did not strive after this event, probably throughout all of Ireland, if the import comes from Turkey. As the narrator is faced with this realization, along with the increasingly self-evident artificiality of gardening itself, the story progresses to a climactic scene in which the act of pruning becomes the more authentically ecocentric alternative to gardening. However, before continuing with analysis of “Gloves Off,” it should be first noted that the narrator’s affinity for “[deracinating] thick and fuzzy weeds” had been announced earlier in the volume, and, even though she doesn’t know exactly “what drove [her]” to this act, she notes that “the first time in [her] adult life other people knew exactly what [she] was doing.”<sup>50</sup> This time, in the quite uncomfortable presence (and gaze) of her male neighbor, the act of pruning gains an existential intensity, though it progresses naturally, from a drive that is again stated in a way that is not unlike Vogel’s account of the artifact: “This is mindless, I thought, and very unflattering—stop it at once. But I didn’t stop because I was so curious to find out what changed if I carried on.” She soon realizes that “really hate all this stuff and it is a very normal and human thing to wish to crush it.”

This statement is not one springing from ecophobia, so much as from a certain ambivalent death drive, as it will become clear. What follows is, I would argue, a potential addendum to Vogel’s plea against the mystification of “nature”:

“Oh, fuck the leaves and fuck the flowers! I want to see naked trees and hear the earth gasp and settle into a warm and tender mass of radiant darkness. I want to see the marks of hooves, not eleventh hour disposable barbecues. I want most of all to get inside there. That’s right, that’s always been true. It’s the first thing I can remember. Standing at the back window, looking at the lawn, and knowing exactly everything beneath it and wanting to get back there.”<sup>51</sup>

Thus, maybe the builtness of our environment, as well as our pretense at “readability,” are to be understood less as alienation or false consciousness, but as something that would be there in any potential timeline where capitalism does not exist but language still does. O’Rourke even sees this scene as “the narrator practically [erasing] herself in favour of words, words, words,”<sup>52</sup> while Jia Tolentino argues that the “narrator osmoses into her [environment] completely,” in contrast to “Thoreau’s psychologically industrious self-reliance”<sup>53</sup> in *Walden* (the comparison between the two texts has been drawn by many reviewers and, as such, will be excluded from this paper until further research). However, the reading of the text as specifically thematizing unreadability is, I think, only reinforced by the deeply modernist, stream of consciousness passage to follow, as it spirals into a distortion of the origin myth. To quote just one sentence of this excursion, “This being the way and irreversible homewards now was a lifted skeletal thing of the past, without due application or undue meaning.”<sup>54</sup> Seeing as how both Jia Tolentino and Bennett herself have pointed to the volume’s Beckettian influence, it would be useful to read this “*nostalgie de la boue*”<sup>55</sup> through Mark Byron’s theoretical assessment of Beckett’s “geological imagination,” which “probes the porous boundaries between human and mineral realms.” Such an approach might suggest a different relationality to the very nonhuman forms of agency which shape the wildness of the artifact.

Thus, the text’s geology of gaps (narrative, linguistic, artifactual) might be likened to the meditations upon the nonhuman which can be found in Beckett’s later prose, as here, too, “lithnic vocabulary draws attention to complex textual stratification”<sup>56</sup> (the “earth’s embedded logos” being only one obvious instance of such imagery). Therefore, if some kind of autonomous nature is “not far away, but beyond the way of return,”<sup>57</sup> maybe the narrator’s ambivalence towards both the Commons and the Anthropocene actually do point to the sort of ungraspable wildness of our practices, because the “stratified nature of memory and textual production” can be seen as the very narrative wildness with which both Beckett and Bennett are concerned, or what the latter calls the “savage sense of yourself, and desire really and those uncomfortable things that we’ve made kind of civilized.”<sup>58</sup> Maybe the text itself wants to stage the wildness of its making,

and thus continuously reveals the steeped in ideological contradictions in our relation to the environment. Moreover, if Byron argues that, in Beckett's late prose, the "focus extends beyond and beneath the history of human habitation to the geological forces giving its shape and structure,"<sup>59</sup> one could also make the case that those forces are still subsumed to the realm of human practice, but that, despite our lack of agency over such matters, they still remain deeply "familiar" to us. In the following section, I will investigate the distance that this "familiarity" creates between humans and their environment in the practice of creating and maintaining a Commons, democratically, within the Anthropocene.

### Misanthropocene and The Commons

Now that I have looked at how the protagonist and nature alike are embroiled in the artifacts staged by the volume's narratives, I have to return to Bennett's interest in the "kind of distance that you don't experience any more," meaning "the one between yourself and the cosmos, or the world."<sup>60</sup> Such a "distance" might bring an addendum to Vogel's understanding of "the tragedy of the commons" as a situation in which "a collective "organized" only as a set of private individuals is unable to turn itself into a true collective that decides together, using language, how to act."<sup>61</sup> This is because, although *Pond* as a whole is symptomatic of how this "tragedy" reverberates at a deeply private level, the text's narrative drive toward representing the "distance from yourself and the cosmos" could be just a microcosm of our relationship to the "wildness" in the practices which shape up our Commons.

In this section, I will therefore argue that the text thematizes the reading of narrative fiction in tandem with its narrator's inability to emotionally, and thus linguistically, assimilate into a country, primarily due to the tension between the narrator's relation to the nonhuman and Ireland's history of national trauma. More specifically, there is a contrast between the country's history of depopulation (due primarily to the Great Irish Famine), which left countless landscapes vacated of human inhabitants, and the narrator's meditation upon the possibility of a pristinely non-human natural environment. As it will become apparent, an alienation toward the builtness of "nature" is again at play here, as the material enchantment it produces works as a sort of refuge from the cultural barrier that keeps the protagonist from entering into any real dialogue with her interlocutors. As such, the spectral threat of climate change is emphasized by a political impotence created by past collective trauma. Moreover, Bennett's project to destruct the notion of selfhood itself might point to a more ethical notion of how the "Commons" should really be thought of: it might be that "ridding oneself of the superego/organized social self"<sup>62</sup> might not go against an ethical collective approach to tackling climate change; however, it might not do much good either – it might breed a level of passivity and obliviousness that postnaturalism decries as only facilitating the blindly extractivist practices of the Anthropocene. For whom will these Commons work, and what linguistic traps have the

power to endanger the very "rational"<sup>63</sup> dialogue that Vogel pleads for in our struggle with climate change? I think that a postnaturalist ethics of fiction might start to be developed starting with the very challenge that is Bennett's *Pond*. As O'Rourke claims that the volume is "haunted by a feeling of semi-tragedy,"<sup>64</sup> I think that this spectrality is really that of the tragedy of the Commons, as understood by postnaturalism.

To start with, the narrator's relation her environment only gets more bewildering in "Control Knobs," where a malfunction of a commodity reveals that the mystification of a "nature" outside of human experience, with its supposedly "metaphysical"<sup>65</sup> significance, is simultaneously a mystification of all supposedly artificial objects that humanity has constructed through natural resources. While Gallix argues that the volume aims at a "re-enchantment of the world"<sup>66</sup> I will make the claim that the text is self-consciously wary of the implications presupposed by such ecologically charged pretensions. This textual ambivalence can be seen in the narrator's addressed monologue to "Salton," the brand name of a slow cooker whose all but one control knobs have fallen, thus complicating her eating pattern. However, before analyzing this part of the text, I have to look at how this monologue is deeply informed, not only by her appliance mishap, but also by the narrator's memories of the "impressions"<sup>67</sup> that Marlen Haushofer's *The Wall* had made on her. This novel is a survival story in which a woman discovers that she is the last person on earth and has to make do with the natural resources at her disposal. Here, I would suggest that, if de Man sees every act of reading as something which "turns empty space into a locus where something unique and unforeseen has occurred"<sup>68</sup> and which will have certain consequences, the effects in the case of the protagonist are once again directed towards some outside nature that is beyond human comprehending. My interpretation is best supported by a scene in the story where the protagonist is clipping her toenails as she imagines the ending that the novel does not provide, but leave ambiguous:

"Since her death is not dealt with in the book the only place it can occur is in my head, and I feel as though something is still haunting me or even that I am still haunting something, which means the book carries on beyond where it ends, and no doubt this was the author's absolute wish. ... What exactly, I wondered, would death entail for her and how on earth could anyone even try to represent it? ... If we have lost the knack of living, I thought, it is a safe bet to presume we have forfeited the magic of dying."<sup>69</sup>

If we read this passage through Rancière's theory of the "edges of fiction," we can see how, though obviously skirting the Aristotelian principles of narrative, with their perfective beginnings and endings, the text also stages the failure (wherein, following de Man, any reading is a failure) to accept the porous edgelessness of a given survival story. The narrator gives it an *edge*, an ending, while again decrying the loss of enchantment with the object world that the modern era has engendered. This reading has the effect of maintaining





the protagonist in the position of what Vogel calls “ascetic locavorianism,”<sup>70</sup> the decision to dwell among nature, only consuming local grown vegetables – a practice which is less than impotent in the face of climate change. In a way, *Pond* candidly flaunts this distance between the decision to isolate oneself in a “natural” environment and actual ecological practice. I would even argue that this type of discourse, which many readers and reviewers have deemed to be “misanthropic,” is actually a deeply honest, and thus helpful, mode of engaging in the dialogue around climate change. Thus, I would call for the revalorization and repurposing of the term “Misanthropocene,”<sup>71</sup> which has been coined in 2013 by Raj Patel to denominate the far-right extremism which has been an accomplice to capitalistic extractivism throughout the last decades. In turn, I would propose an anticapitalistic, democratic Misanthropocene, which would not only reject climate denialism, inaction, and ecological ventriloquism alike, but also shed light on how collective traumas inform the emotional basis of any real environmental mobilization.

This takes us back to the addressed monologue she directs at “Salton,” the name on her faulty kitchen appliance. On the one hand, the confession she imparts to the reader regarding this event does echo Vogel’s conception of the artifact: “it is a very rare occasion indeed when I’ve channeled any of this awareness into direct action and thereby altered the course of events so that they might progress more favorably.”<sup>72</sup> On the other, her speech in this passage oscillates between that of a pen pal and of devotee: “Oh Salton of South Africa, do you even exist?”<sup>73</sup> Once again, it should be noted that reviewers like A.N. Devers see that text as enthusiastically and unambiguously embracing “re-enchantment:” “These personal objects, house fixtures, handmade things, body parts, and trees, are all considered nature in Pond—everything is wild and alive.”<sup>74</sup> However, a different image emerges if one analyzes the discursive tensions within this monologue addressed to a commodity. Soon enough, she presents her thoughts upon her environment to this kitchen appliance, a product of global capitalism. She mentions the “lousy weather,” the “bad infrastructure” and the country’s “history of starvation which did in fact take many hundreds of lives hereabouts and beyond,” though she emphasizes that “the exact spot where [she lives] is pleasant overall.” The narrator then excuses herself to the kitchen suppliance, on account of her potentially insensitive mention of the famine: this was “simply because [her] mind is currently more susceptible to images of hunger” due to her control knob mishap. Nonetheless, she later on returns to images of the famine further on in the story, after relating to “Sulton” the awkwardness she had experienced at a dinner party, the alienation she feels towards the people of Ireland, herself being English. Here, Bennett’s goal to represent different kinds of “vanishing behind the physical world” gain a disturbingly morbid dimension: “There would hardly be any trace of them, nothing to take hold of. Imagine that, Salton—already so wasted away there was nothing remaining to pull out and carry off.”<sup>75</sup> Is this an effect of her past

reading, regarding the character whose death we do not see? Are both these instances of imagining an unrepresentable death symptomatic of the same alienation to “nature” which posits the nonhuman as an almost spiritual force? Though Tolentino is right to point out that, in this instance, the narrator is “sensitive to the point of being porous, but she is also lucid, practical, and excruciatingly cognizant of what is normal,”<sup>76</sup> I would add that what surfaces in this imagery, albeit grounded in her “lucidity,” is both a clear acknowledgement of the unreadability inherent in all experience, and a similar acknowledgement of an unreachable prelinguistic state of being, regardless of the narrator’s desire to attain such a mode of life.

Nonetheless, though I have previously argued in favor of this type of environmental honesty at the level of cultural dialogue, I would also remind the reader that, within the text, this conflictual yearning for belonging to a community on the one hand, and attaining some prehuman state of being on the other, is very ironically confessed to “Sultan,” the South-African brand of mini stoves. Moreover, since the Irish Great Famine of the 19<sup>th</sup> century was essentially a tragedy of the Commons, an asymmetrical breakdown in collective mobilization against a natural threat, the landscape in which the character struggles with her desire to “vanish behind the physical world”<sup>77</sup> engages with a landscape whose supposed nonhuman autonomy is in a very real sense the product of mass hunger and immigration, the political result of imperialist indifference and immorality. The tacit, misanthropic self-awareness that guides the protagonist’s interactions with her environment is attested by the fact that such simultaneously morbid and geologic imagery erupts in a story about globalization and the world of commodities. It is for this reason that, in my view, *Pond* falls in line with what Rancière calls “the suspension of what makes belief possible... of identifying oneself as an individual.” Her stories are “true,”<sup>78</sup> because they narrate the very gaps in experience, the places that do not look like the stuff of narrative, and they do so while painfully revealing the confines of an identity which is alienated from the builtness of its environment, giving voice to a Misanthropocene that traverses the ideologically fractured identities of global capitalism. I argue that staging our ecological predicament in this way is actually a helpful step towards setting the stage for a real dialogue-driven mobilization that nonetheless keeps the acknowledgement of unreadability somewhere in the development of its practice.

### Conclusion

*Pond* by Claire-Louise Bennett intricately thematizes the reactions between acts of reading and acts of anthropogenic transformations of the environment. It is in these *micro-events* that a postnaturalist ethics of fiction can start to be defined, as we recognize how the (always necessary, but singular) errors of our reading interfere with an always already human-built natural world. These readings shape our sense of belonging, the spaces we inhabit, and the ways in which we define our

identity. It is for this reason that, if climate change compels us to move towards a collective mobilization based on dialogue and individual sacrifices of commodity, the *fictional democracy* which inform this cultural discourse will have to

also recognize the validity of misanthropic narratives which struggle with the very ideological contradictions engendered by the mystification of nature. It might be time to think of a new Misanthropocene.

## Note

1. Daniel Hartley, "Claire Louise-Bennett's Pond (Review)," *Music and Literature*, February 11, 2016. <https://www.musicandliterature.org/reviews/2016/2/10/claire-louise-bennetts-pond>. Accessed December 15, 2021.
2. *Ibid.*
3. Claire-Louise Bennett, "Claire-Louise Bennett's exquisite words and dark thoughts," interview by Ian Maleney, *The Irish Times*, April 29, 2015, <https://www.irishtimes.com/culture/books/claire-louise-bennett-s-exquisite-words-and-dark-thoughts-1.2190902>. Accessed December 15, 2021.
4. Steven Vogel, *Thinking like a Mall: Environmental Philosophy after the End of Nature* (Cambridge MA: MIT Press, 2015), 55.
5. Claire-Louise Bennett, "Claire-Louise Bennett's exquisite words and dark thoughts," interview by Ian Maleney, *The Irish Times*, April 29, 2015, <https://www.irishtimes.com/culture/books/claire-louise-bennett-s-exquisite-words-and-dark-thoughts-1.2190902>. Accessed December 15, 2021.
6. J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 1987), 41.
7. Jacques Rancière, *The Edges of Fiction*, translated by Steve Corcoran (New York: Wiley, 2019), 133.
8. Vogel, *Thinking*, 95.
9. Dwight Garner, "'Pond' Makes Misanthropy Compelling," *The New York Times*, July 15, 2016, <https://nytimes.com/2016/07/15/books/review-pond-makes-misanthropy-compelling.html>. Accessed December 15, 2021.
10. Daniel Hartley, "Claire Louise-Bennett's Pond (Review)," *Music and Literature*, February 11, 2016, <https://www.musicandliterature.org/reviews/2016/2/10/claire-louise-bennetts-pond>. Accessed December 15, 2021.
11. Raj Patel, "THE MISANTHROPOCENE?," *Earth Island Journal* 28, no. 1 (2013): 21–21.
12. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 80.
13. *Ibid.*, 69.
14. *Ibid.*, 81.
15. *Ibid.*, 86–87.
16. *Ibid.*, 77.
17. *Ibid.*, 103.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, 111–113.
20. *Ibid.*, 237.
21. Jacques Rancière, *The Edges of Fiction*, translated by Steve Corcoran (New York: Wiley, 2019), 154.
22. *Ibid.*, 157.
23. *Ibid.*, 154.
24. *Ibid.*, 156.
25. *Ibid.*, 130–131.
26. *Ibid.*, 133.
27. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 202.
28. Rancière, *The Edges of Fiction*, 156.
29. *Ibid.*, 133.
30. *Ibid.*, 159.
31. Miller, *The Ethics of Reading*, 47.
32. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 128.
33. Miller, *The Ethics of Reading*, 43.
34. *Ibid.*, 52–53.
35. *Ibid.*, 41.
36. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 190.
37. Rancière, *The Edges of Fiction*, 150.
38. Andrew Gallix, "Pond by Claire-Louise Bennett review – a stunning debut," *The Guardian*, November 18, 2015, <https://theguardian.com/books/2015/nov/18/pond-claire-louise-bennett-review>. Accessed December 15, 2021.
39. Meghan O'Rourke, "A Debut Novel Traces a Woman's Life in Solitude," *The New York Times*, July 24, 2016, <https://www.nytimes.com/2016/07/24/books/review/pond-claire-louise-bennett.html>. Accessed December 15, 2021.



40. Claire-Louise Bennett, "The Mind in Solitude: An Interview with Claire-Louise Bennett," interview by Philip Maughan, *The Paris Review*, July 18, 2016, <https://theparisreview.org/blog/2016/07/18/the-mind-in-solitude-an-interview-with-claire-louise-bennett/>. Accessed December 15, 2021.
41. O'Rourke, "A Debut."
42. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 236.
43. Bennett, *Pond*, 23.
44. *Ibid.*, 31.
45. *Ibid.*, 32.
46. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 114.
47. Bennett, *Pond*, 7.
48. *Ibid.*, 92.
49. *Ibid.*, 94.
50. *Ibid.*, 6.
51. *Ibid.*, 98.
52. O'Rourke, "A Debut."
53. Jia Tolentino, "A Work of Fiction That Will Make You Feel Pleasantly Insane," *New Yorker*, July 11, 2016, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/fiction-that-will-make-you-feel-pleasantly-insane>. Accessed December 15, 2021.
54. Bennett, *Pond*, 99.
55. Gallix, "Pond."
56. Mark Byron, *Samuel Beckett's Geological Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), 1.
57. Bennett, *Pond*, 99.
58. Bennett, "Claire-Louise Bennett's."
59. Byron, *Geological Imagination*, 2.
60. Bennett, "Claire-Louise Bennett's."
61. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 220.
62. O'Rourke, "A Debut."
63. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 235.
64. O'Rourke, "A Debut."
65. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 236.
66. Gallix, "Pond."
67. Bennett, *Pond*, 65.
68. Miller, *The Ethics*, 53.
69. Bennett, *Pond*, 58.
70. Vogel, *Thinking Like a Mall*, 205.
71. Patel, "THE MISANTHROPOCENE?," 21.
72. Bennett, *Pond*, 58.
73. *Ibid.*, 62.
74. A. N. Devers., "Domestic Disobedience." *The New Republic*, August 1, 2016. <https://newrepublic.com/article/135696/domestic-disobedience>. Accessed December 15, 2021.
75. Bennett, *Pond*, 62-63.
76. Tolentino, "A Work."
77. Claire-Louise Bennett, "Modes of Solitude, Embodiment and Mystery," interview by Susanne Stich, *The Honest Ulsterman*, June 2015, <https://humag.co/features/claire-louise-bennett>. Accessed December 15, 2021.
78. Rancière, *The Edge of Fiction*, 156-157.

## Bibliography

- Bennett, Claire-Louise. *Pond*. Dublin: The Stinging Fly, 2015.
- Bennett, Claire-Louise. "Claire-Louise Bennett's exquisite words and dark thoughts." Interview by Ian Maleney. *The Irish Times*, April 29, 2015. <https://www.irishtimes.com/culture/books/claire-louise-bennett-s-exquisite-words-and-dark-thoughts-1.2190902>
- Bennett, Claire-Louise. "Modes of Solitude, Embodiment and Mystery." Interview by Susanne Stich. *The Honest Ulsterman*, June, 2015. <https://humag.co/features/claire-louise-bennett>.
- Bennett, Claire-Louise. "The Mind in Solitude: An Interview with Claire-Louise Bennett." Interview by Philip Maughan, *The Paris Review*, July 18, 2016. <https://theparisreview.org/blog/2016/07/18/the-mind-in-solitude-an-interview-with-claire-louise-bennett/>.
- Byron, Mark. *Samuel Beckett's Geological Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Devers, A. N. "Domestic Disobedience." *The New Republic*, August 1, 2016. <https://newrepublic.com/article/135696/domestic-disobedience>.
- Gallix, Andrew. "Pond by Claire-Louise Bennett review – a stunning debut." *The Guardian*, November 18, 2015. <https://theguardian.com/>

- books/2015/nov/18/pond-claire-louise-bennett-review.
- Garner, Dwight. "Pond' Makes Misanthropy Compelling." *The New York Times*, July 15, 2016. <https://nytimes.com/2016/07/15/books/review-pond-makes-misanthropy-compelling.html>.
- Hartley, Daniel. "Claire Louise-Bennett's *Pond* (Review)." *Music and Literature*, February 11, 2016. <https://www.musicandliterature.org/reviews/2016/2/10/claire-louise-bennetts-pond>.
- Miller, J. Hillis. *The Ethics of Reading*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 1987.
- O'Rourke, Meghan. "A Debut Novel Traces a Woman's Life in Solitude." *The New York Times*, July 24, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/07/24/books/review/pond-claire-louise-bennett.html>.
- Patel, Raj. "THE MISANTHROPOCENE?" *Earth Island Journal* 28, no. 1 (Spring 2013): 21–31.
- Rancière, Jacques. *The Edges of Fiction*. Translated by Steve Corcoran. New York: Wiley, 2019.
- Tolentino, Jia. "A Work of Fiction That Will Make You Feel Pleasantly Insane." *New Yorker*, July 11, 2016. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/fiction-that-will-make-you-feel-pleasantly-insane>.
- Vogel, Steven. *Thinking like a Mall: Environmental Philosophy after the End of Nature*. Cambridge MA: MIT Press, 2015.





# CERCETĂRI DE TEREN LA CORNOVA, 1991. A PUZZLE IN PROGRESS

**Otilia HEDEȘAN**

Universitatea de Vest din Timișoara  
West University of Timișoara  
Personal e-mail: otilia.hedesan@e-uvt.ro

## FIELD RESEARCH AT CORNOVA, 1991. A PUZZLE IN PROGRESS

**Abstract:** This article is a synthetic presentation of a field research conducted by the author between 2nd and 18th of August 1991, in the village of Cornova. The research needs to be approached from a multiple perspective imposed by different contexts. The first one is the fact that the research was conducted six decades after the field campaigns of the Sociologic School of Bucharest in Cornova. The second context is given by the fact that the village was included in the Ungheni district of Moldavian SSR, therefore it was a soviet territory at the time. The third context places the research between the first ethnological campaigns outside of Romanian borders in the post-socialist era.

The article presents representative excerpts from a series of interviews recorded in the summer of 1991. The topics are: the main lineages of răzeși (free peasants) who had founded villages since legendary times; the deportation to Siberia of some families from Cornova; the random contacts between the Moldavians and their families left on the other side of the Ural Mountains, during the soviet period. Although these topics were intensely studied in the last decades, the value of the excerpts briefly analyzed in this article is given by the nature of the records they belong to – oral testimonies on subjects which could put the interlocutors at risk in the last days of the soviet regime.

**Keywords:** Cornova, field research, folklore camps, history of Romanian ethnology.

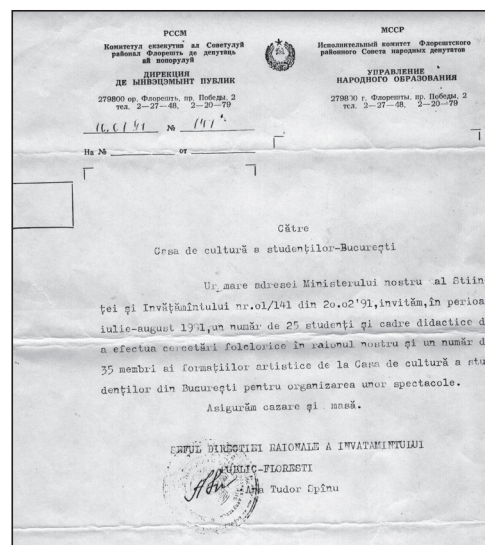
**Citation suggestion:** Hedeșan, Otilia. „Cercetări de teren la Cornova, 1991. A Puzzle in Progress”. Transilvania, no. 3 (2022): 67–75. <https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.08>.



