



TRANSILVANIA

serie nouă, anul L (CLIV), numărul 11-12 (2022)

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

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

Cornel Ban (Copenhagen Business School, Danemarca)

Manuela Boateă (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-Deckard (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)

REDAȚIA | 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

www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com

www.muzeulastra.ro

Cuprins | Contents

DOSAR: Romanul românesc modern în lecturi alternative

Teona Farmatu | 1

„De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Tinerete de Lucia Demetrius”
[Why Don't We Have an Alternative to Male Authenticity? Focus: *In a Young Ladies's Home* by Anișoara Odeanu and *Youth* by Lucia Demetrius]

Vlad Pojoga | 13

„Narațiunea proto-hipertextuală în literatura română: Tudor Arghezi, *Tablete din Țara de Kutu* (I)”
[Proto-Hypertextual Narratives in Romanian Literature: Tudor Arghezi, “Tablets from Kutu Country” (I)]

David Morariu | 21

„Despre code-switching în literaturile scrise în limbi periferice. Multilingvism și strategii discursive în romanul românesc din secolul al XIX-lea”
[Code-switching in Literatures Written in Peripheral Languages: Multilingualism and Discursive Strategies in the Nineteenth-Century Romanian Novel]

Emanuel Lupașcu | 35

„Postumanul ca *world literature*. Cazul SF-ului românesc interbelic”
[The Posthuman as World Literature: The Case of Interwar Romanian Science Fiction]

Ștefan Baghiu | 45

„Aparența multiplă de subgen: o propunere pentru istoria formelor românești”
[Multiple Subgenre Belonging: A Proposal for the History of Novel Forms]

Ioan Fărnuș | 50

„Romanul ca barometru al gradului de maturitate a unei literaturi. Marile teme ale bătăliei pentru roman”
[The Novel as a Barometer of the Maturity Level of a Literature: The Great Themes of the Battle for the Novel]

STUDII LITERARE

Dragoș Varga | 61

„Un Bildungsroman epistolar”
[An Epistolary Bildungsroman]

Radu Vancu | 66

„Patru cazuri de violență împotriva scriitorilor: Salman Rushdie, Ashraf Fayadh, Meral Şimşek, Nedim Türfent – limbaje ale adevărului”
[Four Cases of Violence against Writers: Salman Rushdie, Ashraf Fayadh, Meral Şimşek, and Nedim Türfent – Languages of Truth]

Andreea Apostu | 71

„Mircea Eliade's Virtual Bibliography: Two Manuscript Folios Linked to Valkyries in the Library”

Dumitra Baron | 80

„Explorer la différence dans le roman *S'adapter* de Clara Dupont-Monod”
[Exploring the Difference in *S'adapter* by Clara Dupont-Monod]

Célia Vieira & Inês Guerra Santos | 85

„La voix naturaliste des écrivains-traducteurs: le cas de Eduardo de Barros Lobo”
[The Naturalist Voice of Writer-Translators: The Case of Eduardo de Barros Lobo]

Nicolae Bobaru | 91

„Sea Fiction in Contemporary Romanian Fiction”

Nicoleta Burdușel | 100

„The Power of Culture as the Most Enduring Means of Survival out of the Contemporary Crisis: The Role of Humanities Revisited”

Ovidiu Matiu | 105

„Karuna and Agape, or Buddhism and Christianity in Kerouac's 1954-Letter to Robert Lax”

STUDII CULTURALE

Andrei Gorzo & Veronica Lazăr | 109

„*Bad Luck Banging or Loony Porn* as Radu Jude's *ars poetica*”

Bogdan Vătavu | 117

„«Asemenea hoți înfrățiți cu poporul»: inventarea haiducului în cultura românească romantică”
[“Such outlaws who fraternize with the people”: The Invention of the Haiduk in the Romantic Romanian Culture]

Alina Iorga | 129

„Între nostalgia restauratoare și muzeul fantomelor utopiei. Practici nostalgice în spațiul cultural (post)sovietic”
[Between the Restorative Nostalgia and the Museum of the Ghosts of Utopia: Nostalgic Practices in Post-Soviet Cultural Landscape]

ȘTIINȚELE LIMBII

Radu Drăgulescu | 143

„O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină «iarbă» (I)”
[A Research on Romanian Phytonyms Created with the Latin Originated Term „Iarbă” (Herb) (I)]



DE CE NU AVEM ALTERNATIVĂ LA AUTENTICISMUL MASCULIN? FOCUS: ÎNTR-UN CĂMIN DE DOMNIȘOARE DE ANIȘOARA ODEANU ȘI TINEREȚE DE LUCIA DEMETRIUS

Teona FARMATU

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeș Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
E-mail: teonafarmatu@gmail.com

WHY DON'T WE HAVE AN ALTERNATIVE TO MALE AUTHENTICITY? FOCUS:
IN A YOUNG LADIES'S HOME BY ANIȘOARA ODEANU AND *YOUTH* BY LUCIA DEMETRIUS

Abstract: On the background of recent syntheses on the concept of authenticity in Romanian literature and in the light of gender studies in relation to the postcanonical perspective, this paper aims to question a possible alternative of authenticity in two interwar novels written by women: Anișoara Odeanu's 1934 *Într-un cămin de domnișoare* [In a Young Ladies' Home] and Lucia Demetrius' 1936 *Tinerete* [Youth]. While interwar literature outlines a masculine, misogynist and machismo authenticity, based on vitalism and obsession with the experience of the male subject, the alternative of prose written by women proposes an authenticity that is neither doctrinaire nor merely a form. While not configured as an alternative to the ism of male writing's authenticity, the two novels propose a demonopolisation of authenticity and underline the signs of a counter discourse of women writings within and against a misogynistic society and culture.

Keywords: women novelist, interwar Romanian novel, authenticity, agency, female subject, post-canoncity.

Citation suggestion: Farmatu, Teona. "De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Tinerete de Lucia Demetrius." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 1-12.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.01>.



Considerații metodologice: perspectiva post-canonică în conjuncție cu studiile de gen

Relativ recent, în studiile literare românești, au apărut câteva sinteze dedicate autenticismului, direcție care, în perioada interbelică, a constituit unul dintre nodurile determinante în evoluția romanului românesc. Amintesc în sensul acesta volumul lui Ștefan Fircă, *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene* (2019)¹, și studiul Adrianei Stan, *Literatura autenticistă* (2020)², al cărui principal merit este cel de a trasa diacronic traiectoria conceptului de autenticitate din interbelic până în anii 2000 – când eul

devine, pe fondul tranziției, atât obiectul exacerbării psiho-corporale, cât și instrumentul critic al societății românești aflate în derivă și precaritate. Platforma *mainstream* a autenticismului romanului autohton, așa cum reiese din ambele cercetări menționate, e cea constituită de generația '27 interbelică, la care se adaugă Camil Petrescu, care propune în aceeași epocă un psihologism de natură autenticistă. Spre deosebire de proza psihologică, unde formula e mai ușor de standardizat³, în cazul autenticismului pe care tinerii criterioniști îl și ideologizează, morfologia acestui tip de proză e mai dificil de sistematizat⁴. Pe de o parte, pentru că inclusiv în interiorul laboratorului formulei

există valențe contradictorii, iar, pe de altă parte, pentru că experiența autenticistă din interbelic se arată una eminamente masculină⁶. Într-o „paradigmă falocentrică” (Ioana Moroșan)⁷, scriitura autenticistă își găsește arsenalul eminamente în dominația sexuală și de conștiință a subiectului narator bărbat. Observația din urmă subîntinde și miza studiului de față, care urmărește să chestioneze posibilitatea unei alternative la autenticismul tipic heteronormativ, propusă, mai mult sau mai puțin conștient, de două prozatoare interbelice: Anișoara Odeanu, cu romanul *Într-un cămin de domnișoare* (1934), respectiv Lucia Demetrius cu romanul *Ținerete* (1936). Din punct de vedere metodologic, voi adopta două direcții interdependente: perspectiva postcanonică⁸, respectiv studiile de gen. Cea dintâi îmi va permite, dinspre fundalul a ceea ce Jeffrey T. Nealon numește „post-postmodern”⁹, să revizitez o porțiune din corpul literaturii interbelice, mai precis din intervalul 1933-1947, racordându-l la o noțiune populară în epocă – autenticitatea –, care devine, nu doar o traiectorie importantă în evoluția romanului românesc, ci și direcția de nișă a femeilor scriitoare rămase la periferia istoriei literare și în afara canonului. Așa cum menționează Cosmin Borza, acest tip de perspectivă asupra unor fenomene literare nu înseamnă „neither abandoning the concept of the canon nor ignoring the antagonisms and complications this has historically brought into play”¹⁰. Mai degrabă, perspectiva este focalizată asupra sincronizării dezbaterilor canonice cu noile metodologii precum *distant reading*-ul și *World Literature*¹¹, ceea ce îmi permite să reconsider și felul în care direcția autenticismului este asociată experienței existențiale masculine și constituie unul dintre vectorii principali ai canonizării generației '27. În timp ce proza autoarelor, deși are potențialul identificării unor forme alternative de construcție a autenticității, ceea ce se produce în absența unor dezbateri ideologice/politice din interiorul narațiunii (acaparante adesea în proza bărbaților), apare doar tangență autenticismului, deci incomplet subordonată acestuia, căci feminitatea își subîntelege cu prisosință limitele în epocă. Perspectiva post-canonică implică, în cazul de față, un raport de putere social convertit într-unul literar: subordonarea până la anihilare a scriitoarelor în favoarea scriitorilor, deși nu o dată, în epocă, o voce critică hegemonică, precum cea a lui Lovinescu, pare să întuiască și să valideze potențialul unei autoare ca Lucia Demetrius¹². Cum bine știm, însă, aceasta activează în sistemul literar în măsura în care o abordare sistemică a literaturii interbelice o recuperează¹³. De cealaltă parte, a *close reading*-ului, Demetrius rămâne în umbră, ba chiar numele ei pare că se dizolvă de-a lungul timpului, mai vizibilă fiind, de pildă, Cella Serghi, având în vedere și reeditările succesive ale *Pânzei de păianjen*. Așadar, studiile de gen¹⁴ vor constitui fundalul explorării subiectului feminin, precum și relația acestuia cu subiectul dominator – cel masculin.

În plus, formele de autenticitate ale prozatoarelor conțin și semne ale frondei în raport cu ipostaza hegemonică, din care transpare nu doar o conștiință a inferiorității sau a ratării posturii de scriitoare¹⁵, ci și semnalul (încă apatic, într-adevăr) al combaterii superiorității falice prin *numirea* ei, în primul rând. Deși o hemeutică printre rânduri permite extragerea strategiilor prin care autoarele încearcă să se deposedeze de tirania dominației, configurându-și protagoniste drept niște *alter ego*-uri aflate în criză, niciodată nu este (de)numită direct forma de subordonare.

Bianca Burța-Cernat oferă un prim – și, până în prezent, singurul – studiu sistematic despre prozatoarele interbelice uitate, adică mai toate cele care s-au remarcat în epocă în afara Hortensiei Papadat-Bengescu, autoare care a ajuns în canonul literar¹⁶ și care a avut parte de o receptare pe măsură. Totuși, în ciuda meritelor incontestabile pe care le are cartea Biancă Burța-Cernat, perspectiva asupra prozatoarelor rămâne una construită *în contrast* cu proza vârfurilor canonice, adică a unor autori ca Mircea Eliade sau Camil Petrescu – acesta din urmă fiind, cel puțin pentru două dintre autoare (Lucia Demetrius și Cella Serghi) un model și, implicit, o influență cel puțin la nivel de *poietică* a romanului. Prin urmare, care ar fi diferența specifică a acestor prozatoare? Cu alte cuvinte, romanele lor sunt, într-adevăr, rezultatul unui proces mai degrabă mimetic decât creator? Se subsumează ele autenticismului ajuns tipologizat în practică și teorie? Acesta e și marea prejudecată a unor critici bărbați¹⁷ – stereotip, de altfel, preluat ca atare la nivel mentalitar în cultura română – conform căreia femeia prin esență nu poate fi artistă/creatoare, deci, cum „demonstră” Titu Maiorescu, nu este capabilă să creeze o „operă de geniu”¹⁸. Dincolo de aceste stereotipuri, autenticismul devine un concept monopolizat, a cărui morfologie își determină fațetele în funcție de proza romancierilor interbelici – parte ai generației '27 sau anexați acesteia –, în timp ce romanelor scrise de femei, deși sunt, conform naratologiei clasice, subiective, având un discurs la persoana I (unul asumat individualist și intim, cu rampa de creație în notațiile de jurnal), nu li s-a identificat un tip de autenticitate decât în măsura în care laxitatea conceptului a permis caracterizarea acestor stiluri existente și ele în diacronia romanului românesc. Fără a supralicita valoarea literară a unor romane care, neîndoind, își au punctele vulnerabile, miza studiului este de a chestiona posibilitatea unei alternative la autenticism, care poate fi distinsă în cadrul unor romane scrise de femei. În afara focusării pe o subiectivitate feminină, este important de menționat faptul că intervalul '33-'47 este, pe lângă perioada de maximă producție românească interbelică, și un timp al consolidării unor subgenuri¹⁹, precum și a înregistrării unor schimbări în interiorul acestora, sau a unor direcții prozastice, pe care anii precedenți le explorează fie încă inabil, fie în mod *manifest*, standardizându-le.