## Date și contexte

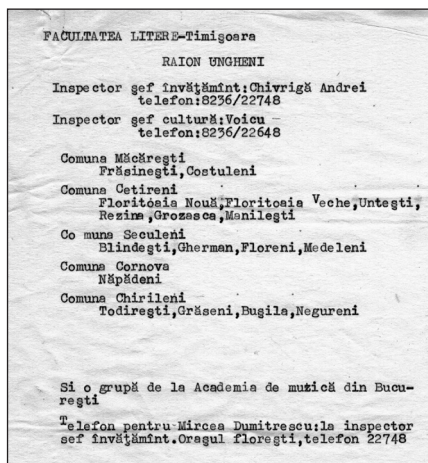
Între 2 și 18 august 1991, Societatea Studenților Folcloriști din România<sup>1</sup> a organizat o campanie de teren în mai multe localități din Moldova de dincolo de Prut, care, în intervalul de timp respectiv, își consuma ultimele zile de republică unională, RSS Moldovenească. Deplasarea în teren a fost posibilă, administrativ vorbind, datorită unei serii de invitații formale primite de societate la Casa de Cultură a Studenților de la București din partea a diferite autorități raionale

Acestea au acționat în baza adresei Ministerului Științei și Învățământului din RSS Moldovenească nr. 01/141 din 20 februarie 1991. După cum se poate restitui în prezent, au fost primite patru asemenea documente, din partea autorităților din raioanele Anenii Noi, Călărași, Drochia și Florești, care asumă, sub semnătura inspectorilor școlari sau a coordonatorilor culturali raionali, găzduirea a circa 20 – 25 de studenți în fiecare raion. Deși nu a putut fi găsită deocamdată o atare invitație și din partea autorităților raionale din Ungheni, un al cincilea document, remis Facultății de Litere



Invitație trimisă de autoritățile din raionul Florești pentru participarea la cercetări de teren

de la Timișoara, specifică localitățile din raion unde erau așteptați studenții, autentificând, implicit, prin menționarea numelor și a numerelor de telefon ale inspectorilor șefi de la Învățământ și Cultură validitatea documentului. Este vorba despre cinci comune din raionul Ungheni, Măcărești, Cetireni, Seculeni, Cornova și Chirileni, cărora le sunt asociate încă alte șaptesprezece sate aparținătoare.



Lista localităților propuse pentru cercetare în raionul Ungheni.

După cum se poate observa din chiar aceste documente privitoare la organizarea întregii cercetări, între punctele investigate s-a aflat și Cornova (raionul Ungheni), loc unde în urmă cu exact șase decenii, în vara anului 1931, avusese loc cercetarea de teren complexă a echipelor Școlii Sociologice de la București. Până în prezent, această campanie din 1991 a rămas necunoscută din motive numeroase și variate<sup>2</sup>, de care mă voi dezinteresa, însă, în mod deliberat aici, fără să ignor, totuși, dificultatea de a prezenta fapte care au fost observate în urmă cu trei decenii fără ca ele să fi influențat în vreun fel fluxul cercetărilor etnologice.

Pentru descrierea acestui teren și, în mod particular, a cercetărilor de la Cornova din 1991, este necesară desenarea câtorva contexte, fie de natură disciplinară, fie de factură politică și, în mod special, geopolitică.

În primul sens, este de notat că întreaga cercetare a fost gândită în tradiția și după modelul *taberelor de folclor*, care se desfășuraseră în România, cu începere din 1982, în fiecare vară, prin participarea la o campanie de teren comună a unui mic număr de studenți de la facultățile unde se studia Folclorul. Ideea centrală a taberelor era aceea a identificării unei regiuni (considerate) relevante sub aspect etnologic, unde se stabilea o mică rețea de localități, studenții fiind repartizați să lucreze într-una sau alta din acestea sub coordonarea profesorului lor. Totodată, campaniile din cadrul taberelor structurau cercetările în funcție de una / maximum două teme comune, lăsând, însă, și suficientă libertate de observație celor care ajungeau într-un anumit spațiu. Rând pe rând, aceste tabere de folclor au avut loc la Suceava (1982), în zona Chioar (1983), în regiunea Câmpia Transilvaniei (1984), în zona Făget (1985), în Gorj (1986), la Drăguș (1987 și 1988), în Vrancea (1989), în Tulcea

(1990) și, în 1991, într-un număr de localități din Moldova de la Est de Prut<sup>4</sup>. Privită ca parte a unei atari serii, cercetarea analizată aici poate fi înțeleasă în primul rând ca o etapă într-un proiect general de observații etnologice cu miza de a mapa o sumă de realități despre lumea tradițională, așa cum se manifestau acestea în diferite regiuni, în deceniul al nouălea din secolul XX. De asemenea, introducerea regiunilor din Moldova de la Răsărit de Prut în seria zonelor observate sub aspect etnografic și folcloric alături de arii etnografice din România are, în mod subiacent, neformulat vreodată *expressis verbis*, un caracter unionist ingenuu.

Pe de altă parte, lectura listei de localități unde au fost organizate cercetările cunoscute drept taberele de folclor permite dezvoltarea unei adevărate tendințe de organizare a lor prin revenirea, după mai bine de jumătate de secol, în punctele investigate între cele două războaie mondiale de echipele Școlii Sociologice de la București. Astfel, în Gorj, unul dintre satele vizitate fusese Runc, în Vrancea, Nerej, în vreme ce Drăgușul făcuse obiectul unor terenuri comune, ale tuturor participanților la tabere, vreme de doi ani. Bine ascunsă în lista de raioane și localități în care urma să ajungă în RSS Moldovenească studenții folcloriști în anul 1991, Cornova completează acest grup al terenurilor gustiene revizitate după câteva decenii. Nici acum ca, de altfel, nici în anii anteriori, relația acestui teren cu vechile cercetări ale sociologilor din perioada interbelică nu este formulată *ab initio*, aproape ca o premisă a descinderii la fața locului. Afișarea rupturii față de trecut, inclusiv a desprinderii de tradiția cercetărilor dintr-un anumit domeniu de studii, din perioada comunistă este dublată, în cazul Cornovei, și de nevoia de camuflare a amintirii vechilor cercetări din 1931, efectuate ca terenuri interne, în cadrul României Mari.

În pofida unor asemenea strategii discursive, a precauțiilor care marșează pe jocuri complicate de evocări și obturări, care sunt specifice perioadei comuniste și anilor imediat secvenți, cercetarea de la Cornova nu poate fi privită, dinspre prezent, în afara referinței la echipele Școlii Sociologice de la București, cei șazeci de ani dintre cele două descinderi intensificând, în mod omagial, filiația. Evident, aceste două cercetări făcute la Cornova de echipe românești sunt diferite pe de o parte prin anvergură, pe de altă parte, în mod structural. Astfel, așa cum se poate afla din notele sintetice ale lui Anton Golopenția, la campania desfășurată vreme de mai multe săptămâni, în iulie – septembrie 1931, au participat 55 de cercetători<sup>5</sup>, în vreme ce în anul 1991, echipa cu care am lucrat timp de mai puțin de trei săptămâni a fost una extrem de restrânsă<sup>6</sup>, deși, pe de altă parte, în localitățile din raionul Ungheni, au lucrat, în același interval, peste douăzeci de tineri cercetători<sup>7</sup>.

Aceste diferențe pot fi explicate, desigur, prin multiple rațiuni, însă, după mine, cel mai important aspect îl constituie chiar faptul că cercetarea din 1931 era una organizată în mod intern, sub autoritatea plenară a instituțiilor statului român, câtă vreme terenul din 1991 este unul care se desfășoară în afara granițelor statului, are loc într-o localitate aflată sub altă autoritate administrativă, într-un loc în care cercetătorul nu este doar străin de sat, cum fuseseră monografiștii, ci în mod simultan străin de sat și de realitățile acestuia dar mai ales



străin de țară. Poziționarea variată în raport cu lumea studiată și relieful diferențelor dintre comunitatea sătească și grupul de observatori au determinat orientarea către subiecte și teme de cercetare diferite.

Facultatea de Litere și Filosofie

Tabul nominal

cuprindând studenții și cadrele didactice care efectuează cercetarea de teren în Republica Moldova în iulie-august 1991

1. Nedea Liliana Gabriela	anul I
2. Lipoiu Daniela	anul I
3. Jinga Constantin	anul I
4. Lemura Marius	anul I
5. Pope Roxana	anul I
6. Greșu Daniela	anul I
7. Nedea Pavel Gheorghe	anul II
8. Durban Mihail	anul II
9. Poaleanu Corina	anul II
10. Trion Elena	anul II
11. Mincaru Gabriela	anul II
12. Andreescu Maria	anul II
13. Niketa Veronica	anul III
14. Albu Ande	anul III
15. Gheorghiu Laura	anul III
16. Maharis Nina	absolventă
17. Nedrea Liliana	absolventă
18. Stoian Veronica	subinginer
19. Pope Mihail	soțolog
20. Nedea Ion Viorel	lector-folclor
21. Nedea Ion Viorel	asistent-folclor
22. Nedea Otilia	

Decan,  
Profesor Dr. Gheorghe Mincaru

Lista participanților la cercetările de teren de la  
Universitatea din Timișoara

Organizarea terenului din 1991 poate fi înțeleasă, însă, cu mai mare acuratețe prin restituirea a cel puțin două contexte politice. Este vorba, mai întâi, la nivel global, despre finalul existenței URSS, care se petrece chiar în ultimele zile ale lui 1991. În același sens, în 19 august 1991 are loc puciul de la Moscova, iar, urmare a destrucției fostei uniuni, o serie de state se declară independente. Moldova, bunăoară, își proclamă independența la mai puțin de zece zile de la finalizarea acestui teren, în 27 august 1991. Pe de altă parte, pe plan regional, primii ani de după schimbarea regimului politic în România au fost marcați și de organizarea unei întregi serii de activități percepute ca forme de deschidere și manifestare a libertăților umane multă vreme cenzurate. Printre acestea se numără și participarea locuitorilor din satele de lângă granițe la diferite manifestări care au loc în localități proxime din țările vecine, de obicei prin deschiderea temporară și atent delimitată, a unor puncte de trecere a frontierei nefuncționale în mod curent. Asemenea schimburi, adevărate ritualuri profane cu subtext politic, au fost organizate și la granița de la Prut, ele fiind bine-cunoscute în epocă drept „poduri de flori”<sup>8</sup>. Desfășurarea unor asemenea schimburi rapide, intens festivizate și fără efecte concrete (nici pozitive, dar, mai ales, fără urmări neplăcute pentru participanți) a oferit un cadru de receptare a sosirii studenților din România în satele din Moldova, inclusiv la Cornova. Este un cadru prietenesc, până la un punct, dar și subminat de mefiență, în măsura în care interacțiunea cu oamenii din sate a depășit stereotipia simplelor declarații publice despre buna vecinătate și efuziunile colective mai sincer patriotice sau doar afișat patriotarde.

### Întâlniri și povestiri

În Arhiva de Folclor a Universității din Timișoara se află

patru benzi magnetice pe care au fost înregistrate circa patrusprezece ore de discuții purtate la Cornova, în 1991. Sunt înregistrări ample care au fost făcute cu șapte interlocutori, cu vârste cuprinse între 29 de ani (Valeri B. – pe atunci polițistul din Cornova, ucrainean venit de curând în localitate și plecat în anii următori) și 84 de ani (Maria T., care se prezenta ca fiind născută „în anul șapte”, adică la 1907). Din cei șase localnici, patru erau țărani (Maria T., Ghermoghin G./, Maria S. și Zina M.), iar doi aveau studii superioare (gazdele noastre, profesoarele Ana N. și Fenea M.). Alături de aceste interviuri imprimate audio sunt arhivate informații consemnate de la alți zece interlocutori, cu care s-au purtat discuții asupra unor teme relevante sub aspect etnografic (munci casnice feminine, croitorie, bucătăria locală)<sup>9</sup>. Urmând metoda de cercetare din terenurile românești anterioare, interviurile programate au mizat, în majoritatea cazurilor, pe restituirea unor practici tradiționale (la principalele momente ale vieții omului, naștere, căsătorie și înmormântare, la sărbătorile calendaristice), pe documentarea unor activități considerate reprezentative pentru viața tradițională de localnici (de exemplu discuțiile despre hrană purtate cu persoana care pregătea copturi speciale pentru sărbători) sau pe identificarea unor texte cu caracter tradițional (cântece, colinde sau plugușoare, povești). În acest sens, informațiile obținute sunt, în linii generale, de însemnătate medie, în sensul în care ele atestă, desigur, existența unor practici tradiționale precum și metamorfozele acestora după jumătate de secol de regim comunist auster, fără ca aceste aspecte să fi fost aprofundate. Documentarea a fost susținută și de observarea participativă la două evenimente: o înmormântare și o cumetrie, a căror desfășurare este consemnată pe fișe detaliate.

Printre temele luate în discuție s-au aflat și o serie de aspecte referitoare la viața satului în ansamblul său, la principalele familii din localitate și la evenimentele cele mai importante în care au fost angrenați localnicii. Această sumă de chestiuni a generat o serie de răspunsuri detaliate, amplu narativizate, memorabile fiecare dintre ele. Reproduc, mai jos, o selecție din aceste răspunsuri înregistrate, în ordinea cronologică a întrevederilor.

[Despre întemeierea satului: Maria T., în 6 august 1991]

La noi, satul ăsta l-or făcut oamenii din Orhei. Or venit doi oameni din Orhei și... să ardă cărbuni. Că-nainte trenul umbla cu cărbuni arși, de-aistia: oamenii ardea lemne și făcea cărbuni de să umble trenurile. – Tren, io tren îi zic, nu știu cum îi zice... Știți ce-i tren? – Și copaci era aici, pădure, satu-i făcut pe pădure... Aici pădure era. Nu știau oamenii cum s-o ardă... Și s-o dus și o adus doi meșteri de la Orhei și-o făcut cărbunii ceia și-o tăiet pădurea. Și s-o gândit aceia, orheienii ceia, că trebuie sat aici. Și-or făcut acei doi oameni loc aici, așa, și-or făcut sat, Cornova. Dar aici o fost pădure de corn. Știți ce-i corn? Care face coarne... Bucata asta o fost tot corn, pădure și-o tăiat-o și o făcut sat și i-o pus numele Cornova. Și-o făcut sat. O-nceput cu bătrâni. Și făcea așa, bătrâni... Singur bunelul meu avea o sută de oi. Și făcea într-un butoiș brânză și mânca numai brânză. Până o venit o boală: holeră se

chema, ciună. Se uita unul la altul și murea. Amu ei o lepădat satu și s-o dus la vie. Cât o bătuit boala aceea, ei o stat la vie. Se uita... venea în sat, fura făină, ca când fura de acasă, și venea napoi la vie. Și așa că să vorbea, bunelu spunea, măi, măi, că peste Prut nu-i boală de asta! Nu-i... În Regat nu-i... Dar toți nu putea să treacă peste Prut. Și așa s-so făcut satu ista.

(...) Tot bunelul mi-o povestit că or fost aici turcii. Și ei așa o subjugat lumea... Lumea să temea tare de dânșii. Ei tare omorau omul de viu. Dacă ceva, el, gata, te tăia. Asta era la dânșii, să te taie... Și oamenii, de-amu, or făcut odăile, cum se numesc la dumevoastră, cu două uși: pe-aici intra, pe-aici se ieșea. Vedea cum intra pe poartă, dar ieșeam pe-alcea, nu mă mai vedea. Și fudea... unde? În pădure. S-ascundea în pădure, printre copaci. Și turcii, văzând că lumea fuge, apăi strigau în liniștea nopții: *Măi Ioane, măi, veniți acas, că s-o dus turcii! O plecat turcii, viniți!* Oamenii venea, sărmanii și-i prindea și-i tăia. Tare mari păgâni o fost. Amu ei s-or mai deșteptat și turcii, dar tot era lumea înapoiată.

[*Despre deportarea în Siberia*: Zina M., în 6 august 1991]

Eu am crescut în casă de gospodari. În anul 1943 - 1944, după terminarea a patru clase în sat, am fost la Liceul Eparhial din Chișinău un an și-am învățat. Pe urmă, când sovieticii or venit, m-am întors înapoi în sat și-am învățat în sat șapte clase. - Pe-atunci, în sat, școală, numai șapte clase erau... - Și eu am plecat la Chișinău la-nvățat. Și-am terminat acolo zece clase. Și-n timpul ista, după ce am dat examen, am fost represiată... Adică cum? Părinții trebuia să fie ridicati în Siberia, după cum atuncea se petrecea colectivizarea. Și peste toată Moldova a fost așa... eu știu cum... Și eu atunci am fost dusă-n Siberia... Din Chișinău. Pe 6 iulie 1949.(...) Deci cum... Noi am avut serata de absolvire și noaptea o venit miliția și ne-o chemat și ne-o luat, ne-o dus la vagoane și ne-o dus în Siberia. Am fost trei din clasa mea. Cu una tot timpul am fost împreună. (...) A fost bine c-am fost împreună; noi am fost prietene ca surori. Și ne-am împăcat și chiar la aceeași gazdă am stat și tot pe un pat am dormit și ne-am împăcat pân-la urmă.

(...) Am ajuns în regiunea Kimirova, după Urali, înspre răsărit. Noi am fost în orașelul... Erau acolo *șapte* de aur, în orașelul Tentralnaia. Numai de oameni duși. Acolo erau sătisoare numai de oameni care-au fost rădicați în ,29, în ,31 din Rusia. Și ei erau acolo angajați, aveau casele lor, aveau gospodării. I-o dus în câmpul liber. (...) i-o dus și i-o lăsat așa și oamenii singuri și-or construit acolo, în mijlocul pădurilor, case. Și-o tăiet lemn, o făcut casă. Și ei, acuma, cum să spun, parcă nu trăiau rău...Țineau fiecare... Oameni tare cinstiți acolo... Nu știa nime că cineva poate fura. Puteai să lași ușa deschisă, nu știau de-ncuiat... Și țineau oamenii vacă, păsări, aveau ceapă, cartofi, semănau și nici nu era-ngrădit nicăierea, în mijlocul pădurii semănau și nimeni nu se ducea să ieie ceva. Oameni cinstiți toți erau. (...) Drumuri nu erau, numai iarna se făceau drumuri pe râu. Râul îngheța tare și se făceau drumuri și se aduceau produse pentru tot anul. Și era aprovizionat cu produse tot timpul norodul. Acolo erau pe loc magazine și statul avea grijă și aducea produse, iarna de aduceau pentru tot anul. (...) Casele... dacă-n pădure? Se făceau din

lemn. Lemn, așa, se punea unul peste altul și se făcea casă și se-acoperea cu scândură. Nu știu cum era acoperită, că nu putrezea scândura (...)

[*Despre sat și deportările în Siberia*: Ghermoghin G., în 8 august 1991]

Da, noi suntem de la începutul satului, noi ne descălecăm, noi ne tragem de la Ștefan cel Mare. Mai scurt, șapte familii or descălecat și aceia or întemeiat satul ista al nost. Aceste șapte familii or fost oameni învățați, cu toate că ei or fost pușcăriași. El a cerut pușcăriași atunci... că nu dovedea... nu știu, pierduse din armată... și a luat toți pușcăriașii. Când or venit pe aicea nu era lumile prin părțile astea. Și-o spus așa: dacă noi biruim, noi vă împroprietărim, vă dăm moșie. Și-o lăsat: șapte aici, șapte dincolo, cinci dincolo, șase dincolo, Așa că toate satele astea de la Cornești încoaci, toate-s răzășești. Aici era codru nesfârșit. Și ei când venea, năvălea, acești barbari, păi fugeam în codru.

Ștefan Vodă o venit și-o descălecat aicea șapte persoane, șapte familii și-o întemeiat satul. Au fost: Bârgu, Jântăoan, Bărgan, Țăru, Băhatu, Cumpărătura și neamul meu. Eu sunt unul din acele șapte familii. (...) Într-adevăr că acei oameni care o intrat aicea la noi o fost o leacă cu școală și carte. Și o ajuns de-atunci încoace, o ajuns un sat foarte cult, foarte cunvătătură... Ei, la noi o fost cultură. Ceva deosebit, da, ți-am spus. Astăzi o rămas numa ce-o trecut printre degete.

(...) Casa se făcea cu două uși, ca când venea din față, ieșea pe din dos și fugea. Și-amu, pe urmă, lua toată gospodăria și-o punea în car. Carul era cu două proțape, nu cu unu... Dar de ce? Nu dovedea, era pădure, pădure groasă... Apu-ntorcea boii la celălalt capăt. Și mergea. Unde ajungea, de-amu făcea bordei și ședeau acolo.

(Dumneavoastră ați scăpat de deportarea în Siberia, dar ați auzit povestindu-se despre ce era acolo.)

Bărăci, bărăci făcute din lemn. Și o dat la trei familii, la patru familii, bărăci... Pe alte locuri le-o dat instrumente și-o făcut bordeie. Dar pe urmă oamenii noștri s-o apucat de lucru, s-o apucat de-o făcut case, gospodării, o cumpărat vaci, mai în scurt s-o făcut gospodari ca aici. Ca aici. Cam așa le făceau ei, că aveau din ce. Acolo nu-i întreba nimenea de unde vin, unde se duc. S-o dus în pădure, o tăiat ce i-o trebuit, o făcut ce i-o plăcut. Nu era strict, așa... (...) Toată Siberia era plină de vite... Și ei coseau, că și-acolo erau sovhozuri. Eu am avut un frate, o fost în lagăr, tot în părțile alea unde-o fost ridicați ei. Amu, în ,49... Apăi coseau câte-un hectar, peste un hectar pe zi. Dar ce, dac-o bătea într-o lună coasa. C-acolo-i fragedă iarba, nu-i ca asta de la câmp, la ei tăta vremea îi cu rouă... Și aia, ce, se jucau la coasă... (...) Și vremea, în Siberia... Vremea... Îi puțină vară. Dar desculț nu poți să umbli, pământul nu se-ncălzește ca la noi. La ei veșnic îi frig. În mai începe să se ieie neaua, dar la sfârșitul lui august începe să ningă iară. La dânșii numai păsleri și cojoace. Știi cât costă un cojoc acolo? Patruzeci de ruble. Încoace-i mai scump, dar acolo, fiecare, cât îi de mic, cojocel. Și nici plante nu se fac. Asta, grăie, nu se fac deloc. Nu se coc. Ei numa-l seamănă, crește, dar nu se coace. Ceva-ceva secară, dar deobște, la dânșii cea mai bună pâne-i de secară.





Și tare iubesc ei săcara asta, pâinea aceea... Îi hrănitore... Dar legumă? Nu se coace. Pătlăgelele le fac în casă, le pun când îs mari, da... le iau și le pun la bărcile celea unde trăiesc. La dâșii paturile-s sus, îs sus la pod, acolo doarme... din cauză că-i frig tare. Și să vezi, că doarme și vaca în casă cu dâșul și el... Îi viața mai deosăbită, așa...