Autenticismul neexperimental. Subiectul feminin față cu normele și intelectualismul

Nu de puține ori, capitolul dedicat Anișoare Odeanu al studiului Biancă Burța-Cernat atinge problema autenticității romanului *Într-un cămin de domnișoare* (1934), inventariindu-i câteva avataruri precum: ingenuitatea, sinceritatea sau, pe urmele unui „minimalism *avant la lettre*”²⁰, minuțiozitatea. Totuși, cercetătoarea inițiază discuția asupra unei anumite forme de autenticitate pe care Odeanu o exersează, formulând o observație inadecvată, cu atât mai mult cu cât, până la urmă, nu stabilește specificitatea autenticismului practicat de romancieră. Așadar, Burța-Cernat descrie volumul drept „roman citadin, nutrit – ca atâtea alte cărți ale vremii – dintr-un soi de fervoare de a surprinde ritmurile extrem de vii ale orașului modern și dintr-o mistică a tinereții, a vitalității exuberante; totodată roman subiectiv, în căutarea autenticității”²¹. Citatul expune două probleme de tip *misreading*: o dată, cercetătoarea împrumută schema clasică a autenticismului („mistică”, „exuberantă”, „tinerețe”, „vitalitate”) tipic, de pildă, lui Eliade. Or, poetica Anișoarei Odeanu nu ar trebui nici pe departe asimilată programului generației '27. În pofida faptului că protagoniste romanului sunt tinere fete, iar majoritatea contextelor converg înspre micile-marile drame ale vieții studentești și mondene, subsumându-se, deci, marii teme a tinereții *sans rivages*, matricea cărții este vidul ontologic, acompaniat de plictis, dezamăgire, nervozitate și monotonie, prin urmare, tocmai opusul atributelor pe care Cernat le sintetizează ca surse ale autenticității. În al doilea rând, Bianca Burța-Cernat pune la îndoială un eventual *statement* autenticist al romanului, ezitând, prin formularea „în căutarea autenticității”, să stabilească tipicul acestui discurs, totuși, distinct de proza bărbaților. Personală, confesivă și sinceră până la ridicol, scriitura Anișoarei Odeanu este construită – voluntar sau involuntar – în răspăr cu bărbăția vitalistă (cu ecouri în legionarism²²), pe care programul tinerilor criterioniști o glorifică. Oricare ar fi motivele pentru care tânără romancieră nu își împlinește până la capăt miza autenticistă prin tehnică²³ sau prin abordarea unor teme precum sexualitatea – de care perspectiva masculină a epocii uzează, de cele mai multe ori, în manieră misogină și machistă –, morfologia acestei autenticități își are arsenalul în patru noduri: subiectul feminin dublu încorsetat într-o burghezie disciplinantă, cu ale sale pretenții de intelectualism, și o societate în sine heteronormativă, perspectiva feminină asupra relațiilor și asupra flirtului²⁴, dualitatea vocii narrative (o voce de societate, respectiv vocea propriei gândiri, cea din urmă marcată deseori prin paranteze) și, nu în ultimul rând, minuțiozitatea, care, după cum observă Burța-Cernat, anticipează proza minimalistă²⁵.

Scenariul distinct de autenticismul „clasic”, cu surse în „bărbăția” juvenilă și revoluționară, se reliefează

astfel: o fată din mica burghezie, a cărei formare de tânără doamnă trebuie să se desfășoare la un cămin – un cvasipension – din capitală, își conștientizează, practic, clasa socială semiprivilegiată, infuzată de cochetării, fățarnicie și mofturi deopotrivă ale fetelor și ale băieților, care îi sunt înseși caracteristice, dar pe care, nu de puține ori, le articulează critic, imputându-și-le. De unde laitmotivul discursului cvasijurnalier al protagonistei Dany Penzza: golul existențial, asimilabil celebrului *spleen* specific sfârșitului secolului al XIX-lea, respectiv începutul secolului al XX-lea, numai că aici permanenta nemulțumire, plus micile atitudini vindicative ale tinerei fete sunt rezultatul tipologiei pe care o întrușipează, de burgheză la limita declasării, și, totuși, inadapata cochetăriilor înaltei burghezii sau chiar aristocrației, chestiuni de care, nu de puține ori, se simte dezgustată. Odeanu este și o bună strategă în construcția *alter-ego*-ului său, întrucât numeroasele amânări sau chiar refuzuri ale lui Dany de a învăța și de a-și trece examenele la Litere (facultate pe care oricum a ales-o pentru că era la îndemână) o arată ca pe o răzvrătită împotriva figurii intelectualului. Așadar, nonșalanța cu care Dany ajunge să copieze la un examen, așa încât să exemplul „celui mai stângaci copiat din analele Universității”²⁶, își are resortul în prețioasa intelectualizare a modernismului²⁷. Una dintre tezele lovinesciene pe care Teodora Dumitru le articulează în articolul citat este aceasta: „Antinomia care opune partitura materialului corupt coruptibil ('fizic', 'material', 'talpă', în altă parte 'pânțec') partiturii 'spiritualului' incoruptibil și neperisabil ('inimă', 'intelectual', 'subtilități de simțire' sau 'palide frunți', cum va spune mai jos) reflectă antinomia dintre subiectul *non-intelectual* și subiectul *intelectual*, convertibilă fără probleme, pentru Lovinescu, în antonimia *rural vs. urban*”²⁸. Într-un cămin de domnișoare i-ar infirma, deci, teza criticului interbelic. Anișoara Odeanu propune un subiect feminin, după terminologia Teodorei Dumitru, *non-intelectual*, dar într-un mediu cât se poate de *urban*, încă *universitar*. Nu este un paradox, ci întocmai un gest subtil de frondă²⁹. Poate nu era neapărat necesară șarjarea inapetenței lui Dany pentru studiu, în vederea opoziției critice cu intelectualul superior, prin excelență bărbat, dar interpretarea acestei caracteristici drept gratuite ar fi cu totul eronată.

Pe de altă parte, idealizarea mediului citadin, cu celebra stradă Lipscani a capitalei și bulevarde precum Brătianu sau Elisabeta, pare să reflecte un complex al provincialei. O mostră tipică extazului creat de forfota urbană extaziantă din punctul zero al Bucureștiului sună așa: „Mă simțeam bine între lumea multă și gălăgioasă ce forfotea pe acolo, între vitrinele cu stofe grijulii aranjate. Mai ales acum, pentru că Moda impunea culorile vii, vioiciunea vitrinelor mă impresiona plăcut și toată lupta sufletească ce se anunțase după plecarea lui Dinu – și de teama căreia fugisem – s-a transformat într-o săltăreață bucurie de a trăi.”³⁰