[*Despre deportările în Siberia*: Fenea M., în 12 august]

(...) și iată, tocmai la 7 iulie au venit ca să ne deporteze. Noi, spre fericirea noastră, trăiam lângă drum și-am văzut mașinile c-au venit. Părinții au fugit, dar eu, fiind mai erou, am rămas acasă să văd ce-o să se-ntâmpale mai departe. Și pe-atunci erau în grădina păpușoie foarte mari. M-am ascuns în păpușoi, lângă drum, ca să văd unde se duc soldații. Și, când am ajuns la colțul gardului, taman o grupă de soldați cu verișoara mea. Eu m-am speriat că vin la noi și-am fugit la sora mamei, tanti Milița și-am stat acolo, de-amu. Dar fiica ce era căsătorită după Gârbu Ion, frate cu Gârbu Ghermoghin, ea avea copil mic acasă și or sfătuit-o și pe dâșna să fugă. A lăsat copilu-n casă și-a fugit. Acuma ei veneau s-o caute, soldații. Și-au dat de mine. Și am avut noroc că mai era o fată, colegă cu mine, cu grupa aceea de soldați și le-a spus că-s fiica tantii Miliții și nu m-au luat atunci, dar mi-au spus că să mă duc din sat, să fug, că dacă vin a doua oară și mă prind au să mă ridice și pe mine. Și atunci, ce să fac, am luat o sapă de la tanti Milița, ca să nu mă dea de bănuit, precum că mă duc la prașit și m-am pornit la vie, acolo unde se pornise mama și tata și fratele. Când, din vie iese-un om și spune „nu te duce la voi că, iată, au fugit alți oameni, o familie a fugit încolo și sunt soldați, s-au dus după dâșii, să nu te-ntâlnești și tu! Intră-n altă vie acolo și te du și stai, dar să nu te duci la via ta”

Ei, unde să mă duc, într-a cui vie să mă duc? Un verișor de-a tatii avea vie mai la vale de noi. Și mă duc la el la vie. – El lucra ca brigadier la colhoz și el era-n prima mașină care venea de la Hâncești. Și când mașina s-a dus în fundul râpii l-a lovit la un picior, acolo, și-a spus că-i lovit și nu poate merge prin sat și nu s-a dus cu soldații, s-a dus la vie și el. – Acuma, eu am ajuns la vie și ce să fac? Cum să stau, să stau așa, zic, o să mă vadă. Am luat sapa, m-am culcat, așa, de-a lungul am măsurat de la picioare și pân-la cap și mi-am făcut groapă așa, adâncă, cu sapa, cât nu mă vedeam, nu mă cunoșteam de la pământ. Și-am stat așa, cu fața-n jos, toată ziua, pân-a asfințit soarele. Când a asfințit soarele soția omului a venit la el și i-a spus ce s-a petrecut în sat: pe cine au găsit, pe cine au prins, pe cine au dus la gară. Și m-a văzut și pe mine și a început să zică „Chiar amu mă duc să te dau pe mâna miliției!” Eu am început a plânge și-am zis: „E, ce să fac, dacă credeți că v-a fi mai ușor așa, că n-are să vă ducă pe dumnevoastră, are să mă ducă numai pe mine, mergeți și spuneți!” Ei, a mers el acasă, dar n-a mai spus.

Ș-am luat eu și m-am dus iarăși acasă. Mă duc și mă vâr iar în păpușoi, în grădina și stau. Și înspre seară a plouat. Am privit tot cum au plecat mașinile cu cei deportați. Era ceva strașnic, de infern: oamenii răcneau, câinii lătrau, vitele răgeau... Nimeni n-a ieșit din sat în ziua aceea, nici vitele n-au fost duse la păscut: toate cum le-a prins vremea la iesle legate,

asa au stat toată ziua și ele răgeau de foame și de sete. Numai în iad poate să fie așa ceva. Și după ce-au plecat mașinile am ieșit din păpușoi, m-am așezat pe prisma casei și-am început a plânge. Boceam cu cuvinte „unde-i mama mea, că-i numa-n rochiță și-n batistă și ce-o făcut ea pe vreme de ploaie, că ea repede răcește și se-mbolnăvește”. Și-n timpul ăsta m-o văzut, o trecut cineva pe drum și m-o văzut. Era omul de legătură, ținea legătura cu cei care erau în pădure și le-a spus că pe mine nu m-a prins. Dar la ei, pe când mă duceam eu la vie, a ajuns vorba precum pe mine m-au prins soldații, m-au legat, m-au pus în mașină și m-au dus. Ei voiau să iasă din pădure de-acuma, să vină după mine, dar oamenii nu i-au lăsat. Și atunci i-au înștiințat că eu sunt în sat.

Ne-am văzut... de pildă de marți seara, eu m-am văzut cu părinții mei abia sâmbătă seara. Ei au stat flămânzi în este zile, n-au mâncat nimic și fratele, de-acuma, fiind copil, nu mai putea, începuse să i se-nvârtă capul. Și sâmbătă seara a venit până la vie. Nu la via noastră, dar la un coleg, la un prieten, la domnul Popa, Vasile Ivanovici. Și era la vie, spre fericirea lui... A cerut o bucățică de pâine ca să mănânce, că nu mai poate de foame. Și le-a spus, prin dâșii, ca duminică dimineața să fac ceva mâncare și să mă duc să le duc la vie. Și-abia duminică dimineața eu m-am întâlnit cu dâșii la vie. Le-am dus... Ce puteam să le duc? Pâinea ne luase. Am făcut și eu o bucățică de mămăligă, vaci aveam, am luat oleacă de lapte cu mămăligă și-un urcior de chișleag și m-am dus la vie și le-am dus mâncare. Și iat-asa am petrecut noi acea săptămână.

Pe urmă, după ce s-au terminat toate ăstea, noi în casă n-am dormit, că mergeau așa, vorbe, peste-o săptămână iar au să deporteze. Și-am dormit afară până la 15 decembrie, la 15 decembrie a căzut prima zăpadă și de-acuma, când a căzut prima zăpadă am intrat și noi în casă.

[*Despre viața de student în RSS Moldovenească și deportările în Siberia*: Ana N. în 12 august 1991]

Când eram studentă, în anul 1954, în părțile Siberiei a început să se facă destelenirea și ei au semănat, am în vedere, grâu. Așa că pe studenții din Moldova, și adică nu numai studenții, dar chiar și o parte din mecanizatori, i-au obligat... dar nu doar că i-ai obligat, dar și o parte prin binevol și o leacă obligatoriu, să ne ducem la strânsul roadei. Și iată din institut, de la toate am în vedere facultățile, am plecat în Siberia pentru a strânge roada. Și nu numai de la Institutul Pedagogic din Bălți, ci de la toate instituțiile. Și am ajuns în regiunea Pavlodar, dincolo de Urali. Acolo ne-au întâmpinat, mă rog, cazacii și ne-au repartizat prin colhozuri. Grupa noastră, adică de la Facultatea de Fizică, care eram în număr de douăzeci și cinci de studenți, am nimerit de la Pavlodar cam șaptezeci și ceva de kilometri, într-un colhoz cu numele Kalinin, c-asa-s cătune acolo, nu-s sate, n-ajung la suta de case, eu am în vedere, dar nu-s case, sunt pur și simplu niște bordeie. Și, iată, am poposit acolo.

Pâinea încă nu era coaptă și de aceea am fost nevoiți ca o săptămână să mai strângem fân. Și după aceea ne-au dus în tabără la câmp unde într-adevăr era organizat acolo unde trebuia să se adune pâinea. Ne era foarte greu în privința apei potabile. Foarte greu. Nu era apă. Pur și simplu ne aducea

apa cu cisterna, dar era imposibil s-o folosești și atunci eram nevoiți s-o fierbem și s-o filtrăm prin cărbuni și după aceea s-o folosim.

După vreo două săptămâni, un tovarăș care lucra acolo, un cazac, puțin ne-am înțeles cu limba lui, cu limba rusă și ne spune:

- Păi dacă vreți apă, uite, trebuie să vă duceți la așa depărtare, c-acolo sunt de-ai voștri și veți lua apă.

Și noi desigur că am căutat să vedem care-s de-ai noștri acolo, dacă ne-a spus că-s de-ai noștri. Ei, am luat și noi căruța aceea cu un cal și cu niște bidoane cu care ne-am dus să luăm apă. Când am ajuns, într-adevăr am văzut casele, case-ntr-adevăr și fântâni cu cumpănă, cu vârtej. Și atunci noi am zis:

- Clar c-aiace-s moldoveni!

Și am oprit la prima fântână, bucuroși c-am găsit apă. Acest sat era așezat pe râul Ișam. Și când am ajuns la prima fântână, bucuroși, am scos și noi apă cu ciutura, că nu era căldare, ciură de lemn, așa, și am început să bem apă. Dar vorbeam în limba moldovenească. Nu departe era o femeie în vârstă și, când a auzit acest grai, ea a lepădat tot acolo și a început să fugă spre noi. A ajuns plângând. A căzut jos. Noi am șezut și ne-am uitat la ea. După-aceea, întrebăm:

- Ce s-a întâmplat?

Ea, cu lacrimi, prin toate sughițurile ei întreabă:

- Când v-a adus?

Păi, noi am spus că nu ne-au adus, noi am venit, iată, să strângem pâinea. Nu suntem aduși. Și ea, atunci, a strigat, că mai era în depărtare o femeie care lucra la legumărie:

- Veniți încoace că, iată, au venit ai noștri!

Și s-au adunat toate și, iată, am început să vorbim și ele, cu lacrimi, ne-au spus:

- Păi suntem acei o parte deportați din ,40, iar o parte din ,49. Când ne-au adus era totu-nconjurat cu sârmă ghimpată, ca un ocol. Și ne-au dat așa cum dai oile-n ocol, așa ne-au dat pe noi. Și ne-au dat așa: la trei familii ne-au dat câte un topor și câte un hârleț și ne-au spus: Pofim, aranjați-vă și faceți-vă ce vreți! Și noi eram numai femei și copii. Bărbații au fost despărțiți. N-am mai știut de ei. Și-atuncea noi ne-am adunat și-am început să facem bordeie – adică aceasta-i povestirea lor – nu numai cele trei familii, dar toți ne-am adunat și am făcut câteva bordeie, pentru că de-acuma era spre iarnă, era timpul rece. Pentru că pe-acolo clima, cam așa, pe la 10 august, se pregătește frigul, și nu doar frig, dar principalul e că sunt vânturile mari. Și, iată, ne-am făcut bordeiele. De două ori pe săptămână ne-aduceau: pentru copii câte 200 grame de pâine, pentruăști mari, 100 de grame de pâine. Și ne mai aduceau scrumbie. Apă, o dată-n săptămână. Și alt nimic. Și datorită acestui fapt, majoritatea copiilor și cei mai în vârstă au decedat, atât și de foame și de sete și te timpul aspru. (...) Cei care am ajuns prima iarnă, fiindcă am văzut că este acest râu, am cerut să ni se deie ceva sămânță, poate ceva crește-aici. Și am rugat să ni se deie secară, că ne-am gândit că aceasta-i o plantă mai devreme și, poate, cumva, să căpătăm sămânța și, totodată, să ne hrănim și noi. (...) Am început să scurmăm cu mâinile și cu hârlețele, cele care mai aveam și am semănat. Nu mult, câțiva ari. Cu săcară. Și-am căpătat roadă. Și când am văzut acest lucru, atuncea au început să aducă semințe, nu

numai de secară. Dar noi am cerut de legume. Și au adus de legume și, iată, am început să semănăm. Și după aceea, după trei ani de zile, au început să aducă material de construcții și noi am început să ne facem casele. Care material de construcție era ardezia și ceva lemn pentru acoperiș. Restul, făcut din lut și stuf. Am clădit așa cum clădește rândunica și s-au făcut aceste case.

### Povestirile și lumea de dincolo de ele. O analiză

După cum relevă cele cinci fragmente reproduse mai sus, discuțiile generale despre localitate propuse interlocutorilor au condus către două subiecte principale: întemeierea satului, respectiv istoria sa relativ recentă, din care episodul cel mai intens reținut de comunitate a fost reprezentat de deportările în Siberia. Cele două subiecte care au revenit obsesiv în discuții au produs, de fapt, o dublă extensie imaginară a lumii satului de aici și de acum: pe de o parte este vorba despre o coborâre în timp, prin evocarea unor origini incerte însă onorante în trecut, pe de altă parte este evocat un spațiu extern, străin, diferit, îndepărtat și ostil, unde au ajuns o parte dintre locuitorii Cornovei, duși de valurile unei istorii neprietenoase.

În ceea ce privește trecutul, el este văzut ca un timp al întemeierii, ipostaziate în sosirea câtorva înaintași care impun reguli, transformând un spațiu intens marcat de natură – „Dar aici o fost pădure de corn. Știți ce-i corn? Care face coarne... Bucata asta o fost tot corn, pădure și-o tăiat-o și o făcut sat și i-o pus numele Cornova.” / „Aici era codru nesfârșit.” / într-un loc ordonat, asumat de civilizație. Chiar dacă vechimea acestor înaintași întemeietori este una variabilă, fluctuând de la vremea zorilor istoriei medii a Moldovei până la perioada introducerii unor structuri industriale în Basarabia, caracterul lor exemplar este imuabil. Implicit, povestirile consemnate uzează de o retorică ponderată a asumării relației directe a celui care narează cu trecutul, *id est* cu întemeietorii satului: „Da, noi suntem de la începutul satului, noi ne descălecăm, noi ne tragem de la...”

Relatările despre întemeierea Cornovei și despre principalele neamuri care alcătuiesc satul pot fi înțelese ca o reflexie locală a unui anumit mod de funcționare a satelor moldovene în ansamblul lor. Descriind acest model, Alexandru Gonța nota: „Cancelaria domnească din Moldova care a înregistrat, îndată după instituirea ei, în catastife, pierdute astăzi, toate satele, cătunele, seliștele și așa-zisele locuri pustii, emițând apoi acte de stăpânire războinicilor, le consemnează pe toate acestea că au fost delimitate de megieșii din împrejurimi.”<sup>10</sup> „(...) Șefii comunităților casnice care au primit teritoriile respective pentru a organiza satele în raza teritoriului ales *cu brazda în cap* de către megieși erau, prin natura lucrurilor, cei mai puternici. După funcțiile pe care le îndeplineau în gîntă, ei au fost numiți de către nepoții familiei, *moși*. Cuvântul este și în limba ilirilor și înseamnă *albi*, adică oameni cu capete albe.”<sup>11</sup>

Totodată, aceste povestiri sunt în directă relație cu sistemul local de credințe și legende referitoare la Ștefan cel Mare, astfel încât, după cum se poate documenta, realitatea de la 1991 nu este, în această privință, foarte îndepărtată de cea de la 1931. Mulți dintre membrii echipelor sociologice au consemnat această componentă memorială cu caracter identitar. Astfel,

comentând structura socială a localității, Anton Golopenția nota: „Oamenii de acolo s-au pomenit din copilărie a face parte din neamuri de dvoreni, alții din neamuri de mazili, alții din țărănime. Și mazilii sunt mai de neam decât țărani, dvoreni îi întrec și pe mazili. Potrivit rânduiei acesteia, fiecare își știe locul și drepturile. Țăranul se cuvine să fie în urmă, iar mazilul se cade să nu uite că dvoreni sunt mai presus de el. Își știu locul în biserică: mai la urmă unii, mai înainte alții; petrec și unii și ceilalți cu cei de seama lor, se botează, cunună, se îngroapă și prăznuiesc între ei. Dacă nu ieșea moda muzicilor cu trâmboane și rămâneau, ca înainte, tarafurile mult mai puțin scumpe, fără îndoială că dvoreni și-ar mai avea jocul lor undeva, într-o parte a satului, mazilii într-alta și țărani iarăși într-alta. Așa, sunt siliți să joace alături, dar în hore deosebite, neamestecați. (...) De ce sunt ei împărțiți așa? Ștefan Vodă, Ștefan cel Mare, cum stă prin cărțile de școală ale copiilor. El i-a dvorenit pe răsbuneii unora, chemându-i la curtea lui și le-a dat mazilie, neam bun, ca să nu fie ei asemenea cu toți țărani, înaintașii celorlalți cu care i-a dovedit pe turci.”<sup>12</sup> La rândul său, evocându-i lui Zoltán Rostás campania de la Cornova, Ernest Bernea sublinia și el: „Ăsta era un sat de boierime țărănească. Și mai aveau un lucru cu totul deosebit. Era foarte puternică prezența lui Ștefan cel Mare. Nici nu mi-am imaginat așa ceva. Aici a stat Ștefan cel Mare și a zis așa, aici a fost un loc unde a zis așa, aici în pădure a fost Ștefan cel Mare, aici, în biserică asta, a fost Ștefan cel Mare, peste tot a fost Ștefan cel Mare. Și țărani ăștia care nu-l văzuseră, că n-aveau timp să-l vadă acum patru – cinci sute de ani, povesteau, domnule, despre el, niște lucruri foarte interesante, trecute din gură în gură, așa, întâmplări din faptele mari ale lui Ștefan cel Mare. Foarte impresionant.”<sup>13</sup>

În raport cu aceste referințe la cețoasa epocă eroică a întemeietorilor de la care cei de astăzi se revendică, trecutul apropiat și, implicit, prezentul, se manifestă într-un registru mult mai dramatic. Dintre relativ numeroasele momente istorice care au marcat viața locuitorilor din aceste regiuni în deceniile anterioare, povestitorii au ales să se refere în primul rând la deportările din anul 1949, care i-au afectat, în toate cazurile, personal.

Este vorba despre faptul că „în perioada stalinismului dur (1940 – 1941, 1944 – 1951), în RSSM au fost operate trei valuri de deportări în masă și, zilnic, arestări, deportări singulare și execuții. (...) Putem califica aceste trei valuri de deportări ca o ofensivă totală împotriva populației din RSSM: ofensiva politică (deportarea din 1941), economică (deportarea din 1949), spirituală

(deportarea din 1951).”<sup>14</sup> În mod specific, în anul vara anului 1949, la care s-au referit interlocutorii de la Cornova, a avut loc ceea ce istoria a consemnat drept „operațiunea IUG”, adică „al doilea val de deportare masivă (5 – 6 iulie 1949) (...) deosebit de dureros; mii de familii au fost afectate, omul, viața lui, neînsemnând nimic pentru autorități. În total au fost trimise în Siberia 11606 familii (34763 de persoane: 9233 de bărbați, 13.702 femei, 11.828 copii) ceea ce reprezintă 76 % din numărul planificat.”<sup>15</sup>

Înregistrările de la Cornova din 1991 reflectă aceste evenimente din trei perspective: mai întâi, este mărturia Zinei M., care a fost ea însăși deportată dincolo de Urali, la minele de cărbuni din regiunea Kimirova; în al doilea rând, sunt povestirile lui Ghermoghin G. și Fenea M., membri ai neamurilor importante din Cornova, ale căror familii fuseseră trecute pe listele de deportare, dar care au reușit să scape, rămânând în sat; în sfârșit, este istorisirea Anei N. despre practica agricolă a studenților de la Bălți care, duși fiind, la rândul lor, dincolo de Urali, în regiunea Pavlodar, ajung și prin sate făcute și locuite de deportații moldoveni din anii 1941 și 1949. Cele trei unghiuri de vedere și cele patru voci sunt unanime în prezentarea ororii, însă fluctuante în ceea ce privește acuitatea detaliilor.

În mod paradoxal, mărturisirea celei care a trăit în mod efectiv deportarea este cea mai scurtă, cea mai discretă, faptele fiind numite alb, prin enumerare, iar narațiunea frizând uneori stereotipia autobiografiei comuniste. Reținută, prudentă, mizând pe minimalizarea dramei – *am fost represiată* ține locul evocării strigătului dramatic pomenit de alți săteni care vorbesc despre dimineața deportărilor din 1949: *Fugiți, oameni buni, fugiți că au venit să ne ridice!* – relatarea Zinei M. deschide o fantă spre ceea ce, în ultimii ani, Octavian Țicu a numit *homo moldovanus sovietic*.<sup>16</sup>

La cealaltă limită se situează povestirea Anei N. despre practica sa de studentă tot dincolo de Urali. Prezentarea lipsurilor de la fermele unde erau cazați studenții se aseamnă întrucâtva cu maniera în care Zina M. vorbește despre munca sa la minele din Urali: este vorba despre un gen de grijă de a nu numi dezastrul, ca și când un discurs minimalist și dezinteresat de reliefuri ar avea și un necesar efect terapeutic. După ce depășește, însă, această etapă a relatării, povestirea Anei N. deschide, după modelul matrioștelor ucrainene, o serie de alte povestiri și, implicit, de noi lumi și de alte evenimente. Studenta plecată la practică află că undeva, dincolo de Urali, trăiesc sate întregi de români și decide să meargă împreună cu colegii acolo, pentru a găsi apă.



a.



b.



c.

a. Fântână cu cumpănă în Cornova (1931; foto: Iosif Berman; colecția Cooperativa Gusti); b. Fântână cu cumpănă la Cornova (anii 1990; foto: Vasile Șoimaru; colecția Vasile Șoimaru); c. Fântână la poartă în Cornova (2015; foto: Otilia Hedeșan)



Ajunsă într-un asemenea sat pe care îl recunoaște după cumpăna fântânii, tipic moldovenească, află o altă povestire, cea a sosirii deportaților în aceste locuri și, apoi, a întemeierii acestor sate. Ana N. evocă în *relanti* întâlnirea cu femeile deportate, dramatizând, menționând exact cui îi aparțin replicile, subliniind suferința implicată în fiecare moment al povestirii. Imaginea restituită este aceea a unei lumi care se întrupează cu un efort supraomenesc, cu moartea pre moarte călcând. Situată atât de aproape de lumea deportărilor, Ana N. rămâne, totuși, mereu, într-un spațiu exterior și securizant, girat chiar de semnificațiile câtorva cuvinte importante, asupra cărora discursul său insistă intens: ea *nu fusese adusă în Siberia, ci venise acolo pentru a culege roada*.

În sfârșit, a treia perspectivă asupra deportărilor a fost oferită de doi dintre membrii familiilor din Cornova care fuseseră înscrise pe listele de deportare fiindcă făceau parte din categoria țăranilor înstăriți, numiți oficial *chiaburi*, or este bine-cunoscut că „principalul contingent al persoanelor deportate în iulie 1949 din RSSM (...) au fost *chiaburii*, aceștia alcătuind peste 50 % din total.”<sup>17</sup> Din povestiri se decelează, însă, și subiectul sustragerii de la deportare, printr-o serie de strategeme prezentate uneori mai detaliat (Fenea M.), altelei mai sumar (Ghermoghin G.). Colecțiile de documente de istorie orală produse în ultimele decenii s-au ținut, în general, departe de atari mărturisi, întrucât ele sunt oarecum perturbatoare în raport cu eposul plener al suferinței victimelor opresiunilor, în general ale opresiunilor comuniste. Istoricii au documentat și ei relativ rar acest fenomen, după cum observă Igor Cașu: „Un aspect important al operațiunii de deportare – parțial cunoscut în anumite detalii,

dar aproape neexplorat până acum la nivel de analiză – este legat de strategiile de evitare a deportării de către unele persoane și, în general, reacțiile celor vizați în timp despre ceea ce îi aștepta.”<sup>18</sup> Totuși, diferențele importante dintre numărul celor care se miza să fie deportați și numărul celor ridicați în mod efectiv (24%) sunt un indicator de natură să releve existența unor realități complicate, chiar a unor forme de rezistență, iar povestirile înregistrate la Cornova în vara lui 1991 sunt o mărturie în acest sens.

### În loc de concluzii

Observațiile și informațiile înregistrate la Cornova în vara lui 1991 pot fi înțelese și prin invocarea a două dosare bibliografice. Este vorba, în primul rând, despre corpul de documente, studii, note, comentarii și interpretări prilejuite de campania de la Cornova, din 1931, a echipelor Școlii Sociologice de la București. Extrem de utilă mi se pare, în acest sens, caracterizarea generală pe care a făcut-o Cornovei coordonatorul campaniei, H.H. Stahl, care îi mărturisea lui Zoltán Rostás: „Da. Era, fără îndoială, interesantă Cornova. Era un lucru cu totul nou, pentru că aveam de-a face aici cu problemele unui sat care suferise influența puternică, și culturală, dar și administrativă rusească. Aveai acolo o serie întreagă de probleme care erau inexistente în alte regiuni.”<sup>19</sup> *Mutatis mutandis*, lucrurile nu sunt foarte diferite nici în 1991 când Cornova rămăsese un sat copleșitor datorită interferențelor dintre o serie de elemente memoriale care trimiteau la civilizația românească și o a doua categorie de fapte care invocau, în mod pregnant, ideologia sovietică.



Stradă din Cornova 1931; foto: Iosif Berman; colecția Cooperativa Gusti)



Stradă din Cornova anii 1990; foto: Vasile Șoimaru; colecția Vasile Șoimaru)



Stradă din Cornova 2015; foto: Otilia Hedeșan)



Interior de locuință din Cornova 1931; foto: Iosif Berman; colecția Cooperativa Gusti)



Interior de locuință din Cornova anii 1990; foto: Vasile Șoimaru; colecția Vasile Șoimaru)



Interior de locuință din Cornova 2015; foto: Otilia Hedeșan)





În al doilea rând, în special povestirile despre deportările în gulagul sovietic și privațiunile din perioada comunistă nu pot fi citite în afara relației cu bogata bibliografie de istorie orală referitoare la teroarea comunistă în primul rând din RSS Moldovenească, dar, desigur, și din România. Pentru acest dosar tematic, și, în mod specific, pentru bibliografia de istorie orală despre deportările din Basarabia, aceste narațiuni au valoare și capătă relief în primul rând din cauza momentului când au fost înregistrate, înainte de încheierea oficială a comunismului. Depănate în fața microfonului, dar și (și

mai ales) în fața unor tineri cercetători veniți din afara (încă) RSS Moldovenești, aceste povestiri vorbesc despre coagularea unei foarte discrete însă reale rezistențe anticomuniste în ultimii ani ai RSS Moldovenești, vădesc curaj și pledează pentru păstrarea amintirilor, mai ales a celor referitoare la un trecut îndepărtat exemplar și la un trecut recent dramatic. Totodată, transmise unor străini, aceleași mărturisiri atestă încrederea în cercetători, speranța că informațiile delicate vor fi folosite cu responsabilitate și, mai ales, că, astfel, ele vor fi scutite de uitare.