Totuși, dincolo de o grilă tipică de analiză de clasă, Dany Penzza nu se îngrijorează neapărat pentru condiția materială precară în care se poate afla, atunci când nu rămâne oricum fără bani, în ideea în care vrea să-și strângă niște economii³¹. Mai importantă în această ecuație este dialectica interior-exterior, deloc străină literaturii interbelice de introspecție. După cum arată Odeanu, protagonistă ei se simte (mai) bine ori reușește să își întărească moralul, datorită ieșirilor din cămin, deci dintr-un spațiu închis, al programului, al regulilor și al unei ordini interne, pe care tinerele încearcă să o fragilizeze, dacă nu chiar să o încalce. În timp ce băieții beneficiază de o anumită mobilitate (ba chiar de un libertinaj, care creează tot felul de confuzii în rândul fetelor), tinerele instituționalizate în cămin trebuie, de pildă, să dea cu subsemnatul când părăsesc clădirea. De asemenea, intimitatea, practic, nu există, de unde caracterul claustrant al mărturisirilor lui Dany. Odeanu forjează autenticitatea prin suma slăbiciunilor, a malițiozităților, a răutăților și a superficialității judecăților protagonistei, care are un singur spațiu de desfășurare: propria minte transferată în scris, căci, un lucru important, pe lângă faptul că romanul simulează un jurnal, Dany e o veche laureată a concursului Tinerimea română; așa cum zice și ea, „aveam multă încredere în dexteritatea mea de a întocmi *fraze frumoase*”³² (s.m.). Nu se știe ce scrie tână și pentru ce fel de texte câștigă premii, ci doar că impresionează *estetic*, că se supune unor mode, ceea ce ar putea fi o dovadă pentru felul abil prin care păcălește juriul, căci, din nou, ea e o revoltată, care pozează, cum bine observă Bianca Burța-Cernat, „în leneșă” și „în dezabuzată”³³. De data aceasta, lipsa sensului existențial nu e departe de ipostazele ratării din proza interbelică de factură autenticistă; în cazul de față, însă, autenticitatea nu își conține un scop sau o metodă (vezi vitalismul provenit din experiențe sexuale de tipul violului în *Șantier*; sau din falsele adeziuni ideologice care nutresc „bărbăția”), ci provine din transcrierea frustră, uneori telegrafică sau jurnalistică (vezi frazele care anunță fiecare capitol) a „ordinii de zi”³⁴. „Arma” Anișoarei Odeanu e onestitatea frustră, care joacă infantilul și gravitatea, expunând un subiect feminin care nu are, cel puțin din punct de vedere fizic, spațiu de acțiune. Nu e de mirare că titlul romanului orientează miza locativ. Căminul, această școală a bunelor maniere și a protecției tinerelor fete, este locul de „prizonierat” al studentelor. De unde altă funcție pe care Odeanu o conferă spațiului citadin. În afara „utopiei colorate” și a perspectivei idealizante a provincialei, romanciera construiește urbanul similar Dublinului joycean sau pasajelor lui Walter Benjamin, potrivite pentru deambulare și pierdere în mulțime. Lipsanul e descris ca „templu de reculegere”³⁵, pentru că, în cuvintele protagonistei, „nicăieri nu mă simțeam mai singură și mai neturburată decât acolo între ferestrele magazinelor, cu stofe multicolore și lumea

aceea multă care nu mă lua în seamă”³⁶. Într-adevăr, Dany râvnește uneori la câte o rochie scumpă, văzută în vitrine, însă, mai mult de atât, esențială este aici (im)posibilitatea mobilității fetei condiționate. Autenticitatea e dată și de acest discurs al banalității realiste, care înregistrează interacțiunile fetei cu oamenii de pe stradă, de care se lovește, fără miză narativă, dar cu încărcătură simbolică pentru felul în care orice contact cu lumea din afara căminului fie fisurează plictisul, fie diminuează neliniștile ori dezamăgirea de ordin amoros ale lui Dany. Inclusiv sfârșitul cărții se oprește, cinematic, asupra mobilei neschimbate din camera de cămin: „În cameră la noi, încep să se distingă contururile mobilelor... masa, noptierele, paturile... așa cum le-am văzut în fiecare dimineață, de luni întregi...”³⁷. În plus, ca tehnică naratologică, circularitatea romanului, întrucât incipitul și finalul încorporează ambele momente dimineții, schițează tocmai spațiul inert de interior. Temporalitatea dilatată, specifică prozei moderniste, își găsește mulajul într-o spațialitate citadină, universitară, cu potențial de absorbție a celor care o locuiesc. În fond, Odeanu pare să încline balanța spre un mediu urban plat, care, spre deosebire de provincie, nu are în plus decât avantajul de a fi *trendsetter*-ul³⁸, căci, atât în zona de centru (capitala), cât și în cea de periferie (orașul natal, în care Dany petrece o minivacanță), tânăra fată se lovește de convenții sociale și de reproșuri³⁹, rămânând, de fapt, o solitară. Deși romanul radiografiază viața universitară a unui grup (pe lângă Dany, există și alte figuri proeminente, care dinamizează povestea: Dora, Mausi, Nora, Rose-Marie, Cella), de remarcat e că *tema prieteniei* sau a *surorității* e extrem de slab conturată, de unde cadrul cel mai adesea solitar în care se găsește Dany. Nu de puține ori, dialogurile cu celelalte fete ale căminului au loc mai degrabă pentru a proba intuițiile sau gândurile protagonistei despre frivolitatea și fățarnicia colegelor, semn nu doar că narațiunea se consumă în mare parte la nivelul unei individualități (tipic romanului subiectiv al epocii), dar e și o ipostază-reflector a *cluster*-ului din care face parte Dany. De altfel, modulațiile subiectului demonstrează o flexibilitate dusă înspre culmile naivității, dar, din fericire, luciditatea, rezultantă a celor două voci întrepătrunse, conferă două straturi nu doar personajului, ci întregului roman. Nu e vorba de un nivel de suprafață, respectiv de unul de adâncime, pentru că autenticitatea cărții nu constă în celebrul „experimentalism” al generației ‘27, ci, mai cu seamă, de *două sisteme* în care protagonistă activează aproape duplicitar: o dată, sistemul monden al studenției, cu bârfe, flirturi și chinul examenelor, în care Dany pătrunde complet, dar conservându-și distanța prin apartenența la un sistem solitar, autoscopic, lucid și malițios cu teribilismul și propriile-i fandoseli. Mai important e faptul că acest al doilea sistem conține și critica celui dintâi.



Lucia Demetrius: Trăirismul fără trăire. Internalizarea discursului dominant

Mult mai puțin malițioasă, gravă în tonalitate, șarjând un nivel ontologic/existențial cu mult mai evident decât o face Anișoara Odeanu este Lucia Demetrius, cu romanul *Tinerete* (1936). La fel ca în cazul celei dintâi romanciere discutate, Bianca-Burța Cernat o atașează incorect pe Demetrius programului autenticist masculin: „Literatura Luciei Demetrius este, ca și aceea a colegilor ei de generație, o literatură a elanurilor vitaliste și a dezinhibării, dar și a confesiunii și a obsesiilor identitare”⁴⁰. Deși „autoarei îi e familiar climatul dezbaterilor de la Criterion”⁴¹, romanul *Tinerete* este mai degrabă în opoziție cu „rețeta” autorilor grupării. Demetrius orchestrează cu vână o existență tânără consumată, disforică și melancolizată, al cărui cadru de desfășurare, la fel ca la Odeanu, doar că mai apropiat interiorității umane tulburate, este mediul citadin – orașul pustiu, gri, cu alură gotică, funestă: „Oraș german. Strada mea urcă, strâmtă și înzăpezită, spre o biserică gotică, îngustă. În casa de peste drum se aprinde lampa.” sau „Ies în stradă, unde e răcoare și se înserează. Nu știu când a fost toamnă cu soare anul ăsta. Am intrat în Octombrie rece și cenușiu deodată.”⁴², senzație care imediat e corelată cu starea decepționată a protagonistei:

„Mă urc în autobuz și primul gând e să deschid cursul de la dialectul Maglenit, să repet. Mă înfurii pe mine. Ce e incapacitatea asta de a simți momentul de față, cu noutatea lui, cu fericirea pe care o aduce?”⁴³.