## Note

1. *Societatea Studenților Folcloriști* (1973 - 1992) este o structură care a agregat în special Facultățile de Filologie din principalele universități din România, instituții în care se organizau cursuri speciale de Folclor. După 1981, Societatea a organizat două categorii aparte de activități: colocvii științifice studențești anuale și cercetări anuale comune de cercetare de teren, cunoscute drept tabere de folclor.
2. V. Dincolo de Cornova, interviu referitor la această cercetare de teren, realizat de Cosmina Timoce-Mocanu, în acest număr de revistă, *infra*.
3. Între anii 1982 - 1992, aceste instituții sunt Universitatea din București, Universitatea din Cluj, Universitatea din Iași, Universitatea din Timișoara, Universitatea din Craiova precum și Institutul de Învățământ Superior din Baia Mare și Suceava. Uneori, li se asociază studenții de la Conservatorul din București, respectiv de la Facultatea de Arte Plastice din București.
4. Am făcut o foarte succintă prezentare a acestor tabere în Otilia Hedeșan, „Cercetări de teren la Drăguș. A puzzle in progress”, în *Transilvania*, nr. 1 (2020), 82 - 91.
5. Anton Golopenția, „Cornova - satul ultimei campanii monografice”, în *Dimitrie Gusti și colaboratorii săi, Cornova 1931*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Zoltán Rostás, Vasile Șoimaru (Chișinău: Quant, 2011), 407.
6. Echipa i-a cuprins, alături de semnatara acestor rânduri, pe trei studenți de la Universitatea de Vest din Timișoara: Daniela Crețu, Marius Lazurca și Daniela Lițoiu.
7. De menționat că în scrisoarea adresată lui Dimitrie Gusti după încheierea cercetărilor la Cornova, H. H. Stahl nota, printre altele și că: „(...) Iar la viitoarea campanie va trebui să reducem mult numărul monografiștilor”, „Scrisoare către Dimitrie Gusti”, în *Dimitrie Gusti și colaboratorii săi, Cornova 1931*, 405.
8. V. de ex., Alexandru Bantoș, „De la Podul de Flori la podul indolenței”, în *Limba Română*, 256. 2-3 (2020), 7-11.
9. În ultimii ani ai comunismului și, de asemenea, în primii ani de după 1990, accesul la benzi magnetice era foarte dificil, din această cauză în cercetările etnologice se recurgea la înregistrări audio doar în anumite situații, când era vorba despre subiecte de mare interes sau despre persoane care își dovediseră, deja, în convorbiri anterioare, competența într-o temă sau alta.
10. Alexandru I. Gonța, *Satul în Moldova medievală. Instituțiile* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986), 62.
11. Gonța, *Satul în Moldova medievală*, 102.
12. Anton Golopenția, „Cornova - satul ultimei campanii monografice”, în *Dimitrie Gusti și colaboratorii săi, Cornova 1931*, 408 - 409.
13. *Dimitrie Gusti și colaboratorii săi, Cornova 1931*, 502.
14. Viorica Oлару Cemîrtan, „Deportările”, în (coord.) Liliana Corobca, *Panorama comunismului în Moldova Sovietică* (Iași: Polirom, 2019), 157.
15. Cemîrtan, *Deportările*, 161.
16. Octavian Țicu, *Homo Moldovanus sovietic. Teorii și practici de construcție identitară în R(A)SSM (1924 - 1989)* (Chișinău: Arc, 2018), 328 - 329, *passim*.
17. Igor Cașu, *Dușmanul de clasă. Represiuni politice, violență și rezistență în R(A)SS Moldovenească, 1924 - 1956* (Chișinău: Cartier, 2014), 237.
18. Cașu, *Dușmanul de clasă*, 249.
19. În *Dimitrie Gusti și colaboratorii săi, Cornova 1931*, 493.

## Bibliography

- Bantoș, Alexandru. „De la Podul de Flori la podul indolenței” [From the Flower Bridge to the Bridge of Indolence]. *Limba Română*, no. 2-3 (2020): 7-11.
- Bernea, Ernest. „Contribuții la problema calendarului în satul Cornova” [“Contributions to the Calendar Issue in Cornova-village”]. *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială*, (1932): 191 - 205.
- Cașu, Igor. *Dușmanul de clasă. Represiuni politice, violență și rezistență în R(A)SS Moldovenească, 1924 - 1956* [The Class Enemy. Political Repression, Violence and Resistance in Moldavian SSR. 1924 - 1956]. Kishinev: Cartier, 2014.
- Corobca, Liliana ed. *Panorama comunismului în Moldova Sovietică* [The Communism Panorama in the Soviet Moldavia]. Iasi: Polirom, 2019.
- Diaconu, Marin, Rostás, Zoltán and Șoimaru, Vasile, eds. *Cornova. 1931. Dimitrie Gusti și colaboratorii săi* [Cornova. 1931. Dimitrie Gusti and his Contributors]. Kishinev: Quant, 2011.
- Gonța, Alexandru I. *Satul în Moldova medievală. Instituțiile* [The Village in Medieval Moldova. The Institutions]. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.
- Hedeșan, Otilia, “Cercetări de teren la Drăguș, 1987 - 1988. A Puzzle in Progress” [“Field Researches at Drăguș, 1987 - 1988. A Puzzle in Progress”]. *Revista Transilvania*, no. 1 - 2, (2020): 82 - 91.
- Țicu, Octavian. *Homo Moldovanus Sovietic. Teorii și practici de construcție identitară în R(A)SSM (1924 - 1989)* [Soviet Homo Moldovanus. Theories and Practices for Identity Construction in Moldavian SSR (1924 - 1989)]. Kishinev: Arc, 2018.

# INTERVIU CU OTILIA HEDEȘAN: DINCOLO DE CORNOVA LA 1991

## Otilia HEDEȘAN & Cosmina TIMOCE-MOCANU

Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” al Academiei Române  
Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary History, Romanian Academy  
Personal e-mail: cosminatimoce@gmail.com

INTERVIEW WITH OTILIA HEDEȘAN: BEYOND CORNOVA IN 1991

**Abstract:** The Students' Society of Ethnology and Folklore from Romania organized field research in some villages belonging to the Moldavian Soviet Socialist Republic between the 2nd and the 18th of August 1991. One of them was Cornova – the Moldavian village where the field research of the Sociological School from Bucharest had taken place in 1931. Although the Students' Society revisited a famous field six decades after Gusti's team, its work remained completely unknown for the academic community until now. Otilia Hedeșan has been present on this field as a young assistant of the Department of Ethnology of the West University of Timișoara. During an extended interview on google meet, on the 30th of October 2021, she recalled the research conducted in Cornova. The text resulted from our dialog recovers, in a subjective manner, the contexts of the research and evokes events in which a part of the villagers was involved. On the challenging new field, the young researcher was confronted with a series of experiences and real situation which made her learn, the hard way, some important lessons about the practice of anthropology in the post-socialist times.

**Key words:** Cornova, field research, folklore camps, history of Romanian ethnology.

**Citation suggestion:** Hedeșan, Otilia; Timoce-Mocanu, Cosmina. „INTERVIU cu Otilia Hedeșan: Dincolo de Cornova la 1991”. *Transilvania*, no. 3(2022): 76-85.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.09>



Între 2 și 18 august 1991 Societatea Studențească de Etnografie și Folclor din România a organizat cercetări de teren într-o serie de sate din, pe atunci, RSS Moldovenească. Între aceste sate se numără și Cornova, unde avuseseră lor cercetările de teren ale Școlii Sociologice de la București, în 1931. Desfășurată la exact șase decenii după terenul echipelor sociologilor, această cercetare a rămas, din păcate, complet necunoscută comunității profesionale până în prezent. Otilia Hedeșan, prezentă la acea cercetare de teren în calitate de tânără asistentă la specializarea de etnologie de la Universitatea de Vest din Timișoara, mi-a povestit, într-o lungă întrevvedere realizată prin *google meet* în 30 octombrie 2021, despre această cercetare de teren. Textul produs este unul care restituie subiectiv contextele aceluia teren, evocând întâmplări și, mai ales, amintind o parte dintre locuitorii Cornovei cu care s-a discutat. Totodată, sunt analizate o serie de experiențe și situații concrete cu care s-a confruntat tânăra cercetătoare într-un teren nou și provocator, care a făcut-o să învețe la fața locului o serie de lecții importante ale cercetării antropologice, în primii ani ai postsocialismului românesc.

**Cosmina Timoce:** *În ce context ați făcut teren la Cornova?*

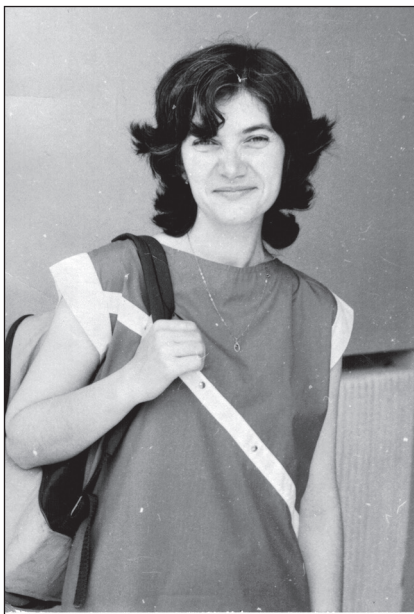
**Otilia Hedeșan:** Aș menționa, de la bun început, două contexte. Primul este reprezentat de ceva ce se întâmplase în învățământul superior din România în anii de dinainte de 1990: cu începere din vara lui 1982, până chiar în 1991, deci exact zece ani, principalele facultăți de litere din România, unde se studia Folclor, participau cu un număr mic de studenți la niște cercetări de teren comune în diferite regiuni, aceste întâlniri fiind cunoscute drept „tabere de folclor”. Au fost inițial în Suceava, în Maramureș, în Oltenia, în Banat, vreo câteva întâlniri la Drăguș și, după 1990, s-a găsit posibilitatea de a se face o asemenea deplasare și în Basarabia, și în Moldova, adică și în ceea ce era pe vremea respectivă RSS Moldovenească.

**C.T.:** *Ce înseamnă că s-a găsit posibilitatea? Cui i se datorează?*

**O.H.:** Contextul al doilea pe care aș vrea să-l menționez, înainte de a-ți răspunde la această întrebare foarte bună, este faptul că, după 1990, prin 1991, după ce, în legătură cu Basarabia se păstrase o stranie tăcere pe parcursul întregii perioade comuniste, ea apare ca subiect public și este o perioadă a marilor entuziasme ale comunității în această

privință. În primul rând, se recurge la un element care, foarte posibil, era reglementat și înainte, doar că nu se aplica: acela ca satele care se aflau pe malul Prutului, în România și în Moldova, să facă schimb de vizite unele cu celelalte. E perioada podurilor de flori, ca să spunem așa. Ei bine, în acest al doilea context, conducerea unei asociații, Societatea de Etnografie și Folclor a Studenților din România<sup>2</sup>, care era alcătuită, pe de o parte, din profesorii care predau folclor la Universitățile din București, Cluj, Iași, Timișoara și dintr-un reprezentat al Casei de Cultură a Studenților din București, discută despre posibilitatea de a se face un asemenea drum în Basarabia. În calitate de tânără asistentă – profesorul nostru, Vasile Crețu<sup>3</sup>, încetase din viață în 1989 –, fără să fi avut deci vreun merit, doar pentru că eram titulara unui curs de folclor la una din aceste universități, am asistat, în februarie 1991, la aceste discuții, la București. Cred că cel care a făcut această primă propunere acolo a fost profesorul Nicolae Bot<sup>4</sup> de la Cluj, iar sugestia sa a fost îmbrățișată cu toată susținerea practic de toată lumea, dar în primul rând de profesorul Mihai Pop<sup>5</sup>, care era, atunci, președintele de onoare al Societății. Am scris, anul trecut, despre acest lucru, vorbind despre cercetările făcute în cadrul aceluiași tabere de folclor la Drăguș<sup>6</sup>. Foarte probabil că, în momentul în care conducerea acestei Societăți a revenit profesorului Mihai Pop, el a încercat să orienteze spațiile de cercetare pentru aceste tabere către vechile locuri ale Școlii Sociologice, fiindcă aceste tabere au fost și la Runc, s-a făcut cercetare la Drăguș, dar, evident, nu se putea merge la Cornova până în 1990. În 1991, însă, au fost condițiile potrivite pentru acest lucru.

**C.T.:** *A fost o primă experiență de teren în afara granițelor, să spun așa, pentru dumneavoastră? Sau au mai existat și altele înainte?*



Otilia Hedeșan 1991

**O.H.:** Da, în 1991 am fost pentru prima dată în teren în afara României și poate tocmai din cauza aceasta experiența de la Cornova a fost foarte pregnantă, pentru că nu eram deloc pregătită pentru o cercetare „în afară”. Pe atunci încă nu citisem antropologie, nu aveam idee despre această diferență dintre cercetările antropologice, care ajung să formuleze anumite chestiuni și să stipuleze anumite atitudini și reacții ale antropologului în terenul unde ajunge, și cercetările de folclor, care sunt configurate în primul rând ca o restituire a unor subiecte naționale. Nu aveam idee de aceste lucruri și foarte mult în terenul acesta pentru mine au contat două lucruri: puținele sfaturi pe care le-am primit de la profesorul Mihai Pop – sunt sfaturi puține, pentru că, până în ultima clipă, domnul profesor Pop a sperat că va putea merge și dumnealui la Cornova – și, în al doilea rând, propria intuiție.

**C.T.:** *Cum v-ați pregătit pentru teren? Ce ați citit, cu cine ați vorbit? Cu cine v-ați configurat echipa?*

**O.H.:** Aș putea face acum un efort, încercând să mă gândesc ce se putea deja citi, în vara lui 1991, din textele despre vechile cercetări la Cornova ale echipelor Școlii Sociologice. Sigur era deja accesibil studiul lui Bernea despre dificultățile trecerii la calendarul gregorian în România din deceniul trei al secolului trecut<sup>7</sup>, de asemenea, articolul lui Mihai Pop despre limbile păsărești<sup>8</sup>, însă, din păcate, am văzut aceste lucrări abia în toamna lui 1991, după ce mă întorsesem din teren. Tot atunci am parcurs cu atenție și volumul de memorii scoase de H. H. Stahl înainte de 1990<sup>9</sup> și am regretat că nu avusesem idee despre personalitatea aparte pe care el o evocă acolo, celebrul preot din Cornova, devenit cunoscut mai apoi, pentru cei interesați de activitatea echipelor sociologice, drept „popa Zamă”. Aceste lecturi și o serie de altele le-am făcut, din păcate, după încheierea terenului și nu-mi propun să speculez, acum, pe marginea uneia din temele canonice ale antropologilor, dacă e mai bine să mergi în teren după ce ai citit despre lumea unde urmează să descinzi, ori, dimpotrivă, să te duci acolo cu atenția pregătită, să observi și să înțelegi cât mai multe. În ceea ce privește echipa, a fost aproape o întâmplare alcătuirea acesteia. Am lucrat în Cornova cu trei persoane și – aș spune – și jumătate. Adică, am fost la Cornova împreună cu trei studenți ai mei de atunci. Toți terminaseră atunci anul întâi de facultate: Daniela Lițoiu, acum, psihiatru în Franța; Daniela Crețu, care lucrează în domeniul vieții teatrale, este secretar literar de teatru; și Marius Lazurca, care avea un pic mai multă experiență, pentru că, spre deosebire de fete, făcuse și armata, fiindcă, pe la începutul anilor '90, chiar dacă intrau la facultate, studenții băieți făceau un an de armată înainte de cursuri. De ce spun trei studenți și jumătate? Fiecare dintre echipele care se aflau în Moldova a primit un membru... încă un membru. Un membru al cărui nume de familie l-am uitat, dar prenumele mi l-am amintit chiar în această săptămână, căutând documente despre Cornova, în care era trecut numele său. Se numea Petronius. Era un domn, un tânăr domn cu – după părerea mea de atunci – destul de slabe cunoștințe de etnologie, însă cu un bun spirit de observație. N-aș vrea să

induc o idee greșită, dar din discuțiile pe care le-am purtat în ultima jumătate de an, am putut să aflăm că aproape fiecare echipă din cele ajunse în satele din Basarabia avea câte un membru introdus peste noapte sub diferite pretexte.

Dar ceea ce ți-am spus aici are un cadru care trebuie să fie refăcut, și anume că nu am mers doar patru oameni sau, mă rog, patru și jumătate în acest teren, ci această Societate de Etnografie și Folclor, cum se numea ea, a transportat în Moldova, în primele decade ale lui august 1991, cam câte 10-15 studenți de la fiecare dintre universitățile românești mari. Asta însemna atunci: București, Cluj, Iași, Timișoara, Craiova și Baia Mare. Cred că acestea și erau locurile de la noi unde se studia Filologie în perioada respectivă. Am descoperit între documentele mele o scrisoare, primită prin martie 1991, de la profesorul Bot, care l-a însoțit pe un funcționar de la Casa de Cultură într-un fel de prospecție în Basarabia. E o scrisoare care, astăzi, îmi relevă mult mai multe decât în momentul în care am primit-o... Îmi scria domnul profesor că moldovenii de la Institutul de Folclor se gândeau că ar fi potrivit să vină maximum zece studenți împreună cu profesorii lor, or în vara lui 1991 noi am ajuns acolo vreo 60 de studenți și vreo 6 - 7 profesori. De asemenea, a fost foarte greu să se aleagă localitățile unde să se facă cercetarea, chiar raioanele. Eu cred că am ajuns la Cornova pur și simplu în virtutea faptului că se aștepta să vină și Mihai Pop împreună cu noi și posibilitatea unui teren la Cornova era un fel de cadou care i se făcea, în felul acesta, profesorului, misiunea mea fiind doar aceea de a-l asista.

**C.T.:** *Și celelalte localități care au fost alese?*

**O.H.:** E o lungă listă din care am restituit prea puțin. Am găsit, de exemplu, numele unei localități Petrești, pentru că niște studenți ai noștri de la Timișoara au fost acolo și am găsit temele lor. Din păcate, lista aceasta nu mai există.

**C.T.:** *Oricum, să înțeleg că a fost o decizie a Societății sau aceste localități au fost stabilite prin implicarea cercetătorilor din Institutul din Moldova?*

**O.H.:** Nici măcar! Cred că, în discuțiile respective, după cum rezultă din această scrisoare a profesorului Bot, s-a căzut de acord asupra câtorva raioane unde să se meargă, iar Nicolae Bot cu un anumit domn Dumitrescu de la Casa de Cultură a Studenților din București au mers în câteva din aceste raioane, au discutat cu cine or fi discutat, cu autoritățile de la cultură și, acolo, mai mult pe baza unor criterii administrative, au fost alese localitățile. Adică, ideea era aceea de a putea găzdui undeva, într-un internat școlar, studenții, apoi de a putea oferi undeva masă. De exemplu, să fie un colhoz sau o școală care să aibă cantină, pentru că anii '90-'91 au fost ani foarte proști, sub aspectul acesta, pretutindeni. Mai mult decât atât, Cornova, care a fost pusă la pachet cu un sat vecin, Năpădeni, nu s-ar fi aflat niciodată pe o asemenea listă, pentru că acolo era greu să asiguri cazare, era greu să asiguri masă, condițiile în care ajungeai la Cornova erau foarte dificile, satul era foarte mare și era greu să te miști de la un capăt în altul al său. De altfel, înainte de a pleca, domnul profesor Pop mi-a spus la

telefon: „Dragă – cum începea dumnealui aproape orice fel de intervenție –, să-ți iei cu tine cizme de cauciuc, pentru că, la Cornova, dacă plouă, nu poți să te duci dintr-o parte în alta a satului, așa de desfundate sunt drumurile!” Bineînțeles că mi-a venit să râd și bineînțeles că nu am luat niciun fel de cizme de cauciuc, pentru că m-am gândit că profesorul fusese cu 60 de ani în urmă la Cornova! Da, se vor fi schimbat lucrurile, însă, la începutul lui august 1991, am străbătut Cornova de la un capăt la altul în fustă de pânză, bluză subțire și niște cizme de cauciuc strălucitoare și roșii – era o culme a eleganței locale! –, primite împrumut de la doamnele la care am stat acolo, în gazdă. Deci, cumva, Cornova nu era un loc agreabil din punctul de vedere al autorităților moldovene din perioada respectivă. Eu cred că e și un preț pe care l-au plătit cei de la Cornova, pentru că îmi amintesc discuțiile pe care le-am avut cu profesorul Bot, cu profesorul Șeuleanu<sup>10</sup>, care aveau o fantastică experiență de teren și care nu au obținut aproape nicio informație în satele basarabene unde fuseseră trimiși. Ce să mai vorbesc de unul din colegii mei de la Timișoara, care se pare că a comunicat relativ bine cu primarul comunist din satul unde ajunsese. Ei bine, la Cornova nu era „bine” din punctul acesta de vedere „oficial”! Adică nu era loc de cazare, nu era loc de luat masa, în schimb se vorbea românește și oamenii interacționau cu noi. Da, da, da, desigur, în condițiile în care știam cum să facem zig-zag pe drumuri. Deci erau atât de sparte drumurile, încât, după niște ploii – și am și prins și o perioadă din asta cu niște ploii grozave –, nu te puteai duce cuminte pe o singură parte a drumului, trebuia să treci de pe o parte pe alta. Adesea săream de pe o parte pe alta, pentru că, dacă stăteai pe loc, pur și simplu te scufundai cu tot cu cizmele tale de cauciuc, riscând să le și lași acolo.

**C.T.:** *Cum a fost privită sosirea dumneavoastră în comunitate?*

**O.H.:** După mine, această sosire în Moldova a fost primită rău, așa fi tentată să spun foarte rău, dar faptul că, totuși, am fost acolo, este mai degrabă un semnal că cineva, undeva, cumva, acceptase provocarea. Sigur, eu acum cred că înțeleg lucruri pe care nu le înțelegeam în 1991, am o altă experiență de viață și am, totodată, și o anumită experiență administrativă. Mă și gândesc cum stăteau lucrurile imediat după 1990, adică poate că celelalte tabere nu au necesitat prea mare bătaie de cap, în sensul că unele fuseseră organizate chiar de anumite centre universitare. Universitățile aveau spațiu de cazare, aveau cantine care funcționau inclusiv pe parcursul verii. Nicio Universitate nu avea o problemă să asigure încă treizeci-patruzeci de porții de hrană – sigur, proastă, așa cum era ea pe vremea respectivă –, în condițiile în care ținea cantina deschisă pentru sute de studenți care făceau concentrarea militară peste vară. Deci partea administrativă a taberei se rezolva cumva de la sine. Or, în Moldova, nu s-a mai rezolvat nimic de la sine și pe bună dreptate! Pentru că Moldova – mă doare ceea ce spun acum – Moldova nu este România! Adică nu... trebuie să explic ce înseamnă fraza asta așa de dură! Ideea este că, de fapt, acesta era primul teren etnologic organizat de români în afara granițelor după 1990. Cred că nici măcar profesorii noștri nu conceptualizau faptul că, în afara granițelor, multe





dintre lucrurile care se făceau aproape de la sine în interior nu se mai puteau face la fel. În afara de aceasta, cred că, după anii lungi de comunism, în care aproape toate cercetările de teren s-au făcut pe bani foarte puțini, erau discuții cu niște autorități locale, care puneau la dispoziție niște spații, o mână spăla pe alta și amândouă față, cum se spune, multe lucruri necesare pentru organizarea unui teren țineau mai degrabă de cutumă și chiar era mai bine să nu fie clarificate, administrativ vorbind. De astă dată, însă, lucrurile erau foarte diferite, pentru că trebuia să te legitimezi oficial în fața unei alte autorități, iar cealaltă autoritate era, în 1991, fie și la Cornova sau în alte sate basarabene, chiar URSS! Una peste alta însă, îmi amintesc cu mare fidelitate că, într-una din primele zile ale lui august 1991, am plecat de la București cu niște autocare care urma să ne treacă până la Leușeni, numele localității de dincolo de vama Albița. Am trecut relativ repede de Albița, de vama românească. Sigur, și acolo vreo două persoane au fost date jos din autocar, pentru că nu aveau pașaport. Bun, aceasta a fost o lungă discuție purtată înainte, că se va intra pe baza unui tabel, că nu e nevoie de pașaport... Am ajuns la Albița pe la ora șase-șapte dimineața! Am rămas, între cele două vămi, în autocar, câteva ore, apoi, în cele din urmă, am reușit să trecem, nu-mi mai amintesc exact, în condiții de scandal, aproape de forțare a graniței, oricum, și am stat, pe partea dreaptă a drumului de la intrarea în Moldova, vreme aproape o zi. Pe la ora șapte seara au venit niște mașini, niște autobuze foarte scurte, dar extrem de puternice, cu cauciucuri înalte și rezistente. Am urcat într-unul din acele autobuze și am plecat. De fapt eu mă număr între primii care au plecat de acolo, dar înțeleg că, încet-încet, au plecat și ceilalți, câte un mic grup în câte un sat. Autobuzul care a venit după noi a venit direct de la Ungheni, cu un domn care era în momentul respectiv responsabilul cu probleme culturale ale raionului Ungheni și care era membru al Frontului Național al lui Iurie Roșca. Înțeleg că, dincolo de – să spun așa – acordul, acceptul autorităților, cumva a contat foarte mult și cine pune în aplicare acest acord al autorităților de a ne primi în sate. Din păcate, nu am mai ținut după aceea legătura cu acest domn, i-am uitat și numele, însă e una dintre persoanele luminoase din tot acest teren, unul dintre cei care au mediat cu diferite autorități locale sosirea noastră acolo.