Demetrius îi exacerbează protagonistei senzația de irealitate, astfel încât tot romanul pare a fi o meditație despre *incapacitatea de a trăi plenar*⁴⁴, prin urmare, și incapacitatea de a acționa. Din punctul acesta de vedere, *Tinerete* e o mostră alternativă a unui autenticism al nevrozei, care, într-adevăr, se consumă, cel mai mult, la nivel discursiv, semn că singura „armă” a autoarelor este limbajul. Nu din întâmplare, Natalia are un puseu de frustrare în raport cu o altă față, suprapunând, de fapt, antinomia masculin-feminin cu antinomia trăire-existență sau pasivitate-acțiune, pe care eroina Luciei Demetrius nu poate să o spargă: „Știu că își trăiește viața simplu, bărbătește, sincer, respectându-și și ascultându-și orice pornire, orice slăbiciune, orice poftă. Am o admirație nesfârșită pentru ea, pentru că eu, dimpotrivă, nu ascult decât de un principiu cu care m-am născut, nu l-am sădit în mine, al decenței, al stăpânirii”⁴⁵. Momentul de luciditate încorporează o chestiune mai largă, valabilă și la Odeanu, poate mai ales la ea, dat fiind toposul prin excelență al educației „alese”, în care își plasează acțiunea. Mai mult decât determinismul bazat pe structura ontologică, e vorba despre o cauzalitate de natură socioculturală, în cadrul căreia educația fetelor e discutată în termeni de *bună*

creștere, cumpătare, decență și respect, iar abaterile și, mai mult, gândul la abatere, produc vinovăție și inadecvare la propria persoană. De aceea nu e vorba niciodată despre nevoile sexuale ale fetelor în proza acestor autoare sau, dacă le întrevădem, ele se opresc la săruturi, scene construite destul de clișeic-romanțios. Una dintre temerile tranșant rostite de Natalia este dragostea ca obsesie sexuală, adică exact felul de raportare masculin, pe care îl regăsim în majoritatea romanelor interbelice, cu tematică amoroasă, ale bărbaților: „Mi-e oribil de frică să nu fie considerată dragostea mea o obsesie sexuală”⁴⁶. Sexualitatea, în formele ei masculine: de dominație, de putere, de acutizare a unor ideologii extremiste este nu doar un punct de reper *de combătut* în imaginarul autoarei, dar, transferată narativ în vocea unei femei, ia forma unei temeri pentru cum ființa umană are un caracter monstruos.

Există, mai pregnant decât la Odeanu, construcția blazării printr-un tipar de protagonistă care, s-ar zice, are toate șansele reușitei fie a escaladării puterii, fie a experimentării unor fapte de viață. Natalia e o tânără cu aspirații de artistă pe scenă, care lucrează deocamdată ca ilustratoare la o mică editură. Lungul ei monolog relevă o dublă irelevanță: a înzestrărilor Nataliei (o tipă talentată și cultivată) și a privilegiului de a fi în centru, într-un București care nu face decât să îi reflecte mai abiter neîmplinirea deopotrivă a iubirii cu Vlad și a visului de a fi o strălucită dansatoare. Un sistem de intercentralitate anulează, de fapt, poziționarea protagonistei la kilometrul zero al capitalei. Cu atât mai mult autoscopia de tip disecție pe care o realizează Lucia Demetrius e mai autentică, cu cât rezultatul acestor multiple ipostazieri privilegiate ale Nataliei sunt dovada inadecvării. Traectoria Nataliei este una eminentă citadină, revenind la București dintr-un oraș german, fiind permanent conectată la lumea artistică, aspirând bovaric să îi devină personaj, dar în același timp fiind victima propriului discurs negativ. Nu doar că nu își permite să experimenteze, de pildă, alcoolul, condamnând beția⁴⁷, dar își construiește un discurs al *nu*-ului. Motivul poate reieși din două direcții: încercarea disperată de a găsi soluția ieșirii din postura de femeie care își refuză experiența și căreia îi este sociocultural imputată libertatea în acțiune și/sau conștientizarea organică a eșecului privilegiatei înzestrate, singură într-un angrenaj căruia, prin vocea mamei, îi este chestionată (chiar dacă simplist) utilitatea: „Mama ar spune: la ce ți-a folosit învățătura?”⁴⁸

Esențială e și distincția *blazare* vs. *ratare*. În timp ce unii dintre protagoniștii creați de membri ai generației '27 fac din ratare un program de viață ideologizat, în cazul protagonistelor, blazarea fără șansă de ieșire este motorul deopotrivă narativ și politic. Explicația nu rezidă exclusiv la nivel ontologic ori la nivel narativ, cum propune Burța-Cernat⁴⁹, ci are rădăcini în mediul sociocultural, de unde mecanismul internalizării

dominației masculine, care produce această retragere, aparent inexplicabilă și autoflagelantă, pe care o „practică” eroinele în defavoarea unei acțiuni propriuzise, care ar fi confirmat trăirismul, așa cum e vehiculat el în epocă. Referindu-se la proza scriitoarelor postbelice, Ioana Moroșan tranșează problema „misterului și a sentimentalismului feminin”, observând că: „Scriitoarele rămân subordonate unui discurs autoritar paternalist, ele au internalizat această formulă care li s-a impus, întrucât constituia o condiție imanentă a articulării discursului lor, nu întâmplător rămân doar niște revoltate în filigran”⁵⁰. Nu e dificil de argumentat cum li s-a impus autoarelor o „formulă”, căci, să nu uităm, singura scriitoare care se află în canonul interbelic este Hortensia Papadat-Bengescu, pe care E. Lovinescu o sfătuieste să treacă de la o perspectivă subiectivă, de persoana I (cum începuse să scrie tânăra autoare), la o perspectivă obiectivă, care ar oferi o mai mare greutate prozei. Odeanu, Demetrius, Serghi aleg persoana I, dar riscul e tocmai internalizarea inferiorității, a eșecului deopotrivă narativ (tehnic) și ontologic, deși, în intenție, ele mizează pe a-și găsi o autenticitate „in her own way”, care să reliefeze un subiect *par excellence* feminin, condamnat la o postură privilegiată, din vârful căreia le e permisă doar conștientizarea inegalității de gen, dar nu și combaterea ei decât, așa cum excelent observă Moroșan, „în filigran”. În plus, abilitățile artistice pe care le au și Dany, și Natalia, tratate în cheie bagatelizantă sau, cel puțin, văzute instrumentalizant (vezi dorința lui Dany de a participa la concursul de scriere creativă pentru a câștiga o sumă de bani, nu pentru a-și exersa sau a-și valida talentul), servesc la instaurarea pierderii fără drept de luptă. Dacă trama existențial(ist)ă consolidează, totuși, un discurs obsedant, reflexiv, cu variații în gravitate, ludic, mici revolte și sarcasm, din punct de vedere tehnic, formula de autenticitate pe care o adoptă autoarele, încercând să o extragă din hegemonia masculină, își subînțelege deficitul în autoblamare (Demetrius) sau într-un jemenfișism de fațadă (Odeanu), care compensează lipsa de acțiune propriu-zisă.

Întregul roman *Tinerete* este despre un *blocaj*, ceea ce nu înseamnă că din punctul de vedere al unei judecăți de valoare, scriitura suferă de pe urma acestui cerc vicios care, revizitând, în cheie pasivă, suicidul spre finalul cărții (prin imaginea à la Tolstoi a căii ferate⁵¹), schițează, chiar dacă palid, un eșec al autenticismului de factură metafizică, cel pe care protagoniștii din *Huliganii* sau din *Adolescenții de la Brașov* îl regăseau în moarte, mai cu seamă într-un suicid sau o moarte colectivă, cu iz eroic. Nu din întâmplare, în interiorul cărții, Demetrius polemizează cu Tolstoi, acuzându-i de irelevantă „teoriile despre artă”, ca, la final, să transparentizeze inutilitatea gestului suicidal. Ceea ce făcea și Anișoara Odeanu, dar bagatelizând gestul⁵². În fond, și Demetrius, și Odeanu tratează cu distanță „disperarea” de tip cioranian. Burța-Cernat observă în cazul celei de-a

doua că „Dany Penzza nu e deloc patetică, e cât se poate de firească în consemnarea momentelor de vertijă launtric; autoarea nu scrie despre sinucidere pentru că e o temă la modă ori pentru că ar tenta-o cabotinismul de tip Emil Cioran, ci pentru că tema aceasta face parte din sine, ca obsesie constitutivă a personalității sale”. Aș spune chiar că, pe fondul dialecticii vocilor pe care le menționăm în subcapitolul despre Odeanu, sinuciderea are resorturi în același tip de alint al lui Dany – cea integrată în pseudotragismul studentesc, al fetelor simandicoase, burgheze. Pe de altă parte, Lucia Demetrius activează toate resursele reflexive și descriptive în a aborda grav și poetizant (Burța-Cernat) vidul și confuzia ontologice, din care transpare nostalgia morții sau a suicidului. Totuși, Demetrius nu se alătură idealului masculin al morții eroice, ci e mai degrabă o adeptă a stoicismului, dar în niciun caz ca filosofie de viață, ci ca unică alternativă de existență, întrucât nici moartea, dar nici așa-zisul desfrâu nu constituie niște opțiuni. De aici maniera obsedantă de hiperanaliză a propriei conștiințe și a felului în care orice din exterior devine clausturant, căci o poziție permanent *in between* nu produce decât nesoluționabilul. Tehnica nu e una doar literară, ci are încărcătură politică, întrucât, în lipsa soluțiilor de eliberare, subiectul feminin nu are de ales decât să își exacerbeze psihotic drama. Tensiunea cărții vine din autoblamarea exagerată, uneori obositoare, pe care o practică Natalia. Cu alte cuvinte, Demetrius sugerează următoarea critică: ca femeie, a-ți discursiviza neputința dublu impusă (de societate și, implicit, de sine, internalizând normarea) este mai slab valoric în economia narațiunii decât a acțiunea barbar (sexual), tipic masculin⁵³. Sau: erotica nonreprezentatională sexual sau nici măcar abordată fizic atrage cu sine o judecată de valoare *în defavoarea* prozei scrise de femei și dintr-o perspectivă feminină?

Nu sunt de neglijat în context alte două chestiuni: o dată, faptul că autoarea, într-unul dintre textele ei din publicistică, pe fondul unei polemici cu Eugen Ionescu, problematizează *feminismul*, cărui îi critică potențialul apropierei lui de către bărbați: „N-am să discut nici cu dumneata, nici cu nimeni, problema perimată a feminismului, lăsată azi pe seama funcționarilor la pensie și a băieților de liceu cu coșuri și tulburări de pubertate. Eu o ignor total”⁵⁴. Revolta e clară, întrucât până și feminismul, odată importat în spațiul autohton, ajunge să fie „terenul bărbaților”, ceea ce o face pe Demetrius să îi provoace dezgust chiar și o ideologie menită să determine un *empowerment* în rândul autoarelor. În al doilea rând, Demetrius o citează, cu siguranță, pe Virginia Woolf, din care și citează în *Tinerete*. E vorba, așadar, de o conștiință mult mai angajată sociopolitic decât cea a Anișoarei Odeanu, de unde și miza lui Demetrius asupra tehnicii literare a introspecției excesive, pusă la lucru în cadrul deambulărilor și al momentelor de singurătată, pe care o instrumentalizează polemic. Autenticitatea ei



are la bază hiperanaliza, chestionarea sinelui și a celuilalt prin *sine*, dar fără acțiune, de unde blocajul și blazarea care excavează cercul vicios.

Ce e mai interesant în *Tinerete* nu se desfășoară nici experimental, nici din perspectiva unei psihologii așa-zis „feminine”⁵⁵, ci la un nivel hiperlucid, non-metafizic, al pragului fragil dintre *real* și *producție de real*, mai exact între real și un bagaj sociocultural, de unde, pe de o parte, aspectul cosmopolit al cărții (dincolo de geografia germană în care se găsește Natalia, numeroasele trimeri la scriitori internaționali ca Virginia Woolf, Balzac, Tolstoi, Laforgue sau Hoffmann poziționează proza lui Demetrius în categoria romanelor citadin-cosmopolite), iar, pe de altă parte, tensiunile de clasă pe care autoarea le configurează în virtutea aceluiași *roller coaster* al autoblamării⁵⁶. În defavoarea acutizării atavismului și a barbariei protagoniștilor masculini, Demetrius face, așa cum remarcă Burța-Cernat, un „exercițiu de exorcizare a demonilor lăuntrici”⁵⁷. Deși formularea cercetătoarei își conține doza clișeizantă, are dreptate în măsura în care Natalia încorporează o natură obsesională, transpusă într-un discurs maniacal, conștient de inutilitatea rezolvării sau, cel puțin, a atenuării tensiunilor fie ele de ordin profesional, ontologic sau, rareori, de clasă. Tineretea nu e nimic altceva decât un *mit* pentru Demetrius, util de instrumentalizat ca tematică narativă, nu neapărat o filosofie existențială sau un program ideologic. După o perioadă în care literatura generației criterioniste, din care tânăra „nu face parte decât întâmplător”⁵⁸ (după cum ea însăși mărturisește polemic), tratase „bărbatul tânăr” ca pe un agent de putere și de inițiere în experiențe supraindividuale, Demetrius arată cum, de fapt, un roman dirijat din titlu spre această tematică *à la mode* portretizează eșecul narcisic al discursului negaționist la persoana I. Extrapolând, inclusiv în cazul unor romane ale scriitorilor generației '27, marile iluzii politice/ideologice de reconfigurare a lumii se consumă la nivelul discursului și al identității obsedate de propriile angoase. În *Tinerete*, însă, Natalia își refuză manifestarea trăirilor, chestionându-și repetitiv fiecare gest și fiecare activitate (de la băutul apei la croșetat sau desenat) în virtutea golirii lui de semnificație existențială.