Îmi amintesc exact și de seara în care am ajuns la Cornova. Trebuie să fi fost 2 sau 3 august... Aș merge pe ideea că era 2 august, adică Sfântul Ilie pe stil vechi, pentru că prea mare era veselia și prea bine se vedea „stimulentul” acestei veselii. Ploua îngrozitor când am ajuns și, în prima seară, am locuit toți în casa directorului școlii, domnul Gheorghe Popa. Ne aștepta – și încerc să-mi amintesc acum în amănunt – într-o cameră din asta în care se intra... Era o casă cu mai multe intrări, cu două intrări, așa cum mi s-a spus, vreme de câteva zile, că toate casele din Cornova au două intrări, pentru că, dacă veneau turcii și, după aceea rușii, ei intrau pe o intrare, omul ieșea pe cealaltă și dus era. Deci, în camera aceasta centrală era pusă o masă și era evident că suntem așteptați acolo. Se aștepta să se discute cu noi, doar că noi eram terminați de oboseală, după un drum de o zi de la Timișoara la București,

după o noapte în autocar și, apoi, o zi în vamă. Îmi amintesc că Marius stătea în fața mea și, de asemenea, și Petronius, și pur și simplu le vedeam capul căzând, iar eu mă străduiam să rămân trează și să reacționez în vreun fel oarecare la tot ce eram întrebată. Gazdele nu voiau să se oprească din discuta, deși discuțiile nu erau foarte prietenoase neapărat. Adică, una din temele care mi-aduc aminte că era recurentă în primul rând, în discuțiile cu acest domn director, era cum ar fi să se predea și în Basarabia istoria României, iar nu a Moldovei: „Eu, dacă le spun – domnul Popa era profesor de istorie –, dacă le spun elevilor despre Mircea cel Bătrân, ei n-au să înțeleagă acest lucru!” Acuma, povestindu-ți întâmplările acestea, cred că înțelegi întrucâtva că primirea nu a fost neapărat foarte caldă. Adică, am înțeles în prima seară că, dincolo de podurile de flori, Basarabia este o realitate foarte complicată și mi-a trebuit foarte mult timp să înțeleg de ce e atât de complicată această realitate.

**C.T.:** *Cum ați ales, după aceea, informatorii? Sau, mai bine spus, cum s-au ales informatorii?*

**O.H.:** Ei bine, eu m-am mutat cu cele două Daniela, Daniela Lițoiu și Daniela Crețu, în ziua următoare, la o altă casă, la două doamne, Ana și Fenea, două profesoare. Cred că erau deja pensionare atunci sau, oricum, puțin înainte de pensie. Să mă ierte Dumnezeu, pe măsură ce trece timpul, înclin să cred că singurătatea lor nu era doar una profesională, ci și una de gen, însă, în 1991, n-am avut niciun fel de bănuială în această privință. Doamna Fenea era originară din Cornova și cunoștea foarte bine satul și a fost un foarte bun ghid pentru persoanele cu care să discutăm. Însă, o să-ți vină să râzi, cel mai bun ghid a fost bucătăreasa de la *selsovet*, adică de la primărie. Cred că, chiar în a doua zi, am mers dimineața la primărie. Am fost extrem de șocată, pentru că era, repet, august 1991, lucrurile părea că se schimbaseră pe teritoriul Uniunii Sovietice de ceva vreme și, totuși, în primăria din Cornova, în spatele scaunului primarului era un tablou cât peretele al lui Lenin, iar primarul părea, din discuții, un personaj care pune în practică un comunism din acesta absolut revolut și fără sens, repet, inclusiv în URSS. *Perestroika* părea că nu ajunsese la Cornova în 1991, care se dovedea, astfel, un adevărat ținut de margine. Între discuțiile purtate a fost și cea referitoare la unde să luăm masa și, apoi, doamnele de la – să spunem – bibliotecă, ce-o fi fost, Căminul Cultural, ceva serviciu cultural de la primărie, numite cu termenul generic „lucrătoarele culturale”, au decis că ne vor conduce pe toți împreună să facem o discuție cu una din persoanele cele mai în vârstă din sat. Sigur că mi s-a părut cu totul aberant, adică am încercat să spun că ar fi mai bine ca, întâi, să ne sfătuim cine ar fi potrivit, cum ar fi bine să ne organizăm, însă, din păcate, n-am prea avut cu cine să purtăm aceste discuții. Poate că primiseră și misiunea de a asista la discuțiile noastre, da. Poate că era vorba și despre altceva, poate că pur și simplu nu înțelegeau că dorim să discutăm cu oameni mai numeroși, că fiecare din noi poate să discute singur. Bun! Să nu ne batem capul cu acest lucru acum!

Prima persoana cu care am discutat a fost o bătrână, Maria Trofimova, cum îmi spunea chiar ea în interviul pe care

I-am reascultat în aceste zile, născută în anul 7, adică în 1907. Înseamnă că avea 84 de ani în perioada respectivă. Bătrâna era unul dintre cei cunoscuți ca filoromâni. Adică îți dai seama că, până la 1944, apucase să trăiască o bună parte din viață în România, a fost greu de ideologizat după aceea. Și ți-aș spune două lucruri care m-au șocat atunci. Primul este că eu am încercat, încet, încet, să filez echipa, adică să las pe câte cineva în câte un loc, să discute în liniște cu oamenii. Și acolo l-am lăsat pe Marius. Și, în momentul în care noi am plecat, bătrâna l-a întrebat pe Marius dacă vrea să îi pregătească de mâncare: „Uite, aș vrea să-ți fac niște ouă. Câte ouă să îți fac?” Și Marius a zis ceva de genul: „Eu știu? Unul, două?” La care, bătrâna a pocnit din palme și a răspuns: „De cincizeci de ani aștept să vină înapoi românii! Dacă ar fi fost rus, îmi spunea: «Din șase!»” Deci asta era primul lucru pe care ea îl asocia rușilor / românilor. După aceea, am mai făcut o înregistrare cu ea, iar ea discută diferențele dintre ruși și români în termeni de „civilizat” și „necivilizat”. Rușii mâncau mult, prea mult și totul de un singur fel, câtă vreme, iată, românul, îi e foame, nu îi e foame, el mănâncă un ou, hai să spunem două, dar dincolo de asta nu trece. Și al doilea lucru pe care l-am reținut multă vreme și care rezultă din interviul pe care l-am transcris este faptul că bătrâna povestea și, din loc în loc, când folosea câte un cuvânt, se oprea și ne întreba dacă știm ce înseamnă. Zicea... de exemplu... „Și ardeau cărbuni. *Cărbuni*, știți *ce-s cărbuni*? ... pentru tren. Știți *ce-i tren*? (...) Avea *oi*, știți *ce-s oi*?” Atunci mi se părea cu totul caraghios că ea se oprea exact la cuvintele din fondul lexical principal. Cum, Doamne iartă-mă, să nu știu *ce-s oi*? Dar încep să reinterpretez discuția aceea și mă gândesc că problema este că, de fapt, e foarte posibil ca ea să fi vorbit adesea rusește sau să fi vorbit românește cu oameni care vorbeau cât de cât aproximativ română și, atunci, trebuia să se asigure că acele cuvinte fundamentale, cheie, sunt înțelese.

Dar să nu deviez de la discuție și să-ți povestesc că l-am lăsat pe Marius acolo, iar ceilalți am fost duși în altă parte, tot cu aceleași doamne „lucrătoare culturale”, care am înțeles foarte repede că, de fapt, îi inhibau pe oameni și, atunci, au fost doi pași foarte importanți. Unul este că ne-am întors la masă și discutăm între noi, iar bucătăreasa era o doamnă... mi-o amintesc și acum, din păcate, nu mai trăia în 2015, când m-am întors la Cornova, Valentina Popa, i se spunea Valea. Și ea ne-a auzit discutând și s-a oprit și a zis: „Spuneți-mi mie cu cine vreți să vorbiți, despre ce vreți să vorbiți, pentru că vorbesc eu cu oamenii aceia! Eu sunt de aici din sat, am neamuri, o să le spun că vreți să vorbiți cu ei. Nu le băgați în seamă pe lucrătoarele culturale, că astea nu știu nimic!” Că nu știau nimic îmi era și mie evident, dar trebuia să găsească un alt mediator, iar Valentina a fost unul dintre acești mediatori. Ideea este că ea a mediat întâlnirea cu o parte dintre oamenii care fie fuseseră deportați, fie făceau parte din neamurile principale din Cornova.

În primele zile, însă, necazul era că lucrătoarele culturale se țineau scai... Acuma, săracele, poate trebuia și ele să-și raporteze o activitate... Pe mine personal nu mă deranja foarte mult că sunt acolo, dar oamenii nu vorbeau de față cu ele și, atunci, am inventat o mizerie. N-a mai trebuit niciodată, din

1991 până în prezent, să fac așa ceva, *Dieu merci!* Cumva mă mir că am fost capabilă să gădesc atunci soluția, dar soluția a fost bună. A doua zi, când am mers la Primărie, m-am întâlnit cu lucrătoarele culturale. Așteptau curioase să afle ce mai doresc să fac, așa că le-am spus că aș dori să merg la cea mai în vârstă persoană din sat. Au stat, s-au sfătuit puțin și m-au dus într-adevăr la o bătrână care era surdă și am făcut următoarea mișcare: am pus magnetofonul pe masă... Magnetofonul cu care eu am făcut înregistrările la Cornova era un Grundig care avea vreo șase kilograme. Am pus magnetofonul pe masă, am întrebat unde-i *rozetca*, adică priza. Uneori era atât de prost curentul, încât pur și simplu magnetofonul se oprea, vedeam că nu se mai rotesc rolele. Am dat drumul înregistrării și am început: „Cum vă numiți dumneavoastră?” Biata bătrână, nimic! „Cum vă numiți dumneavoastră?” [strigat] În sfârșit, cu repetiții numeroase – nu știu, dar eu eram... nu mi se citea niciun fel de dezinteres sau intenție de a mă opri din înregistrare –, am mers până când s-a terminat o față de bandă. Și mi-am plătit libertatea de a purta discuții cu oamenii la Cornova cu o față de bandă audio! Ceea ce, dă-mi voie să-ți spun, era scump! Pe vremea respectivă, era scump! Cert este că, în momentul în care am terminat înregistrarea, lucrătoarele culturale mi-au spus frumos: „De acum înainte, îți merge dumneavoastră și singuri, că ați început să cunoașteți satul!” Înțeleg însă – și o parte din înregistrările din alte sate le-am ascultat – că alți colegi nu au găsit o variantă de a-și pierde „cozile” pe drum, ca să spun așa, drept pentru care nici nu au făcut prea multe discuții interesante.

M-ai întrebat cum m-am pregătit. Nu m-am pregătit neapărat citind. Știam, desigur, despre cărțile de folclor ale lui Grigore Botezatu. Știam de publicațiile dintre cele două războaie mondiale, în primul, rând din „Anuarul Arhivei de Folclor”. În schimb, între sfaturile pe care le-am primit de la Mihai Pop s-a numărat și acela de a nu insista neapărat asupra obținerii unor texte folclorice, ci mai ales de a-i asculta pe oameni. Nu se făcea încă *histoire de vie* la noi, despre discuțiile și înregistrările lui Zoltán Rostás se vorbea, mai degrabă, în mediile profesionale decât că erau, efectiv, cunoscute. De la Mihai Pop am primit, însă, mesajul că între lucrurile interesante ar fi să-i ascult pe oameni povestind despre deportare, poate despre războiul din Afganistan și, în general, despre viața cotidiană.

Acum, reparcurgând în aceste zile antologia lui Șoimaru cu Rostás despre Cornova<sup>11</sup>, n-am putut să nu remarc că, între notele marginale ale monografiștilor care au lucrat la Cornova, se numără inclusiv observația că discutăm despre un sat intens orășenizat. Una dintre cercetătoare, Marcela Focșa, dacă nu mă înșel, spune, de altfel, ceva de genul: „Gândește-te, eu, care lucrăm atât de mult pe îmbrăcămintea oamenilor la Drăguș, la Runc, la Nerej, pur și simplu nu aveam ce să discut de astă dată, pentru că toate personale erau îmbrăcate orășenește”<sup>12</sup>. Deci, informații ca aceasta, netransmise *tale quale*, că satul este orășenizat, că s-ar putea să nu găsim specii folclorice interesante, asemenea lucruri știam în momentul respectiv. Am discutat despre cu totul altceva cu oamenii și cred că, din cauza asta, eu am perspectiva că cercetarea respectivă a fost



una fabuloasă, în vreme ce mai ales colegii de acum, care erau studenți în perioada respectivă, care au fost în alte sate decât Cornova, au rămas cu o dezamăgire totală.

**C.T.:** *De fapt, unghiul din care priveau problema era extrem de diferit.*

**O.H.:** Da, și, așa mai spune, în cazul lor, cu ignorarea diferențelor pe care le presupune o cercetare în afara granițelor în raport cu o cercetare internă. Sigur că e o fisură și la cercetarea internă! La noi, mai ales în perioada comunistă, s-a pornit cumva de la ideea falsă că omul trebuie să fie disponibil și să comunice ceea ce știe el cercetătorului. Iar lucrurile astea au mers din prost în mai prost, astfel încât mereu aveam sentimentul acesta că, dacă mergem în sat, dacă e cineva care știe ceva, cum se spune gomos acum, posedă un anumit *savoir faire*, acela trebuie să și spună cercetătorului ce știe. Nu se formula ideea asta că-i foarte verosimil ca un om să știe anumite lucruri și să nu le comunice, pentru că o listă de argumente, dintre care inclusiv securitatea personală, îl pot face să fie mefient în raport cu cercetătorul.

**C.T.:** *V-aș întreba care din lecțiile terenului departe le-ați învățat sau le-ați intuit la Cornova?*

**O.H.:** Că *departe* nu e ca *aproape*, fără să fi decantat neapărat acele componente ale lucrului în alte condiții. Foarte probabil, oricum este mult mai *challenging*, este mult mai stimulativă această cercetare. Poate și din cauză că mi-a plăcut atât de mult acolo, uite-te că sunt treizeci de ani de când am făcut foarte puține cercetări în România, am lucrat aproape tot timpul în comunități din afară. Asta m-a făcut cumva să și simt... inclusiv România să o simt altfel, românitatea să o simt altfel. Adică, așa... amintirea „lucrătoarelor culturale”, care a fost întărite după aceea, cincisprezece ani mai târziu, prin prezența unui personaj clar autoidentificat ca reprezentând Serviciile Secrete Ucrainene, în Crasna, în Bucovina de Nord, apoi experiențele relativ periculoase din Transcarpatia... toate lucrurile acestea m-au făcut să înțeleg că există inclusiv în practicile acestea cotidiene și mărunte o componentă identitară, care, trezită și conștientizată, începe sau poate să devină un stimulent de conștiință de care autoritățile se tem. De aceea sunt mereu atentă la aceste lucruri. Am mai învățat și că trebuie să fii curajos și, de asemenea, am învățat să-mi controlez corpul în condiții foarte dificile. Vreau să spun că inclusiv în comunitățile de români de lângă graniță, deci într-un fel de „acasă”, dar în acest „acasă” oficial-administrativ, există obișnuințe din acestea pe care suntem tentați să nu le băgăm în seamă, dar care sunt importante. De exemplu, noi suntem nefericiți dacă nu bem o cafea dimineața și dacă, apoi, nu mai bem încă o cafea, poate chiar încă una. În schimb, în Basarabia, cafeaua era privită foarte prost în 1991. Țigara, vai de mine, era sfârșitul lumii! O femeie care fuma era clar că nu avea cum să intre în sufletul localnicilor. În schimb, o femeie care nu ținea la băutura era, de asemenea, o persoană rejectată. Iar în Basarabia, în 1991, așa, de pe la unsprezece dimineața, un păhăruț de vin și apoi încă unul și apoi încă unul... Cred că, după ce m-am întors de acolo, am învățat cum să beau...

deci am făcut exerciții din acestea de control corporal, știu cât pot să beau... De obicei trucez, mai mult trucez, dar am învățat să trucez, lăsând impresia că fac față unei asemenea provocări. Mai e și lecția aceasta a responsabilității, pe care am învățat-o în străinătate. La noi nu trebuie să fii neapărat atât de responsabil în sensul protejării interlocutorului. Adică, știm dinainte că, indiferent dacă ai un interlocutor strălucit sau, din contră, discuți cu cineva și e un rateu total discuția respectivă, omului nu o să i se întâmple nimic rău, nimeni nu o să se supere pe el că a vorbit, cu atât mai mult dacă este vorba despre o doamnă de la o universitate sau de la un institut de cercetări. Dar în străinătate nu este așa și trebuie să faci o evaluare, să vezi dacă omul respectiv chiar vrea să vorbească cu tine, chiar vrea să-ți spună anumite lucruri și, dacă nu, asta este situația. De asemenea, de acolo am învățat să fiu responsabilă și cu cei care merg în aceste drumuri, pentru că drumurile sunt grele, prezența ta acolo e mai bine sau mai rău înțelesă, orice nuanță este importantă.

**C.T.:** *Alte persoane memorabile, întâlnite în teren, cu care ați discutat ar fi...*

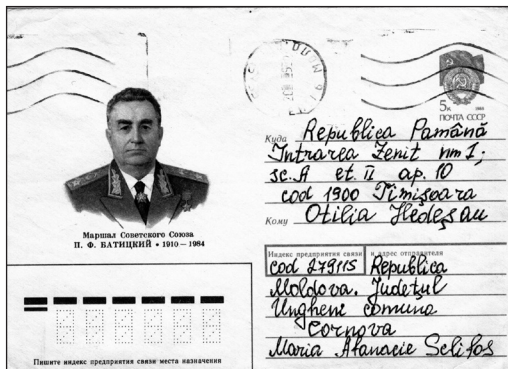
**O.H.:** Da, două persoane așa evoca. Pe un domn mi-l amintesc ca acum. Dacă așa merge la Cornova, i-aș găsi casa imediat: Gârbu Ghermoghin, avea un nume ciudat. Era neam de răzeși, extrem de inteligent, fiul său era cercetător în astronomie la Sankt Petersburg, studiasse la Leningrad. O parte din familie fusese deportată în Siberia. Domnul Ghermoghin nu, pentru că a reușit să afle în timp despre deportări. Știi, în Moldova în 5 - 6 iulie 1949 au avut loc deportări masive de populație<sup>13</sup>. Existau niște liste de deportări... Ideea este că, între cei care nu au fost ridicați în cele 24 de ore, a rămas pe loc și domnul Ghermoghin. A reușit să afle de acest ordin, s-a ascuns și nu a fost ridicat. El mi-a spus o mulțime de povestiri din vechiul corpus legendar al satului, despre vechile tradiții referitoare la Cornova, însă și despre această istorie a deportării basarabenilor. Atunci, la începutul lui august 1991, încă erau oameni care se fereau să discute despre subiectul acesta. Eram încă în Uniunea Sovietică, nu era o lume deschisă. Cercetările de teren pe acest subiect din Moldova au apărut mult mai târziu, dar domnul Gârbu Ghermoghin mi-a vorbit despre acest lucru în ultimele zile ale URSS. Și el avea o vorbă care m-a impresionat enorm. Mi-a spus: „Ei - zice - , știi cum este acum lumea la Cornova? Ca și când iei grâul și îl vânturi în palmă! Nu? Totul se duce și-ți rămân câteva fire deasupra degetelor. Cei care au fost avuți, muncitori, inteligenți, au fost ridicați în numeroase deportări, în 1940, prima dată, în 1944, 1949. Acum - zice - trăiesc aici doar câțiva dintre cei care ar fi trebuit să trăiască.” El e una din persoanele care m-au marcat.

Și, de asemenea, m-a marcat o doamnă, Maria Scifos la care am ajuns cred că de asemenea grație Valentinei Popa, pentru că Maria Scifos pregătea copturile de înmormântare, știa să facă toate aceste forme aparte de copturi de înmormântare. Ani de zile am ținut în apartamentul meu din Timișoara niște „hulubași de sufletul mortului”, pe care doamna Maria i-a făcut la repezeală, în dimineața în care am plecat cu mare viteză din Cornova. Ei bine, îmi amintesc, când am intrat la

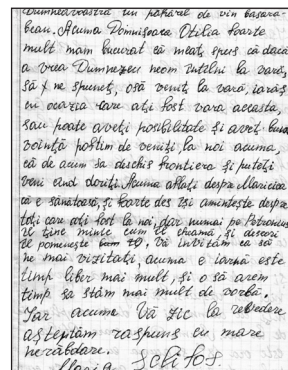
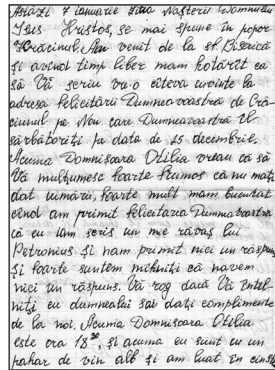


ea în casă am întrebato-o cum o cheamă. „Maria Afanasievna Selifos!” „Păi – zic – de ce să vă spun așa?” „Așa mă cheamă!” „Dar...” „Afanasievna e foarte necesar. Dacă nu mi-ați spune așa, lumea nici n-ar ști că sunt eu!” Deși îți dai seama că Maria Selifos e un nume rar! Dacă te cheamă Valentina Popa, nu prea ai vreo șansă să fii singura cu acest nume, fie și într-un sat. După aceea, am pus foarte multă vreme întrebarea aceasta în Basarabia și, apoi, în Ucraina, mă interesa foarte mult cum se numesc ei. Vezi, domnul Ghermoghin ne-a spus că îl cheamă Gârbu Ghermoghin, punct. Mi s-a părut chiar că era proba de turnesol a celor care erau „români” în R. S. S. Moldovenească, știi? Când am plecat, am luat adresa Valentinei Popa și am scris-o. – Ea mi-a spus tot timpul să-i spun Valea... – Mi-a dictat-o și m-a privit cum scriu: „Valentina Popa”. „Păi o să înțeleagă lumea? Știi că ești tu?” A zâmbit și mi-a spus: „Eh, pentru cei care nu înțeleg pune acolo, între paranteze: «A lu' Găinușă!»” Valentina era de-a noastră, ca să spun așa. E incorect să spun, în termeni antropologici, *de-a noastră*, dar lucrul acesta m-a șocat maxim, a fost, cumva, botezul antropologiei.

Am citit, câțiva ani mai târziu abia, cartea lui C. Stere,



În *preajma revoluției*<sup>4</sup>. Or, prima parte din această carte este *Samaranda Teodorovna*, este povestea unui boier de țară din Basarabia devenită gubernie rusească după 1812, bogat, moldovean, care are moșii, dar nu reușește să se căsătorească... Și, la un moment dat, i se bagă pe gât o tânără țărănuță, de undeva de pe moșia sa, căreia toată lumea îi spunea Smărănduca, inclusiv boierul. Dar Smărănduca este ambițioasă, de aceea și acceptă căsătoria cu acest bătrân. Și, la un moment dat, ei decid să dea o recepție la conacul boieresc. Invită lumea de la oraș, Smărănduca e cea care începe să organizeze toate lucrurile, să invite pe unul sau pe altul. Lucrurile trec cu bine, iar bătrânul boier, fericit că-și găsisese această relație, spune ceva de genul: „Îți mulțumesc, Smărănducă!”, iar ea reacționează cu fraza: „De astăzi înainte, sunt Smaragda Theodorovna!” Sigur că e o structură cumva tezistă pe care marșează Stere, cum oamenii de la țară sunt fascinați de lumea nobilimii, în primul rând de lumea orașenească și cum poate să fie acceptat acest nume. Totodată este, cumva, și o metaforă a rusificării. Ei bine, cu doamna Selifos mi-am scris după aceea, am găsit câteva dintre scrisorile ei, care mi se par absolut impresionante astăzi.



#### Correspondență Maria Selifos

**C.T.:** Nu ați scris, până acum, despre terenul din Cornova...

**O.H.:** Nu am scris nimic despre terenul din Cornova! Și știi de ce? Când am venit... Am toate textele de la Cornova transcrise de atunci. Se vede pe textura hârtiei... Este hârtia proastă a anilor 1990, e scris cu pix *Flaro*... Precis am făcut scurtă la mână ascultând pe magnetofonul Grundig și scriind cu pixurile acelea proaste. N-am știut cum să scriu despre acele texte. Mereu mi s-a părut că știu prea puține lucruri despre lumea respectivă. Că e prea fragmentar ceea ce aflasem atunci, pentru că am plecat de acolo pe nepusă masă, cum se zice, la un telefon... Dar despre asta poate discutăm puțin mai târziu. Apoi, am avut sentimentul că am timp. În 2015, când m-am întors în sat, din toți oamenii aceștia pe care i-am pomenit aici, mai trăia doar profesorul de istorie cu soția sa. Însă și acesta e un moment foarte emoționant, pentru că, în 2015, adică la 25 de ani, să spunem, de la acel drum din 1991, Marius Lazurca era ambasadorul României în Moldova. Am mers la Cornova cu mașina ambasadei, însă, înainte de a intra



Otilia Hedesan și Marius Lazurca

în sat, șoferul a scos steagul de pe limuzină și ne-a lăsat în fața primăriei, ieșind să meargă până la Ungheni, să facă un plin undeva, tocmai pentru a nu fi percepuți ca două persoane venite oficial. Ceea ce, să fiu sinceră, era greu de mascat. Adică,





o asistentă universitară la începutul carierei și un student în anul întâi trec mai ușor pe neobservate decât un ambasador și o profesoară la universitate, chiar dacă aceștia își propun să fie discreți. Ne-a luat în primire, ca să spun așa, poștărița din Cornova. I-am pus toate întrebările despre toate persoanele în discuție și ne-a dus, în cele din urmă, la casa domnului director. Trăiau și domnul director și soția acestuia și ne-au recunoscut imediat. Erau profesori, sigur, fiica lor lucra undeva la Chișinău, erau foarte informați despre chestiunile politice, deci știau că Marius este ambasadorul, dar i s-au adresat cu „Marius”, pentru că brusc și-au amintit ceea ce a fost în urmă cu 25 de ani.

Eu sunt în continuare marcată de faptul că, în vreme ce povesteam acolo, doamna ne-a adus să vedem un bibelou. Acesta este! *[Proiectează o fotografie cu bibeloul.]* Uite-l cât e de urât! Îmi e foarte rușine să spun că l-am dus cadou la Cornova în tristul an 1991, când nu aveai ce să cumperi cadou. Dar el a stat 25 de ani pe același pervaz de fereastră, unde mi-am amintit instant că l-a așezat doamna, atunci când i l-am oferit. Chiar acum, când, uite, povestesc cu tine și mă pregătesc să scriu despre Cornova, mă gândesc că este vorba despre o realitate extrem de complicată și care uite că ne marchează, într-un fel sau altul, pe toți, dar nimeni nu-și face vreme să scrie despre ea. De fapt, nici rezultatele echipelor sociologice nu au venit în publicații consistente, făcute imediat sau făcute la scurt timp după drumul acolo. Sunt studii presărate pe parcurs, pierdute printre faldurile altor contexte...

**C.T.:** *Și recuperate șaptezeci de ani după...*

**O.H.:** Și recuperate extrem de târziu. Din fericire, recuperate!

**C.T.:** *Existau, în memorie, urme ale cercetărilor din '31?*

**O.H.:** Da, toți bătrânii cu care am discutat își aminteau despre cercetările din 1931, fără să le fie foarte clare aceste lucruri. Însă știi ce mi se pare cumva cel mai tulburător? Faptul că absolut niciunul nu reproșa faptul că nu se scrisese despre cercetările respective. Sigur, asta trebuie înțeles astăzi și în contextul anului 1991: poate fusese cumva mai bine ca în toată perioada comunistă să nu fie cunoscute numele celor cu care s-a vorbit la Cornova sau aspectele pe care ei le-au prezentat.

**C.T.:** *Cum ați plecat de la Cornova?*

**O.H.:** Repede!

**C.T.:** *Asta am înțeles! În urma unui telefon...*

**O.H.:** Am încercat acum, în timp ce mi-am revăzut interviurile de acolo și transcrierile, să-mi dau seama când exact am plecat. Cel mai probabil acest lucru s-a petrecut în dimineața de 18 august. Înseamnă că în 18 august 1991 eram undeva în sat. A venit, cred, polițistul, un polițist care și el e un personaj memorabil... Valeri Bosâi, care fusese luptător în Afganistan, gardă de corp a unuia dintre șefii misiunilor din Afganistan, cu care am făcut o înregistrare despre războiul din Afganistan... O experiență a unei persoane care a fost acolo și nu ca victimă, ci așa spune că din contră! A venit polițistul, care umbla tot timpul cu pistolul în buzunar – atunci am văzut pentru prima dată un polițist adevărat, Poliția română nu umbla și nici nu umbla chiar cu pistolul la vedere –, și mi-a spus că am primit un telefon de la raion. Mă roagă să merg repede undeva unde să fie un aparat și să dau telefon la un anumit număr. Am dat telefon la numărul respectiv. Era domnul acela de la raion, pe care l-am evocat la începutul discuțiilor și care mi-a spus că, din păcate, în maximum 24 de ore trebuie să ieșim din țară, fără să-mi poată da detalii. Era o persoană de încredere, un om curajos. A spus doar: „Doamnă, nu este de jucat, din păcate am primit de la Guvern această informare și...” Din fericire nu eram mulți. Am zis: „Bun, dar restul?” „Fiecare a primit telefon acolo unde este!”

Asta înseamnă că noi, primind acest telefon pe la 11, primul și singurul tren pe care-l puteam lua ca să ieșim din Moldova era în jurul orei 10 seara, trenul de Chișinău – București. Asta înseamnă că trebuia să ajungem cel mai târziu la 5-6 după-amiaza în Ungheni. Bun! Ne-am strâns repede bagajele și ne-am pregătit să plecăm cu un autobuz care – țin minte și acum locul în care am așteptat – venea de la Chișinău, mergea spre Ungheni și oprea în Cornova și care nu a mai venit, pentru că autobuzele, probabil, se pregăteau de alte misiuni. Ideea este însă că noi trebuia să ieșim din Moldova. Am stat puțin, ne-am sfătuit cu gazdele noastre, Fenea și Ana, și am mers la Primărie, la primarul comunist al Cornovei de atunci și l-am întrebat dacă poate să ne ajute cu transportul. Vreau să spun că, de două ori pe zi, circula un autobuz din ăla ucrainean, scurt și puternic, între Năpădeni și Cornova. Aproape nu făcea niciun ban autobuzul respectiv, în primul rând că nu circula nimeni cu el și în al doilea rând că și cei care circulau nu-și luau bilet, dar mă rog... Și, cu multe strâmbături din nas, în

cele din urmă ne-a pus la dispoziție acel autobuz. I-am spus că-i plătesc. Mi-a răspuns: „N-aveți dumneavoastră bani să-mi plătiți mie autobuzul, drumul de la Cornova la Ungheni!” „Păi cât costă?” „Patruzeci de ruble!” Am scos cu multă trufie din buzunar două sute de ruble. Pe vremea aceea nu știam că antropologia s-a născut în umbra colonialismului, dar așa am procedat, ca un american în insulele Pacificului, am oferit, de fapt, o falsă plată, fiindcă 200 de ruble nu aveau nicio valoare. Evident că omul nu a primit. I-am spus că îl rog să încaseze pentru comună banii. Cum să încaseze? Nu se poate încasa, doar în țările capitaliste oamenii cumpără lucrurile, în țări socialiste, cum e Uniunea Sovietică – mă rog, a mai fost două zile țară socialistă – , oamenii se ajută între ei. A venit în scurt timp autobuzul, dar nu în foarte scurt timp, e clar că a mai dondănit și șoferul, pe cont propriu. În cele din urmă, am urcat în autobuz și am pornit către Ungheni. Aveam niște bagaje înfiorător de mari, pentru că am primit vin, prăjitură... Maria Selifos apucase, în acele câteva ore, să facă doi cozonaci imenși, de asemenea să facă împletiturile acelea rituale despre care ne povestise, ca să le aducem cu noi... Și am venit așa, cu mașina aceea ucraineană scurtă și puternică, pe malul Prutului, și am privit șoseaua, curbele șoselei și tancarurile de la aceste curbe. Ca să fie și mai cinstită, tancarurile și soldații, care era evident că sunt asiatici, au fost observați de Petronius. Ok! Am ajuns. În timp ce veneam, șoferul bombănea în permanență. Marius cu Petronius au insistat să-i dau niște bani. „Desigur că o să-i dau, însă, întâi, vreau să fac puțină pedagogie! Întâi vreau să-i arăt că o să ne ducă și fără bani, iar apoi o să-l fac de râs și o să-i plătesc.” Am mers un pic, după aceea i-am dat bani. Omul a fost absolut rușinat. Mă rog, a fost o învățătură de minte și pentru el, că nu e bine să boscorodești mereu când ți se dă ceva de făcut, că poate că oamenii care solicită ajutorul acela sunt de bună credință.

Am ajuns în gară. Erau aproape toți ceilalți colegi, din toate orașele, din toate satele, adunați acolo. Am trecut printr-o vamă... Nu știu... Cred că de vreo două ori, în Ucraina, am mai avut experiența aceasta. Poate de vreo două ori în Timoc. Și, desigur, așa sunt vămile în America de Sud, unde treci printre câini polițiști, completând cele mai absurde formulare și declarații. Însă era evident că trebuie să ne scoată! Mort-copt, trebuie să ne scoată din țară! Și apoi am stat două-trei

ore bune pe peronul gării din Ungheni, cu o nesimțire dincolo de limite. Eram singurii care aveau mâncare, băutură de toate felurile. În rest, toți veniseră, pe de o parte, sastisiți, pe de altă parte, înfomețați. Cornova părea să fie altceva decât toate celelalte sate unde fuseseră colegii noștri: un loc prietenos și ospitalier. Sau, oricum, eu l-am simțit astfel. În ziua următoare dis de dimineață am ajuns în București, am luat trenul spre Timișoara, apoi am adormit instantaneu odată ajunsă acasă, iar a treia zi, când m-am trezit, l-am văzut pe Boris Elțin pe tanc, în inima Moscovei, și am înțeles că nimic din ceea ce trăisem nu era doar o întâmplare stupidă.

**C.T.:** Când ați revenit în Moldova, cum ați redesenat terenurile?

**O.H.:** Am fost foarte de multe ori în Moldova, de prin anul 2010 până în prezent. Adică, m-am întors după circa douăzeci de ani, însă, timp îndelungat, am mers aproape exclusiv la Chișinău, cu diverse ocazii. Am fost în proiecte comune cu colegi din Moldova, în special cu istoricii de la ANTIM, Asociația Națională a Tinerilor Istorici din Moldova, unde am câțiva prieteni care se numără printre cei mai harnici oameni pe care i-am cunoscut eu. Pentru foarte multă vreme, m-am mișcat, de fapt, între Universitatea de Stat de la Chișinău și Universitatea „Ion Creangă”. Am ținut cursuri la aceste Universități, nu am circulat neapărat la țară. Am fost doar în acea descindere în anul 2015, dar a fost o descindere memorială, nu a fost o cercetare de teren. În afară de aceasta, în 2015, pe banii autorităților române s-a restaurat integral școala din Cornova, deci, mergând cu ambasadorul, cumva, am și asistat la acest eveniment. Primul teren efectiv în sate l-am făcut în anul trecut<sup>5</sup>.

**C.T.:** Acesta a fost primul? Deci după încă 30 de ani!

**O.H.:** După treizeci de ani și după zece ani de bună și sistematică și destul de susținută prezență în Moldova.

**C.T.:** Asta e o altă poveste.

**O.H.:** Asta deja e o altă poveste! Adică, dacă stau să mă gândesc, eu sunt mai norocoasă decât Mihai Pop, care a vrut să se întoarcă după 60 de ani și n-a mai putut să se întoarcă. Poate că și Stahl ar fi vrut să se întoarcă, dar n-a mai putut.

## Note

1. *Tabere de folclor* este termenul care denumește o serie de cercetări de teren ale studenților, organizate centralizat, între anii 1982 – 1991 într-o serie de regiuni din România. La aceste tabere au participat studenți care aveau între cursurile universitare Folclor, în mod special studenți de la facultățile de filologie din România.
2. Societatea de Etnografie și Folclor a Studenților din România (1973 – 1992) a fost o structură asociativă a facultăților din România în cadrul cărora se studia Folclor, în special a facultăților de Litere din cadrul universităților din București, Iași, Cluj, Timișoara, Suceava, Baia-Mare și Craiova. Deși nu este menționată de istoriile disciplinei, nici măcar de redevabilul text al lui Iordan Datecu, *Dicționarul etnologilor români, Autori. Publicații periodice. Instituții. Mari colecții. Bibliografii. Cronologie* (București: Saeculum I. O., 2006), asociația a organizat principalele activități cu reprezentativitate națională centrate pe studiul și cercetarea etnologică, mai ales colocviile naționale de folclor ale studenților și cercetările naționale de teren ale acestora, cunoscute sub denumirea de *tabere de folclor* (v. *supra*).
3. Vasile Crețu (1938 – 1989): etnolog, profesor la Facultatea de Litere a Universității din Timișoara.
4. Nicolae Bot (1929 – 2008): folclorist, profesor universitar la Facultatea de Litere din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.
5. Mihai Pop (1907 – 2000): etnolog român, participant, în tinerete, la cercetările echipelor sociologice, inclusiv la Cornova; profesor universitar



- la specialitatea *Folclor literar* la Universitatea din București (1957 – 1975); director adjunct și, apoi, director al Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Române (1954 – 1974); președinte al Societății Internaționale de Etnologie și Folclor (din 1971).
6. Otilia Hedeșan, „Cercetări de teren la Drăguș, 1987 – 1988. A Puzzle in Progress”, *Transilvania*, nr. 1-2 (2020): 82-91.
  7. Ernest Bernea, „Contribuții la problema calendarului în satul Cornova”, *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială*, (1932): 191 – 205.
  8. Mihai Pop, „Contribuții la studiul limbilor speciale din Cornova: păsărească”, *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială*, (1932): 443 – 446.
  9. Henri H. Stahl, *Amintiri și gânduri din vechea școală a monografiilor sociologice* (București: Minerva, 1981).
  10. Ion Șeuleanu (1939 – 2011): etnolog, profesor universitar la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca.
  11. Marin Diaconu, Zoltán Rostás, Vasile Șoimaru, eds., *Cornova. 1931. Dimitrie Gusti și colaboratorii săi* (Chișinău: Quant, 2011).
  12. Vezi observațiile Marcelei Focșa în *Cornova. 1931. Dimitrie Gusti și colaboratorii săi*, 500: „Aicea, la Cornova, erau interioare foarte orășenizate. Cu cearșafuri albe de pânză, cu fețe de perne albe cu dantele, cu fotografii pe pereți. (...) Și singurul lucru mai etnografic, ca să zic așa, erau scoarțele acelea moldovenești care erau foarte frumoase. Dar acolo era ceva foarte orășenesc: cu pahare, farfurii, tacâmuri de oraș”.
  13. V., în acest sens, Igor Cașu, „Deportările în masă în perioada stalinismului târziu, 1949 – 1951”, în Igor Cașu, *Dușmanul de clasă. Represiuni politice, violență și rezistență în R(A)SS Moldovenească, 1924 – 1956* (Chișinău: Cartier, 2014), 234 – 235.
  14. C. Stere, *În preajma revoluției*, Ediție și prefață de Z. Ornea, I (București: Cartea Românească, 1991).
  15. Cercetări de teren efectuate între 23 – 29 august 2021 în cadrul proiectului PED 596, *Colecție digitală a patrimoniului alimentar românesc și transfer spre societate, FOODie*, PNCDI III, finanțat de UEFISCDI.

### Bibliography

- Bernea, Ernest. “Contribuții la problema calendarului în satul Cornova” [Contributions to the Calendar Issue in Cornova-village]. *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială* (1932): 191 – 205.
- Cașu, Igor. *Dușmanul de clasă. Represiuni politice, violență și rezistență în R(A)SS Moldovenească, 1924 – 1956* [The Class Enemy. Political Repression, Violence and Resitence in Moldavian SSR, 1924 – 1956]. Chișinău: Cartier, 2014.
- Datcu, Iordan. *Dicționarul etnologilor români, Autori. Publicații periodice. Instituții. Mari colecții. Bibliografii. Cronologie* [Dictionary of Romanian Ethnologists. Authors. Periodic Publications. Institutions. Colletions. Bibliographies. Chronology]. Bucharest: Saeculum I. O., 2006.
- Diaconu, Marin, Zoltán Rostás, and Vasile Șoimaru, eds. *Cornova. 1931. Dimitrie Gusti și colaboratorii săi* [Cornova. 1931. Dimitrie Gusti and his Contributors]. Chișinău: Quant, 2011.
- Hedeșan, Otilia. “Cercetări de teren la Drăguș, 1987 – 1988. A Puzzle in Progress” [Field Researchses at Drăguș, 1987 – 1988. A Puzzle in Progress]. *Transilvania*, no. 1-2, (2020): 82-91.
- Pop, Mihai. “Contribuții la studiul limbilor speciale din Cornova: păsărească” [Contributions to the Study of Special Languages: the bird language]. *Arhiva pentru Știința și Reforma Socială* (1932): 443-446.
- Stahl, Henri H. *Amintiri și gânduri din vechea școală a monografiilor sociologice* [Memories and Thoughts from the Old School of Sociological Monographs]. Bucharest: Minerva, 1981.
- Stere, C. *În preajma revoluției* [Around the Revolution]. Edition by Z. Ornea. Bucharest: Cartea Românească, 1991.

# THE MUSEUM AS A SPACE OF HISTORICAL MEMORY: FAMALICÃO AS AN EDUCATING CITY

**María-Pilar MOLINA-TORRES**

University of Cordoba (Spain), Faculty of Education

Personal e-mail: pilar.molina@uco.es

## THE MUSEUM AS A SPACE OF HISTORICAL MEMORY: FAMALICÃO AS AN EDUCATING CITY

**Abstract:** This article describes how the project “De Famalicão para o Mundo: Contributos da História Local” was developed and implemented, as well as its local, national, and international projection through different community activities that promote citizen learning. The study focuses on the heritage and local history of Vila Nova de Famalicão, a municipality in the north of Portugal. It presents a museum network that brings together multidisciplinary work teams consisting of teachers, researchers, students, and cultural technicians who participate and are involved in tasks related to the memory, identity, and history of the territory. My work shows both the use of these museological practices and the cultural impact they have on different audiences. Alongside these experiences, the historical and literary narratives of the temporary exhibitions—such as the one dedicated to the Portuguese forced labourers in the Nazi concentration system (1939-1945)—expose the reflections on how the citizens of Famalicão participated and were caught up in this conflict. In this way, museums allow us to interpret not only the painful past, but also the identity awareness of past and present history.

**Keywords:** community museum, educational practices, identity, local history, heritage, project.

**Citation suggestion:** Molina-Torres, María-Pilar. „The Museum as a Space of Historical Memory: Famalicão as an Educating City”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 86-90.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.10>.



### Introduction

The project De Famalicão para o Mundo focuses on the dissemination of Vila Nova de Famalicão’s cultural heritage. It is a set of didactic, literary, museum, heritage, historical and, fundamentally, civic proposals aimed at a broad population group comprising not only the inhabitants of Famalicão themselves, but also a national and international public (Ferreira, Barca and Alves, 2019). As an educating city, the main focus is set on citizen education and the recovery of historical memory. In fact, this transmission of knowledge lies upon a continuous process of construction and social transformation (Travieso and Barretto, 2020), which is collected in the Famalicão ID 2.0 platform.

The creation of a network of museums aims at recovering the local history at regional, national, and universal levels. In this sense, the city becomes a space of identity and learning which provides the necessary skills—from an interdisciplinary perspective—for participants to acquire a social and pedagogical commitment. These initiatives help to

share, innovate, and advance in the knowledge of a local reality that takes the form of an educational, citizen and research tool.

Consecutively, from the point of view of research, attention should be drawn to the organization and planning of two international meetings, De Famalicão para o Mundo - Around the memory of the Holocaust and humanitarian aid, held September 25 and 26 2020, along with the II Meeting - De Famalicão para o Mundo: Migrations and forced labour in the context of War, held September 24 and 25 2021. These meetings are complemented by an exhibition on Portuguese forced labourers in the Third Reich - Famalicans in the Nazi Concentration System, which will remain open until December 2021.

Finally, the paper will conclude with a brief discussion and a final analysis on the potential of transmitting museum knowledge to the society, together with the relationship between the museum and the community. At the same time, it is necessary to point out that museums disseminate a narrative, historical and civic memory which exposes the educational potential influencing the social and cultural construction of reality through these exhibitions, events, and activities.





### Museum network, living the community

The function of a community museum and place of historical memory has a medium and/or long-term formation process determined by the involvement of diverse population groups who are interested in knowing about their environment (Garner, Kaplan & Pugh, 2016). The subtle relationship between the different museums in Famalicão dates back to the beginning of the 20th century, when the Camiliano Museum was opened to the public in 1920 (Silva et al, 2015). Progressively, in the following decades, several more museums—gathering both the historical memory and the collective identity of the citizenship—were inaugurated. In 2012, the Vila Nova de Famalicão Museum Network was created.

In this sense, the coordination of this Museum Network is organised by the Chamber of Culture and Tourism of the Vila, and consists of thirteen museums and collections: Camilo House Museum (Study Centre), Bernardino Machado Museum, Cupertino Miranda Foundation Museum (Portuguese Surrealism Centre), National Railway Museum (Lousado Centre), Ave Basin Textile Industry Museum, Castro Alves Foundation: Ceramic Art Museum, Automobile Museum, Colonial War Museum, Soledade Malvar House-Museum, Lapa Chapel: Sacred Art Museum, Museum of the Lemenhe, São Tiago de Antas Church Sacred Art Museum and Mouquim Civic and Religious Museum (figure 1).

This museum structure is established cooperatively, as well as supported by the parties involved in the sustainable and cultural development of the territory (Layuno, 2007). Therefore, the potential of this Museum Network is based on the participation and collaboration of different private and public entities, strengthening an educational, social, and cultural strategy. These actions make the population of the municipality reflect upon the process of belonging to the historical past and present. In this regard, the aims of this study focus on designing strategies to transmit historical and heritage elements, disseminate the material culture of museums with a sense of citizenship, develop the necessary tools to identify the local heritage of the municipality, and share past events while comparing them with the present, so that we can interpret them from a personal, collective, innovative, and participatory point of view (Chapman, 2011).

From this perspective, the possibility of visualising a past event that can be related to the present conceptualises the different characteristics that have given name to the history of each museum. Therefore, the museum, as a living space, promotes participatory actions which are constantly renewed. In fact, by providing us with an image of the past, it allows us to guide ourselves through time and to materialise the description of a specific historical event. Thus, the local history of Famalicão builds the understanding of the past, its relationship with the present, and the projection of the future. These initiatives are characterised by particular hallmarks in relation to the social contexts to which they are addressed. Therefore, within this Museum Network, a community

would be identified with both a local and global approach with an impact on the educational, socio-economic, cultural, sustainable, geographical, historical, and heritage progress of the municipality, creating a “learning network” (Fernández Dos Reis, 2015).

### Investigating the project “De Famalicão para o Mundo”

The project De Famalicão para o Mundo is a significant opportunity to work on the tangible and intangible heritage values of this municipality’s inhabitants. For this purpose, the Famalicão ID 2.0 platform has been created. It is a website which is constantly updated with new resources and information—photographic content, videos, historical manuscripts, and literary sources (family letters) telling the history of the territory from centuries ago to the present day. The access to this virtual space is public, and the events follow a chronological linear sequence to know about the traditions, narratives, festivals, and legends of the most distinguished characters in the history of Famalicão (figure 2).