Concluzii

În ambele cazuri, sunt două protagoniste aparținând unei clase sociale privilegiate, cu normele sale de diferențiere față de cei „inferiori”, fascinate de vestimentații eclatante și de artele „înalte” (teatru, dans, pictură, scris⁵⁹), un univers, deci, de *haute couture*. Formula autenticismului *lipsit de experiență*, care le corespunde ambelor autoare, e un simptom al declinului burgheziei. Privind dintr-un unghi al dezechilibrelor centru-(semi)periferie, aceste protagoniste ni se arată ca membre ale centrului, însă, odată intrate în centrifugă, ele se integrează doar parțial.

Deși nu li se permite o prea mare putere de decizie, ele observă, consemnează, reflectează și, eventual, critică felul în care pătrund în centru cu o conștiință a privilegiatei nonprivilegiate. Egalizarea falsă a centrului cu (semi)periferia se întâmplă, deci, pe acest fond al mobilității unei educații „alese” a fetei tinere dinspre perimetrul care le formează înspre un spațiu care nu are aceeași capacitate⁶⁰. În cazul protagoniștilor, scenariul era fundamental diferit, căci ei erau niște „ratați” exemplari, minți strălucite, care dezbat politică și artă fără să se supună ordinii școlare, făcând, deci, din (semi)periferie un teren propriu, exclusivist, inaccesibil.

În plus, în lumina studiilor de gen, se poate extrage și o următoare ecuație: aceste protagoniste, aflate în bula lor de sticlă, sunt victimele unei modernități care statuează femeia ca obiect de admirat, ca mister care întreține obsesia masculină sexuală, respectiv ca *personaj* ficțional, nu ca ființă umană, cu o individualitate de cartografiat. Educația celor două protagoniste nu garantează, dimpotrivă, pare să fie tocmai obstacolul, emanciparea socială. Niciuna dintre cele două nu e la fel de directă și de incisivă cum este Matilda – eroina Sofiei Nădeje din *Patimi* (1903). De aici și non-agentivitatea⁶¹ lor și utilizarea unor tehnici narative (introspecția autoflagelantă, autoînvinuitoare sau monologul de tipul „alintului” de domnișoară simandicoasă) care nu arată decât felul în care femeia internalizează ceea ce i se refuză: de la a fi liberă, dezinhăbată să-și discursivizeze sexualitatea până la a putea deveni o actriță, o dansatoare, o scriitoare remarcabilă (*i.e.* „de geniu”). Potențialul de agentivitate al fetelor, atunci când poate fi întrezărit, este și el reglat. Revenind la miza articolului, conceptul de autenticitate, în ciuda *ism*-ului care subînțelege o proză la persoana I „masculină”, experimentală, abordând dintr-un unghi hegemonic sexualitatea, ideologiile și moartea eroizantă, alternativa unor autoare ca Anișoara Odeanu și Lucia Demetrius, conștiente de programul bărbaților, fisurează, nu înainte de a internaliza inferioritatea, o direcție care a fost teoretizată pe parcursul utilizării ei creative de către cei care și-o adjuceacă, receptarea ulterioară perpetuându-se sub aceleași auspicii. În cartea sa, Ștefan Fircă pune pe seama climatului misogin al epocii subreprezentarea identității feminine în cadrul autenticismului⁶². Dincolo de felul expeditiv prin care tratează autoarele, Fircă nu face decât să arate cum *se domesticește* o noțiune teoretică prin abordarea ei unidirecțională, neobservând, de fapt, că el însuși rămâne în sfera de interes a membrilor generației '27, care propun identitatea într-un *anumit* fel. În niciun caz referințele identitare ale textelor criterioniștilor nu au ca „regim de relevanță” feminitatea, subiectul feminin, postura de scriitoare/artistă. Nici măcar idealul colectivității nu implică femeile, întrucât este vorba strict despre utopia „bărbației”. Așadar, *laxitatea* termenilor de identitate și autenticitate, care le este reproșată noțiunilor (mai ales autenticității) constituie o nivelare,

dacă nu chiar o egalizare, care, evident, își are atenuarea în valoarea literară deficitară („sub medie”, după cum afirmă grăbit Fircică) a prozei scrise de femei. Nici Bianca Burța-Cernat nu e departe de această eroare, întrucât *autenticismul* și *autenticitatea* sunt folosite în studiul său în variație liberă, atribuite mai multor romaniere interbelice.

Calitatea de *alternativă* a acestor discursuri ale scriitoarelor poate fi argumentată de paradoxul liberalizant, pe care îl conțin din punct de vedere teoretic termeni precum *identitate* și *autenticitate*: „În sens restrâns, autenticismul interbelic presupune o *doctrină* destul de închegată asupra *identității*, din care eventual decurge și o *atitudine radicală* față de *societatea democratică și egalitară*, așa cum a fost ea construită în modernitate”⁶³ (s.m.). Din felul în care este tratată autenticitatea, ea rezultă, așa cum remarcam, o noțiune laxă, cu multiple accepții, dar, privită la origine, nu este deloc astfel, însă suprapunerea acestor două fațete naște postura „excluzelor privilegiate”, care tatonează autenticitatea

în lipsa unor politici identitare combatante. Într-adevăr, radicalismul se îndreaptă și spre această nivelare deloc neglijabilă a claselor, a statuturilor, care produce tensiuni narative și ontologice. Cu toate acestea, mai există un efect: minoratul femeii excluse din „marile dezbateri” conduce la explorarea identității feminine într-un *background* al privilegiaților, în mijlocul mondenității, al unei oarecare libertăți de expresie. Altfel, de ce nu avem un roman scris de o femeie, în care protagonista să își exploreze identitatea la margine, în precaritate și disensiuni relaționale? Nu în ultimul rând, cele două romaniere discutate nu se corup, scriind la persoana a III-a și scăpând poate de reproșul atributelor slabe asociate cu femininul, ci atacă modelul subiectiv, dezlegându-l de *mantra* lui originară. Din păcate, această demonopolizare nu are ecouri prea mari în literatura postbelică. Abia în anii postcomunismului avem *Exuviiile* (1997) Simonei Popescu sau *Băgăul* (2004) Ioanei Bradea, unde identitatea feminină, expusă prin intimismul persoanei I, își (re)câștigă drepturile.