One of the most striking features of this website is the compilation of the Famalicão heritage values and their implementation in the educational programs of local schools. Likewise, these didactic improvements influence the training of students and the achievement of methodological changes (Molina, 2021b). The public can share their experiences in a space which is both on-site and virtual—besides, they can contribute new content for the creation of different areas in the museum. These participatory tasks help teachers show their students that local history can be integrated into national history—this, in turn, helps them understand the most important contributions of a community museum (Molina, 2021a). In this way, through these practices, students from different educational stages explore the possibilities that museum materials offer for their education.

As it is well known, historical contents are not invariable—instead, they are under permanent construction. However, the continuous omission of local historical facts in the official educational curriculum shows the educational deficiencies that have arisen—and continue to arise—in society. With a multidisciplinary approach, the implementation of this project’s methodology unifies different fields such as literature, history, geography, ethnography—which structures a research aimed at the general public—and especially teacher and student training, both at school and at the university (Hattie, 2012).

The scientific events are an example of this. For instance, the event held about the memory of the Holocaust and humanitarian aid, and the II Meeting - De Famalicão para o Mundo: migrations and forced labour in the context of War. In this context, the strategic lines of the Never Forget Project - National Holocaust Remembrance Programme were approved by Resolution of the Council of Ministers No. 51/2020 of 25 June. This is where both Holocaust Remembrance outreach initiatives are included, with the aim of raising awareness about the local communities’ memory.

Firstly, with regard to the event about the Holocaust memory and humanitarian aid, it allowed us to integrate—from both

an individual and collective perspective—the local history of Famalicão in a national and global context. This meeting has also encouraged a reflective and critical stance on heritage and historical education—in fact, it has led to the presentation of several papers related to the situation of calamity of the Portuguese in the Nazi concentration camps, the teaching and memory of the Holocaust in Portugal in secondary education, and a series of narratives related to the history of Famalicão, not included in educational curricula.

Regarding the second meeting dedicated to the project *De Famalicão para o Mundo: Migrations and forced labour in the context of War*, the program exposes the presence of the Portuguese in the Nazi German concentration system (1939-1945), the testimonies and research documents, the emigration of Famalicans (19th and 20th centuries), and the historical narratives of young people from immigrant families. All these contributions enhanced the knowledge of a local reality framed in a universal and patrimonial history which shares its contents with the exhibition about the Portuguese forced labourers in the III Reich -Famalicans in the Nazi concentration system (figure 3).

Inaugurated in July 2021 in the Casa do Território, the exhibition has consisted of photographic material, real experiences of the participants in this conflict, and bibliographic documentation recorded in a YouTube video.<sup>1</sup> It focuses on the study of the Portuguese victims of Nazism forced to work, during the Second World War, under the concentration system of the Third Reich. This includes a considerable group of Famalicans who were in dire conditions, as well as in detention and subjected to this system.

Throughout this journey, the project has been both a novelty and a challenge to get to know a stage of history which reinforces the public presentation of the identity—together with the historical memory—of a community that took part in these events. The aim was to reflect upon the possibilities and limitations of a museum as an accessible resource for cultural dissemination among citizens, teachers, and researchers who are part of this project. The museums of the municipality promote these activities and interact with them, along with the existing narratives and literary stories which allow to compare them with the historical past. Finally, these experiences facilitate education, empathy, and historical thinking, turning this space—the museum—into a laboratory to exchange social, cultural, and personal experiences.

### Discussions and final reflections

A museum should be understood as a place of preservation of both personal and collective identity—that is, an element of self-representation of the consciousness of a past and a present. In this respect, heritage education is a key factor in the achievement of educational and social competencies. The intervention of a museum as an educator promotes the motivation to discover and understand heritage assets (Calaf, Gutiérrez and Suárez, 2016). In this area, the teaching strategies and resources implemented by the museum staff are

necessary not only to transmit this knowledge to the general public, but also to contribute to the professional development of teachers at different educational stages (Cooper et al, 2018).

The main role museums have is the cultural management of the community demands in order to interpret both their history and its relationship with their present. Here the narratives contribute particular stories that cannot be considered closed. Using the story to illustrate the narrative competence shows the need for an understanding of moral awareness and values (Rüsen, 2004). Learning about the historical time solves methodological problems and, at the same time, provides teacher training programs allowing to involve citizens in the past places and events they are not familiar with (Lee, 2004).

In the case of the project “De Famalicão para o Mundo,” the community is an essential part of its set-up and its projection to the outside world. These ideas, such as the scientific meetings and the exhibition on the memory of the Holocaust, along with the humanitarian intervention in these war events, favour a constant reconstruction of historical knowledge. It is significant to point out that painful pasts are excluded as a sensitive subject to transmit to museumgoers in both educational and social processes. Being a controversial subject, these events that took place in Vila Nova de Famalicão help to teach history with all its nuances, without disregarding the objectivity that should characterise these historical events. Including these issues—which are so emotional for the population—leads to the exposure of different opinions and, on many occasions, a lack of critical understanding of a stage in history. As a matter of fact, having different opinions and perspectives on a controversial issue facilitates an approach to democratic culture and heterogeneity at different experience levels.

In short, the use of methodological approaches related to those historically painful events depicted in these themes achieves the understanding of a complex process that encompasses an emotional, social, and cognitive dimension in the participants of these events held in a museum (Falk and Lyn, 2000). That way, it is possible to contribute to the construction of non-passive learning—in an individual and collective sense (Alemán, 2017). Therefore, the set-up and exhibition of a community museum with a project such as the one presented in these lines connects several collectives, such as the inhabitants of Famalicão, the agents involved in the progress of the territory, the teachers who develop classroom programs, and the students who internalise the past and future heritage, both historically and culturally (De Troyer, 2005).

### Acknowledgment

This publication has been possible thanks to a mobility stay abroad financed by the “Research Plan of the University of Córdoba (Spain)” and enjoyed at the Faculty of Letters of the University of Porto (Portugal). Likewise, this work is included in the research group “Educação e Desafios Sociais” of the CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”) at the University of Porto.



## Note

1. See "Inaugurada, a exposição "Trabalhadores Forçados Portugueses no Sistema Concentracionario Nazi," <https://www.youtube.com/watch?v=ZoLO5oX6FUU>.

## Bibliography:

- Alemán, Ana. "Museos participativos. Las nuevas tendencias museológicas." *Turismo y Patrimonio* 7 (2017): 43-51.
- Calaf, Roser, Sué Gutiérrez, and Miguel Ángel Suárez. "Desvelar competencias vinculadas con el conocimiento escolar de las CCSS mediante la evaluación educativa del museo." *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación* 15 (2016): 89-98.
- Chapman, Arthur. "Historical Interpretations." In *Debates in History Teaching*, edited by Ian Davies, 96-10. London: Routledge, 2011.
- Cooper, Lora, et al. "Teaching Teachers Onsite: Using Evaluation to Develop Effective Professional Development Programs." *Journal of Museum Education*, no. 43 (2018): 274-282.
- De Troyer, Veerle. *Heritage in the Classroom. A Practical Manual for Teachers*. Brussels: Hereduc, 2005.
- Falk, Jonh, and Lynn Dierking. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek CA: AltaMira Press, 2000.
- Fernández Dos Reis, Ana Mercedes. "La creación de valor en el museo y la sociomuseología." *Complutum* 26, no. 2 (2015): 199-206.
- Ferreira, Arminda, Isabel Barca, and Luís Alberto Alves. "Aprender e Ensinar História: assumir a localidade como laboratório didático." *Boletim Cultural da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão* 3 (2020): 407-426.
- Garner, Joanna, Avi Kaplan, and Kevin Pugh. "Museums as contexts for transformative experiences and identity development." *Journal of Museum Education* 41, no. 4 (2016): 341-352.
- Hattie, John. *Visible Learning for Teachers: Maximizing Impact on Learning*. London: Routledge, 2012.
- Layuno, María Ángeles. "El museo más allá de sus límites: Procesos de musealización en el marco urbano y territorial." *Oppidum* 3 (2007): 133-164.
- Lee, Peter. "Understanding History." In *Theorizing Historical Consciousness*, edited by Peter Seixas, 129-164. Toronto ON: University of Toronto Press, 2004.
- Molina, María Pilar. "Eco-didactic Project for the Knowledge of a Community Museum." *Sustainability* 13, no. 7 (2021a): 1-10.
- Molina, María Pilar. "Methodological Training and Virtual Skills of University Students." *Astra Salvensis* 1, no. 16 (2021b): 1-10.
- Rüsen, Jörn. "Historical Consciousness: Narrative Structure, Moral Function, and Ontogenetic Development." In *Theorizing Historical Consciousness*, edited by Peter Seixas, 63-85. Toronto ON: University of Toronto Press, 2004.
- Silva, António Joaquim Pinto, et al. *As Portas da História – Vila Nova de Famalicão (1835-2015)*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal, 2015.
- Travieso, María Inés, and Margarita Nilda Barretto. "Educación patrimonial, turismo e inclusión social: Acciones para promover el ejercicio de la ciudadanía." *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 18 (2020): 189-205.

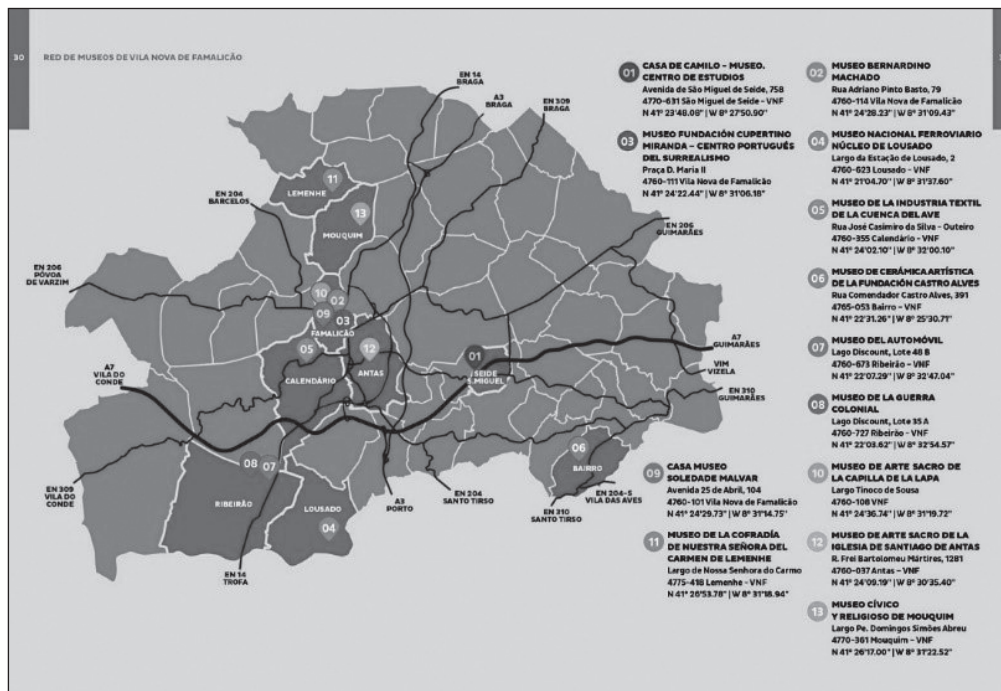


Figure 1

Website: [http://www.famalicaoeducativo.pt/\\_de\\_famalicao\\_para\\_o\\_mundo\\_contributos\\_da\\_historia\\_local](http://www.famalicaoeducativo.pt/_de_famalicao_para_o_mundo_contributos_da_historia_local)

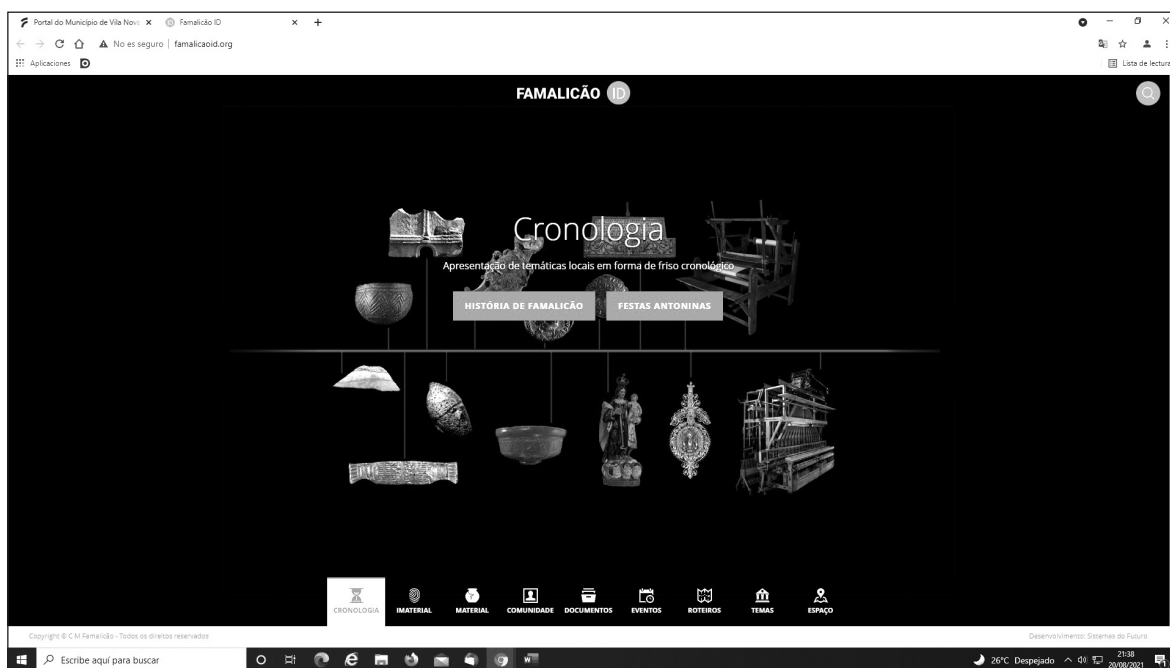


Figure 2  
Website: [www.famalicao.org](http://www.famalicao.org)



Figure 3  
Website: <https://www.cm-vnfamalicao.pt/famalicense-no-sistema-concentracionario-nazi-em-destaque-na-exposicao-na-casa-do-territorio>





# REVIEW: IOAN OPRIȘ, VASILE STOICA. O EMBLEMĂ NAȚIONALĂ ÎN PUȘCĂRIE

Ana GRAMA

Cercetător independent  
Independent Researcher

Personal e-mail: gramaana@gmail.com

---

REVIEW: IOAN OPRIȘ, VASILE STOICA. O EMBLEMĂ NAȚIONALĂ ÎN PUȘCĂRIE

**Abstract:** The study reviews professor Ioan Opriș's reconstruction of the diplomat and ambassador Vasile Stoica's professional trajectory, mainly based on family archive documents, but also relying on adjacent sources. Born in Sibiu, in the Avrig township, Vasile Stoica (1889-1959) worked in diplomacy, having remarkable initiatives for Romania's destiny before and during the two World Wars, as well as during the interwar period. He was a victim of the communist dictatorship, dying in the political prison in Jilava. Even though his social-professional, civic, political, and citizen existence is representative for the epoch and sometimes has a crucial importance in the understanding of its details, his life has been scarcely examined by historians prior to Ioan Opriș's monograph using valid sources and scientific approaches.

**Keywords:** modern Romanian history, Romania in the 20th century, diplomatic history of Romania, the Great Union of 1918, communist totalitarianism in Romania, Vasile Stoica

**Citation suggestion:** Grama, Ana. „REVIEW: Ioan Opriș, Vasile stoica. O emblemă națională în pușcărie”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 91-94.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.11>



Sfârșitul de curând trecutului an 2021 ne-a adus și un binemeritat dar, o carte care acoperă mai bine de o jumătate de secol – și încă dintr-unul deosebit de contorsionat, de interes cultural-politic și identitar mai mult decât național, nu mai puțin local sud-transilvan<sup>1</sup>. Chiar dacă, dintr-o regretabilă eroare, eroul cărții de față, Vasile Stoica (1889-1959), i-a fost răpit Avrigului, el apărând în *Enciclopedia României* ca fiind născut... la București! Cu certitudine, prezentarea acestei monografii în revista *Transilvania* are o temeinică justificare, fie și numai pentru motivația pe care soția eroului ei, Paula, o expune într-un memoriu adresat tocmai Marii Adunări Naționale, în anul 1959<sup>2</sup>, motivație pe care nimeni nu a contestat-o: „pe memoriul întocmit de soțul meu, just și documentat, a fost judecat și retrocedat Ardealul de Nord” după Al Doilea Război Mondial. Atunci, dar și o viață întregă, ni se mai spune, Vasile Stoica „a fost ca un soldat la datorie”. De altfel, în revista *Transilvania*<sup>3</sup> el a și publicat (în anul 1922) un articol despre problemele agrare ce au urmat *Marii Uniri*, în contextul conflictual de la acea dată, ardeleanul nostru fiind preocupat îndeaproape de stringenta problemă a vechilor și noilor proprietăți funciare din Ardeal.

Monografia lui Ioan Opriș ne poartă pe un parcurs ca-n viață, cu suișuri mult muncite și coborâșuri dramatice ale existenței lui Vasile Stoica și ale celor apropiați lui, o lectură

fascinantă, expresie sintetizatoare a unei epoci. Și unele, și celelalte din aceste stări se referă la fapte de excepție, cum sunt cele două Războaie Mondiale trăite la maturitate, selectate și expuse de autorul cărții, prof. univ. dr. Ioan Opriș, cu o înțelegere și o privire critică exemplare, cum se cuvenea pentru o realitate acoperitoare a însăși complexității adevărilor fundamentale ale vieții. Monografia excelează prin valorificarea a sute de file de documente inedite din arhiva familial-personală Stoica-Vasilescu și a altor fonduri arhivistice, referințe din publicații, menționate în nu mai puțin de 941+20 bogate note de subsol, sau uneori doar trimiteri. La fiecare pas, acestea relevă o relație extrem de cuprinzătoare și onestă a autorului cu eroul său. Relația dintre aceste două entități principale, manifestă ca recuperatoare a eroului de către autor, este mai veche<sup>4</sup> și a fost parcursă în pași siguri, bine documentați, încă din anul 1991, culminând - nu de mult - cu organizarea unei expoziții de mare impact, vernisată în numeroase instituții culturale din țară. Adăugăm, ca preliminarii ale abordărilor mai noi, studiile referitoare la colaboratori ai lui Vasile Stoica, la unele structuri politico-guvernamentale de cel mai înalt grad și la episoade din momente astrale ale istoriei României, deopotrivă. Sursele de acest fel, maniera de studiere a lor și prezentarea convingătoare a *întregului* obținut, dau o greutate deosebită chiar conținutului

informațional, dar și autenticității atmosferei din viețile trăite de aproximativ trei generații. Mai ales pentru că, în anii imediat următori petrecerii evenimentelor principale, teme vizate erau „închise”, înaltul funcționar interbelic, slujitor de marcă al țării, fiind indezirabil după anul 1947 ca „dușman al orânduirii socialiste” etc.

După dispariția eroului de pe scena publică a destinului său larg, de învingător, apoi din viața pământească, el a fost invocat pentru prima dată în timpul unei *oarecari* desovietizări, chiar o culme a acestui proces – în anul primei aniversări oficiale comuniste a Marii Uniri, 1968 – cel puțin modest, numele său fiind cumva risipit în 9 pagini răzlețe. În același an devine personaj principal într-un articol din *Magazin istoric*; ulterior, autori agreați politic au curajul să scrie despre Vasile Stoica, sau poate li se impune, sunt poate nominalizați s-o facă, ardeleanul Vasile Netea fiind primul dintre ei, dar și Ion Brad, apoi și Vlaicu Bârna, Voinea Marinescu, Mihai Beniuc etc. (p. 127, 173). Anul 1977 a fost unul al *renașterii* sale în fața justiției, a familiei, a altora. Dar... nu tocmai la mâna oricui, fapt petrecut cu adevărat abia din anul 1990.

În *O justificare necesară* (pp. 10-12), dezvăluindu-și sursele cu o responsabilitate matură, în două fraze, dacă nu mai multe, Ioan Opreș se mărturisește împlinit, savurând cu nedisimulată satisfacție diversitatea, chiar multitudinea sensurilor vizibile și subtextelor din sursele sale: „Cartea de față am scris-o, cred, cel mai ușor. E drept că, după o acumulare îndelungată de date, *paginile ei s-au așezat parcă de la sine*”. O specificație superioară are pentru conversațiile sale cu urmașele lui Vasile Stoica (*Lia Maria*), care, păstrând, transmitând, „preluând și prelucrând corespondența inedită”, au dat multă valoare rememorațiilor vieții și suferințelor tuturor. Și, de asemenea, o specificație din intimitatea procesului de cercetare și redactare a unei cărți: „Reluând obsedanta biografie a lui Vasile Stoica am constatat, din nou, câte nuanțe ne-au scăpat, unde informația și documentarea n-au fost suficiente ca să-l prezentăm pe măsura personalității sale”. Sau un simplu... *abia*: „Abia acum am înțeles mai bine (...) Așa am priceput mai clar ...”, apropiindu-se din ce în ce mai sigur de eroul său.

„*Profilul unui patriot integru*” (pp. 43-52) reține nu doar documentarul clasic, ci și convorbirile cu urmași ai lui Vasile Stoica. Deși unii dintre ei nici nu l-au cunoscut, ei înșiși au ajuns la maturitate personalități puternice în peisajul dat și cu știința de a păstra scrisori și acte, așa cum îi învățase mereu Vasile, mai ales din închisoare. Ioan Opreș atrage atenția asupra unui mod anume de receptare a adevărului din cartea de față, cu referire la un subiect atât de dens și generos pe care-l tratează. El – adevărul relevat în această carte – merită inclusiv delicatețe, pe care sigur autorul a adoptat-o în întreg demersul său și-și dorește s-o transmită cititorilor.

Istoric pur, Ioan Opreș, pe cât de obiectiv este, se dovedește, totuși, supra-sensibil la contactul cu oamenii-martori conștienți și responsabili pentru mersul istoriei personale și naționale. „*Atenție, cititorule*, te rugăm să-ți iei răgazul și starea convenite și pentru această parte: este în ea vorba de viață, de drepturi fundamentale, de tragedii, s-o citești cu foarte multă

atenție și cu grijă și cu respect pentru dramele unui Om și cele ale familiei sale: un semen de-al nostru deosebit, un fruntaș între semenii săi, un luptător învins de răul ce i-a măcinat pe mulți din Generația sa – Diplomatul patriot Vasile Stoica. Viața și faptele acestui mare român și distins om de aleasă cultură merită să fie mai bine cunoscute” (p. 43). Într-un *Cuprins* plin de promisiuni se structurează vizibil strădania istoricului, aceea de a-l face cunoscut pe Vasile Stoica și prin cartea de față. Personal, cred că această încercare i-a reușit mai mult decât ne așteptam s-o putem face oricare dintre ceilalți, dat fiind că teme mari și întâmplări mici din viața unora sau a altora, personaje importante și altele oarecare se intersectează pe tot parcursul cărții înțesate de aluzii, informații și semnificații, aici atât de bine stăpânite. *Militant pentru Unire în America* (pp. 52-61) este un capitol care, pentru mulți cititori, se poate constitui într-o mare surpriză, dacă nu provoacă chiar un șoc informațional. Din paginația menționată am reținut mai jos doar câteva ipostaze americane petrecute în miezul acțiunilor sale de tinerete (p. 57). Însăși „*Construcția Ligii Naționale a Românilor din America* a fost performanța asociativă pe care Stoica a reușit s-o înfăptuiască în SUA (...) o reușită exemplară datorată tenacității și strădaniilor avrigeanului”. Secretarului de stat american Lansing, Vasile Stoica îi trimite vestea despre această realizare cu precizarea: „*Națiunea română va continua războiul umăr la umăr cu aliații*”, căci „*dorim ca poporul nostru, așezat prin voia Domnului între Nistru, Tisa și Dunăre, în fortăreața de munte a Carpaților, să fie o singură națiune, o țară mare sub o singură administrație, să așere cultura latină la gurile Dunării și la porțile Orientului*”; mai departe invocând cele mai dragi concepte pe care le-a slujit: „*libertate desăvârșită*”, „*state naționale democratice*”, trăind în *respect și prietenie*. Astăzi, după 100 de ani de la exprimarea lor, astfel de cuvinte, fraze, ca și unele fapte reale povestite, adeseori folosite abuziv, formal, pot părea uzate, dar Vasile Stoica le rostea *atunci exact când și cum* era nevoie ca ele să miște inimi și minți de înaltă calitate. Mai aplicat, o situație îngrijorătoare, care nu-i putea scăpa exegetului Ioan Opreș, se vedește când îl dorește pe Vasile Lucaci în America. Aici, aproape sibilinic, se dezvăluie blajin, dar neliniștit din motive ce ține chiar de tabăra *în care și pentru care lupta*, insinuând că înșiși românii nu se dovedesc suficient de aplecați asupra propriului interes și al mecanismelor de a-l împlini: „*Americanii sunt un popor cu mare suflet cinstit. Vor sincer să ne ajute, dar trebuie să le arătăm că avem nevoie să fim ajutați și că merităm ajutorul lor*”.

*Demersuri pentru consolidarea Suveranității și Activității diplomatice* (pp. 61-97) au fost activate urgent după Unire de către specialiștii domeniului, dintre care Vasile Stoica nu putea lipsi. Iureșul vizitelor, întâlnirilor, corespondențelor, schimbări de funcții, atribuții și responsabilități continuă. O generoasă iconografie, probabil aleasă de autor cu greu din totalitatea documentelor, informează despre misiunile diplomatice postbelice, folosind 30 de ilustrate (r+v) pentru „*Trasee diplomatice (...) prin cartofilie*” între anii 1925-1928, din *Colecția Moldovan*, constituită în familia sorei sale Elena/Lina. Ea era măritată cu notarul regal Costache Moldovan,



ce funcționa tocmai în orașul Sfântu Gheorghe din Secuime, avându-și reședința de bază în înfloritoarea gospodărie părintească din Ohaba. De o bogăție spirituală, sufletească impresionantă, capabil de glume și ironii benigne chiar și la greu, în domiciliul forțat din Râmnicu Vâlcea era numit chiar și de gardieni „tovarășul doctor” (în științe juridice).

Capitolul *În apărarea unei democrații iluzorii* (pp. 97-102) arată că nici după terminarea războiului cu victoria Aliaților, din 9 mai 1945, Vasile Stoica nu a fost un personaj obscur, șters, nu putea fi ocolit, fiind în mod natural în miezul lucrurilor, al logicii faptelor. Girând Departamentul politic al Ministerului său, a studiat „documentele care, prin Convenția de armistițiu între Guvernul României și cele ale Uniunii Sovietice, Regatul Unit al Marii Britanii și Statelor Unite (în limbile română, rusă și engleză), prefigurau un alt statut politicii naționale, angajând țara de partea Aliaților și împotriva Germaniei hitleriste și o pregăteau pentru tratativele de Pace”. Urmează apoi Charta Atlanticului, Conferința de Pace din aprilie 1946, hărți etnografice pentru reflectarea realității stărilor etniilor Transilvaniei, confruntări cu *neprietenii* vechi și noi, dar și Legația, apoi Ambasada de la Haga, cu rechemarea sa diabolică în țară, toate acestea, și multe alte fapte, îl păstrează „în joc”. Dintotdeauna și oricând un om cu personalitate puternică, așa cum în 8 Martie 1944 a intrat la ministrul Mihai Antonescu, semnalându-i probleme care se întindeau de prea mulți ani nerezolvate, cum era situația Tezaurului, ca și alte chestiuni ce priveau relațiile cu URSS, la finalul războiului trimite o atenționare despre problemele grave și urgente ale țării lui Gheorghe Tătărăscu (pp. 101-102). Nimic nu mai putea acoperi însă efectele dezastruoase ale cinicului și disprețuitorului ministeriat comunist al Anei Pauker și acoliților săi în ministerul în care Vasile Stoica era încă o personalitate profesională de excepție, acum însă o victimă.

*Ostracizarea și pedepsirea decanului Corpului Diplomatic* (pp. 102-108) reprezintă un titlu mai interesant pentru cei impresionați de distincția personajului cunosător de 14 limbi străine și de nivelul socio-profesional la care a ajuns eroul monografiei lui Ioan Opreș. Motto-ul cărții reia câteva fraze dintr-o autobiografie sublimată, caracterizare asumată a ascensiunii sale cinstite, a întregii vieți a *ficiorului* lui Gheorghe Stoica din Avrig, fără a putea, sau poate fără a dori, să ascundă o perpetuă oarecare obidă: în anul 1928 - „Sunt omul muncii mele. *Nu m-a sprijinit nimeni în drumul meu, nici rudeniile, nici politica*”, cu certitudine nici descendenții aristocrației vremii; în 1943 - „Prin viață n-am trecut nici cu cărțile netăiate (nedeschise, necitite, n.n. A.G.), nici cu ochii închiși”, fără a sesiza ceea ce îi era dat să vadă. Apoi, profesorul Ioan Opreș își cunoaște potențialii cititori, știe că cei de secol XXI caută, precipitați, să vadă cât mai mulți prieteni ori colaboratori apropiați ai diplomatului, la un moment dat ministru, aici nominalizați și cu menționarea statutului lor de nivel internațional, pe Scarlat Lambrino, arheolog stabilit la Paris, pe Ionel Perlea, George Enescu, pe viitorul președinte al tinerei Republici Cehe, Thomas Masaryk, pe poetul universal Rabindranath Tagore, pe Nicolae Titulescu,

mentorul său profesional, pe care l-a susținut în orice condiții. Și să stea plăcut uimiți și încântați în fața semnăturilor pe corespondența de la Theodore Roosevelt, cu invitații de la I.I.C. Brătianu și Națiunile Unite etc.

*Cele două condamnări produc efecte dramatice* (pp.109-139) este una din diviziunile cele mai impresionante, firește. Ea ne descoperă încă un personaj excepțional, datorit ideii și faptelor, cuceritor prin tot ce spune și face neobosit, în persoana soției eroului, citată mai sus, Paula, mama celor doi copii ai săi, Lia Maria și Radu. După experiențele sale lucide din primele zile ale noii orânduiri, Vasile Stoica, prins că intenționa să plece din țară, este condamnat „pentru îngroșarea rândurilor acelor dezertori de la construirea socialismului în țara noastră (...) acum când lupta de clasă se ascute și când dușmanii poporului trebuie loviți fără cruțare” (p.109). Condamnat la 3 ani în 1948, execută 7, deși apogeul goanei împotriva dușmanilor de clasă pare a fi fost în anii 1958-1959. (Unde eram și ce știam noi atunci, cei ce suntem acum la vârsta senectuții, atunci copii speriați, izolați și de părinți, ale căror convorbiri cu noi erau monosilabice, chiar mințiți...?) În acest capitol sunt și cele mai inteligente răspunsuri din anchete, cele mai scurte și dure replici, bine justificate, uneori mai mult sau mai puțin ironice, explicând în foarte puține sau mai multe cuvinte adevărul său despre singurii dușmani ai țării, imperialismul rus cu ale sale: „Menționez că scrieri cu conținut antisovietic am mai scris și cu mulți ani în urmă, astfel cum este fabula *Lupul și sobolul*, în care fac o serie de ironii la adresa sistemului economic comunist, instaurat în Uniunea Sovietică”. La el, Sobolul, care reușește să-l prindă pe Lup în noua sa construcție, ferită de grija zilei de mâine și de pericole, dar sub pământ, primește următorul răspuns de la Lup: „cel ce în viață întreagă s-a complăcut în întunericul galeriilor subterane n-are să înțeleagă niciodată ce înseamnă lumina soarelui revărsată peste întinderea câmpurilor înflorate!” (p. 129). Dar și explicații bine punctate când reproduce ce i-a scris poetului Mihai Beniuc: „am exprimat dezacordul față de poeziile prin care preamărește realizările și ideologia comunistă (...), cele cu conținut politic în general și-n special cu care preamărește, elogiază regimul comunist instaurat în statul sovietic, pe care eu l-am caracterizat în scrisoare ‚imperialism rus’ (...). Am scris de asemenea că mi-e teamă că (...) poporul român ar fi pus în imposibilitatea de a mai sta în contact cu așa-zisa civilizație occidentală”.

*Suferințele familiei și neamurilor* (pp.139-172), apoi *Scurta liberalizare dintre 1964 și 1977 și străduințele Paulei pentru reabilitarea lui Vasile Stoica* (pp. 172-189) sunt secțiuni ce întregesc acest tablou de final care a scos pe scenă noi generații Stoica, strălucite prin inteligență, moralitate și frumusețe, dar mai ales prin păstrarea nealterată a sufletului casei bătrânilor care, după plecarea lor de pe lumea asta, mai adăstau pe-aici de grija copiilor și a gospodăriei, fie și după ce casa a rămas „goală de ai lor”, la dispoziția unora și a altora. În *Sonetele și Poeziile arestate* (pp. 203-217) din timpul fascismului, la vremea cedării pământului românesc, și-a exprimat dezacordul (apoi și-a dat demisia din funcție) „cu politica antonesciană, iar cele

după 1945 exprimau nemulțumirea mea” față de „existența trupelor sovietice în țară, existente prin Tratatul de Pace”. Întrebat despre evenimente retrospective, mai spune și că sonetul „*Îmi pipăi vânățiile pe rând*, scris tot în 1940” exprima „ura împotriva poliției legionare, care mă arestase” (p. 134) Despre această informație profesorul Ioan Opreș își exprimă o anume surpriză. Versuri patriotice, religioase, sentimentale, livești apar și în cuprinsul altor relatări. Din stenograme am reținut și conversația următoare: „*Anchetatorul*: „Și după toate acestea mai ai tupeul să susții că nu te-ai dat la calomnii și injurii împotriva statului român și Uniunii Sovietice”? *Vasile Stoica*: „N-am calomniat regimul democrat popular instaurat în RPR și nici statul sovietic”. Dar oare putea să facă anchetatorul distincția dintre un *Stat* și un *Regim politic*?”

De fapt, *Cuprinsul* cărții este mai larg, începe cu *Nota autorului* și continuă cu „O justificare necesară”, „Părinții, fetele și feciorul familiei Stoica, Legături familiale” și se încheie cu *Anexe*. Acestea cuprind, pentru început, *copii*

după *Acte esențiale* din biografia eroului, de nivelul și din preocupările sale, *Liste de personalități*, *Scrisori* (toate de la p. 190 la p. 203), *Rezumat în limba engleză*, *Abrevieri* și o generoasă listă cu *Indici de nume*. Pentru noi, cea mai potrivită încheiere este cea care, din motive neîntâmplătoare, a fost aleasă și de autorul monografiei, dr. Ioan Opreș, pentru coperta 4 - aceste *Versuri de despărțire de lumea cărții sale* care-l dezvăluie fundamental pe eroul monografiei și-l dovedesc un adevărat oracol, vizionar al vremilor dramatice ce au urmat: “Visez o Românie luminoasă / Cum altă țară n-ar putea să fie (...) / Visez sosirea ta, Democrație/ Cuminte, creatoare, generoasă. / Eu știu că nu-i departe ceasul tău, / Dar nu cumva veni-va până atunci / În locul tău vreun monstru orb și rău, / Arzând recolta sfintei noastre munci, / Împrăștiind dezgust în jurul său / Și devorându-și propriii săi prunci”. Autorul volumului recenzat, domnul profesor Ioan Opreș, merită sincere mulțumiri ale celor ce, în fața acestui op, ne asumăm, cu conștiința curată, o nouă *emblemă națională în pușcărie*.

## Note

1. Ioan Opreș, *Vasile Stoica. O emblemă națională în pușcărie* (Onești: Magic Print, 2021).
2. *Ibid.*, 135-136.
3. A mai publicat în *Gazeta de Transilvania*, *Tribuna, Românul, Luceașorul, Sămănătorul, Căsânzeana, Ramuri, Foaia interesantă, Drapelul și Lupta*, până la plecarea din Ardeal.
4. Ioan Opreș, „Un dispărut ilustru: Vasile Stoica”, *Baricada*, an II, nr. 39 (90), 24 septembrie (1991): 3; Ioan Opreș, *Vasile Stoica în serviciul României* (București: Oscar Print, 2008); Ioan Opreș, *Prezențe culturale românești în lume 1950-1970* (București: Oscar Print, 2013).

## Bibliography:

- Opreș, Ioan. *Vasile Stoica. O emblemă națională în pușcărie* [Vasile Stoica: A National Emblem in Prison]. Onești: Magic Print, 2021.
- Opreș, Ioan. “Un dispărut ilustru: Vasile Stoica” [An Illustrious Missing One: Vasile Stoica]. *Baricada*, an II, no. 39 (90), 24 septembrie (1991).
- Opreș, Ioan. *Vasile Stoica în serviciul României* [Vasile Stoica in the Service of Romania]. Bucharest: Oscar Print, 2008.
- Opreș, Ioan. *Prezențe culturale românești în lume 1950-1970* [Romanian Cultural Presences in the World 1950-1970]. Bucharest: Oscar Print, 2013.





# REVIEW: ELENA PLATON, ROMÂNĂ CA LIMBĂ STRĂINĂ

## Iulia-Maria TICĂRĂU

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

### REVIEW: ELENA PLATON, ROMÂNĂ CA LIMBĂ STRĂINĂ

**Abstract:** This article aims to review the recently published study *Româna ca limbă străină (RLS): elemente de metadidactică* by Elena Platon. Throughout her research, the author discusses, from an evolutionary point of view, starting from the year of the emergence of this discipline (1974), the practical foundation on which RLS was built and the lack of a theoretical one. This made the academic space reluctant regarding the field of RLS and consider it a discipline that lacks the features needed to be part of it. Elena Platon analyzes the connections that Romanian as a foreign language has with the other related disciplines and explains the specific concepts of both language didactics and RLS didactics.

**Keywords:** review, Elena Platon, Romanian as a foreign language (RLS).

**Citation suggestion:** Ticărau, Iulia-Maria. „REVIEW: Elena Platon, Româna ca limbă străină”. *Transilvania*, no. 3 (2022): 95-96.  
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.03.12>.



Studiul Elenei Platon, *Româna ca limbă străină (RLS): elemente de metadidactică*, apărut la editura Presa Universitară Clujeană, este așa cum punctează însăși autoarea o „biografie” a limbii române ca limbă străină (RLS), una apărută la aproape 50 de ani de existență a domeniului. Predarea limbii române ca limbă străină nu a fost susținută de o bază științifică prealabilă, ci a început prin realizarea demersului didactic imediat. De aceea, este necesar ca temelia epistemologică să fie reconstruită: „această nevoie este cu atât mai imperioasă cu cât, spre deosebire de alte limbi, unde s-a început prin clădirea unui fundament științific care să susțină predarea, domeniul RLS a debutat direct cu munca la clasă, din rațiuni politico-ideologice și mai ales, economice. Astfel, științificul a rămas cu un pas în urmă, umbrit de scopul practic-utilitar” (p. 13). Ca urmare, unul dintre obiectivele pe care Elena Platon și le propune de-a lungul cercetării sale este tocmai stabilirea temeiului teoretic.

Un aspect important, lămurit de cercetătoare încă din „Cuvânt-Înainte,” este explicația folosirii denumirii de *Metadidactică/Metadidactică RLS*: „denumim astfel un discurs despre disciplina numită didactica RLS (DRLS), orientat explicit spre probleme precum denumirea și istoricul acesteia, raportul ei cu alte discipline conexe, aparatul conceptual vehiculat și alte probleme de ordin epistemologic” (14). Perspectiva din care este analizată limba română este una diacronică și are în vedere aspectele menționate anterior. Însă, în ceea ce privește studiul limbii române ca limbă străină, „dacă în discursul autorităților de dinainte de 1989, primează imaginea RLS drept capital valutar, discursul ulterior pare să aducă o schimbare de viziune, care transpune și în înființarea unor „organe de specialitate”, însărcinate cu o misiune deloc nouă, dar imperios reafirmată: „promovarea cunoașterii limbii române” în întreaga lume” (48). Dar, chiar și sub această nouă perspectivă, româna ca limbă străină (RLS) rămâne, cel puțin din perspectivă ideologică și politică, o *Cenușăreasă* care nu prezintă

trăsături prin care ar putea ocupa un loc în ierarhia academică.

Chiar dacă această poziție pare a fi de domeniul trecutului, „izolarea RLS pe teren științific și lipsa de prestigiu în sistemul educativ românesc (atât în raport cu profesorii universitari care predau LR nativilor, cât și cu lectorii care predau RLS în străinătate) ne determină să ne întrebăm dacă stigmatul inițial a dispărut cu adevărat” (56). Elena Platon accentuează următorul aspect: această încadrare este cauzată de lipsa unui suport teoretic care a fost înlocuit de discuțiile informale, dar și de faptul că profesorii care predau româna ca limbă străină au avut tendința de a-și canaliza cercetarea pe alte linii și au exclus o cercetare care să fundamenteze teoretic domeniul RLS. Această situație se schimbă, iar din anul 2008, când se înființează Institutul Limbii Române ca Limbă Europeană (ILR-LE), profesorii de RLS au oportunitatea de a participa la diferite cursuri care să-i ajute să se formeze și să se specializeze într-un cadru formal.

O altă pârghie de studiu pe care o întreprinde cercetătoarea este o incursiune în relațiile pe care didactica RLS le are cu celelalte discipline conexe: lingvistica aplicată, pedagogia, didactica generală și a specialităților și ajunge la următoarea concluzie: „după cum s-a putut observa, chiar dacă DLRS este asociată, în mod tradițional, mai ales cu lingvistica aplicată, ea trebuie să se situeze astăzi, într-un cadru interdisciplinar, în care să exploateze și rezultatele din socioantropologia culturală, preocupate de studiul omului, al societăților și al culturilor.” (157) Este necesar, subliniază Elena Platon ca, mai ales la predarea cursului de „Civilizație și cultură românească,” să se folosească ca instrumente teorii aparținând multiculturalismului, interculturalismului și pluriculturalismului. În privința aparatului teoretic în domeniul RLS, distincția dintre conceptele de LS (limbă străină) și L2 (limba a doua) în ceea ce privește limba română și folosirea acestora în câmpul didactic

este dezbătută în acest studiu de cercetătoare care este de părere că „aparentele contradicții între RLS și RL2 trebuie depășite, din moment ce, la această oră, nu pot fi identificate diferențe majore în metodologia utilizată în practica predării la clasă sau la nivelul materialelor didactice utilizate” (215). Totuși, varianta pentru care cercetătoarea optează este cea de LS și implicit RLS.

Învățarea unei limbi străine, în acest caz limba română, are ca efect apariția a numeroase neuromituri. Acestea promit o învățare extrem de rapidă, uimitoare, dar falsă, întărește cercetătoarea. Totuși, discipline precum neuroeducația, neuropedagogia sau neurodidactica sunt foarte folositoare în a ne apropia de descifrarea enigmei învățării și a modului de a ne însuși cunoștințele rapid și pe termen lung. Însușirea unei limbi străine nu poate fi realizată cu ajutorul acestor promisiuni miraculoase. Ea are la bază învățarea și/sau achiziția, deoarece „achiziția presupune învățare, cât și învățarea achiziție, fiind imposibil să decidem, cu metodele avute astăzi la îndemână, care dintre cele două straturi atârnă mai greu în balanță: cel conștient sau cel inconștient” (283). Modul în care o limbă străină este achiziționată a evoluat. Dacă la început achiziția limbii urma modelul behaviorist (prin imitație) și structuralist care se baza tot pe acest proces, aceste teorii nu mai sunt acceptate, iar „această schimbare de poziție se reflectă și în plan metodologic: exercițiile structurale de repetiție și de imitație sunt marginalizate, fiind catalogate drept mecanice și plictisitoare și amendate pentru faptul că îngreșesc creativitatea lingvistică a vorbitorului” (286). Elena Platon nu omite însă importanța folosirii acestor tip de exerciții, dar acestea trebuie folosite un timp redus, pentru a evita apatia. Sunt prezentate pe rând și celelalte abordări folosite în achiziția limbii: abordarea generativă, abordările cognitive, abordarea socioculturală și cele sociolingvistice. Aceasta din urmă întregeste teoria despre conceptul de interlimbă (Lavinia-Iunia Vasiliu analizează această noțiune în teza de doctorat *Achiziția limbii române ca L2. Interlimba la nivel A1*).

În procesul de învățare a unei limbi străine discutăm despre apariția erorilor și implicit despre diferențele dintre eroare și greșală: „așadar, se conștientizează faptul că erorile țin de o competență tranzitorie a vorbitorului. Studiile care se bazează pe AE (analiza erorilor) nu mai au un rol predictiv, ci unul explicativ, recunoscându-se caracterul sistematic al erorilor, prin contrast cu greșelile, considerate a fi nesistemice și cauzate, mai degrabă, de factori precum: lipsa de concentrare, oboseala etc. (asemănându-se cu un fel de *lapses*)” (319). Cercetătoarea punctează următoarele aspecte în ceea ce privește erorile și analiza acestora: ele sunt fenomene pozitive și necesare, deoarece prin corectarea, dar și teoretizarea lor se îmbunătățește competența comunicativă a vorbitorilor în limba străină pe care o învață, iar cercetarea erorilor a preocupat și specialiștii din domeniul RLS care au analizat modul în care vorbitorii străini își însușesc treptat limba română.

În penultimul capitol al cercetării sale, Elena Platon discută conceptul de progresie în cadrul didacticii limbilor și în cel al didacticii RLS, noțiune ce „a fost lansată, în didactică, încă din secolul al XVII-lea, de către Comenius, atunci când acesta vorbea

despre necesitatea structurării riguroase a oricăror conținuturi de predare” (325). În ceea ce privește conținuturile predate ale RLS, cercetătoarea întărește lipsa fundamentului teoretic pe care s-a clădit la începuturile sale această disciplină, dar și încercările pe care le fac specialiștii primelor programe care prezintă structurile gramaticale ale limbii române dintr-o perspectivă nouă care a lipsit până în 1974: cea a unui vorbitor nenativ. Platon pledează pentru menținerea ideii de progresie în proiectarea didactică, deoarece un caracter relativ al conținuturilor predate nu este benefic. În același timp, în predarea limbii române ca limbă străină trebuie avut în vedere următorul fapt: „deși progresia gramaticală nu mai constituie astăzi unicul element-cheie al proiectării curriculare și cu toate că ne ferim să furnizăm modele de dialoguri «fabricate» pentru nivelurile inferioare ale limbii, din cauza riscului de creștere a gradului de artificialitate, progresia nu mai este considerată nicidecum o noțiune «nocivă» pentru predarea limbilor, dăunător fiind numai «excesul de rigiditate»” (341).

Noțiunile de interlimbă și microlimbă sunt și ele amplu discutate în ultimul capitol al studiului și sunt extrem de utile pentru înțelegerea etapelor de însușire a limbii române ca limbă străină. Interlimba (IL) „reprezintă un concept deosebit de util, care ne ajută să definim, cât mai exact comportamentul lingvistic cotidian al unui vorbitor antrenat în procesul de învățare a unei L2” (353). Celălalt concept, microlimba, este definit de Elena Platon în următorul fel: „ca să se poată asigura succesul în comunicarea cu cel care deține un nivel scăzut de IL, nativii sunt nevoiți să facă anumite concesii, «coborând» nivelul LN (limba naturală) utilizate cât mai aproape de capacitatea de înțelegere a acestuia. Astfel, nativul ajunge să vehiculeze o limbă mai simplificată în comparație cu cea utilizată în comunicarea endolingvă, pe care noi am numim microlimbă (ML)” (362).

Acest concept este extrem de important în predarea limbii române ca limbă străină, pentru că, deși vorbim despre o limbă „corectă”, microlimba este dovada vie a adaptărilor structurilor lingvistice în predarea RLS, dar și a necesității de a avea mereu în vedere acest aspect de către profesorii din acest domeniu. În acest sens, „chiar dacă, din perspectiva nativilor, mostrele de ML pentru nivelurile A1, A2 sau chiar B1 vor părea prea puțin naturale prin raportare la microsistem, socotim că, în procesul didactic al predării/ al evaluării RLS, ele își găsesc pe deplin justificarea și nu ar trebui percepute drept niște atentate la adresa LN.” (371) Drept urmare, este foarte important ca profesorul să folosească structurile lingvistice potrivite nivelului de studiu al studenților.

Studiul Elenei Platon, *Româna ca limbă străină (RLS): elemente de metadidactică*, prin perspectiva diacronică asupra disciplinei și a domeniului RLS, dar și prin prezentarea legăturilor cu celelalte discipline înrudite și a conceptelor specifice didacticii limbilor, dar și a didacticii RLS (progresie, competență, interlimbă, microlimbă), este extrem de util și binevenit nu doar specialiștilor care activează în acest domeniu, ci și tuturor celor interesați de studiul limbii române ca limbă străină, o disciplină într-o continuă dezvoltare care stârnește tot mai mult interes în mediul academic.

## Bibliography

Platon, Elena. *Româna ca limbă străină (RLS): elemente de metadidactică* [Romanian as a Foreign Language (RLS): Elements of Metadidactics]. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2021.