Note:

1. Ștefan Fircică, *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene* (București: Tracus Arte, 2019).
2. Adriana Stan, „Literatura autenticistă”, în *Enciclopedia imaginariilor. Imaginar literar*, ed. Corin Braga (Iași: Polirom, 2020).
3. „Așa cum am arătat, domeniul explorat cu precădere de acest nou gen de ficțiune este realitatea interioară (*tranche de vie intérieure, inner life*), fluxul conștiinței. Aceasta presupune o ‘punere între paranteze’ (în sens fenomenologic) a realității exterioare și o renunțare la convenția literaturii mimetice. Ființele și obiectele lumii externe interesează doar în măsura în care sunt reflectate în conștiința personajului (sau personajelor), doar ca decoruri de fundal pe ecranul interior”. Corin Braga, „Literatura psihologică”, în *Enciclopedia imaginariilor. Imaginar literar*, ed. Corin Braga (Iași: Polirom, 2020), 234.
4. Adriana Stan punctează distincția dintre romanul psihologic și proza de natură autenticistă, în sensul în care cel dintâi e un subgen, care poate să utilizeze ca tehnică narativă, printre altele, și autenticitatea, marcată prin diverși invarianti, însă e importantă și „polemica” dintre cele două ramuri: „Romanul vietii evoluează absorbind anumite strategii autenticiste, în special la nivelul perspectivei narative. Totuși, această influență nu operează și în sensul celălalt. De fapt, prozatorii cu program autenticist acuză psihologismul pentru imaginea reduționistă, cauzalistă despre individ și structura narativă.” Adriana Stan, „Literatura autenticistă”, în Braga, *Enciclopedia imaginariilor*, 277.
5. Adriana Stan explică migrația autenticismului dinspre *individual* spre *universal*, odată ce Mircea Eliade devine preocupat „sub aspect filosofic și politic” de această orientare: „Lansat în siajul gândirii lui Nae Ionescu, Eliade exprima deja în 1933 tentativa de a găsi o semnificație suprapersonală a trăirii, ca manifestare a unor energii ce depășesc individul: «Cu cât ești mai autentic, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență sau o cunoaștere universală»”. Stan, „Literatura autenticistă”, 277.
6. Cu altă ocazie, într-un studiu despre masculinitate și mitul bărbatului tânăr, care se află în curs de publicare și care a constituit comunicarea mea la conferința „The Rise of the Novel in Modern Romania: Translations, Embedded World Literature, and Transnational Networks” (8-9 iulie, 2022,), am reflectat asupra „bărbăției” pe care generația lui Mircea Eliade o consideră deopotrivă o tematică naratologică și o armă ideologică.
7. Judith Butler, revizitând opiniile lui Lucy Irigaray și ale lui Michel Foucault, arată cum reglarea binarității masculin-feminin produce un consens de hegemonie patriarhală: „In Irigaray’s view, the substantive grammar of gender, which assumes men and women as well as their attributes of masculine and feminine, is an example of a binary that effectively masks the univocal and hegemonic discourse of the feminine as a site of subversive multiplicity. For Foucault, the substantive grammar of sex imposes an artificial binary relation between the sexes, as well as an artificial internal coherence within each term of that binary. The binary regulation of sexuality suppresses the subversive multiplicity of a sexuality that disrupts heterosexual, and medicojuridical hegemonies.” Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1999), 25-26. În cadrul studiilor literare românești, care folosesc teoriile lui Butler, se integrează și două cercetătoare locale semnate de Ioana Moroșan și Daiana Gârdan. Privind sistematic literatura română, mai precis, proza postbelică scrisă de femei, Moroșan distinge, dinspre critica lui Lovinescu, între „o paradigmă falocentrică” și una „feminină”,



- cea din urmă aflată sub semnul unor atribute slabe, utilizate de criticul interbelic precum: „duioșie”, „dulcegărie”, „exaltare”, instinctualism, sentimentalism, lirism), în timp ce atributele tari, în esență de ordinul rațiunii, caracterizează masculinul: „sete de cunoaștere”, „spirit analitic”, „luciditate”, Ioana Moroșan, „Proza scriitoarelor postbelice. Condițiile celui de-al doilea val de ratare”, *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 120-128; vezi și Ioana Moroșan, „Romanian Women’s Writing Abroad: The Translation of the Novel Written by Women during the Socialist Realist Era”, în *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, ed. Alex Goldiș and Ștefan Baghiu (Berlin: Peter Lang, 2022), 187-205.
- De altfel, una dintre premisele studiului Daianei Gârdan despre romanul scris de femei în prima jumătate a secolului al XX-lea, chestionează aceeași prejudecată instalată de receptarea critică a prozei femeilor: „The main labels associated with novels written by women still entertain the cultural cliché of the « soft » feminine voice in opposition to the « hard » genius of the male voice”. Daiana Gârdan, „The Great Female Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: a Quantitative Approach”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 4, nr. 1 (2018): 109-124, 112.
8. Cosmin Borza, „Post-Canonicity Curating World Literary Archives after Postmodernism”, în *Theory in the “Post” Era*, eds. Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian (New York-London: Bloomsbury Publishing, 2021), 303.
 9. Vezi Jeffrey T. Nealon, *Post-Postmodernism: Or the Cultural Logic of Just-in-time Capitalism* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2012).
 10. Borza, „Post-Canonicity”, 304.
 11. „In post-canonicity, the new concepts and methodologies supply, instead, an opportunity to analyze more rigorously, with more attention to data and “facts,” how canons are shaped and disseminated nationally, transnationally, and globally, as well as to provide previously untapped, relevant evidence of the power relations and inequities embedded in the makeup of canonical structures”. Ibid.
 12. „fărăma aceasta de femeie aiurită, emotivă, speriată, pururi în panică este o copilă de geniu”, apud Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 193.
 13. Vezi Cătălina Stanislav et al., „Diversitatea identitară în romanul românesc (1933-1947)”, *Transilvania*, no. 9 (2021): 25-34; pentru perioada premergătoare vezi Vlad Pojoga et al., „Diversitatea identitară în romanul românesc (1845-1932)”, *Transilvania*, no. 10 (2020): 33-44.
 14. Din perspectiva aceasta, utilizez două volume (unul individual, deja menționat, respectiv un compendiu): Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York and London: Routledge, 1999) și *Companion to Women’s and Gender Studies*, editat de Nancy A. Naples (Oxford: Wiley Blackwell, 2020).
 15. Conștiința inferiorității este, de pildă la Anișoara Odeanu, o constantă biografică, pe care, din nefericire, Burța-Cernat o transferă, în virtutea unei hermeneutici biografiste, în proza autoarei, minimizând astfel potențialul combatant al romanului *Într-un cămin de domnișoare*.
 16. „Apart from Hortensia Papadat-Bengescu, a writer who manages to achieve canonical status, the vast majority of female prose writers from the first half of the twentieth century remain in the background of Romanian literature. In her book, Bianca Burța-Cernat declares that the other prominent women writers of the interwar period are case studies in failure, but a failure that comes from two sides, one of female marginalisation in a social context dominated by the unwritten rules of patriarchy, and another pertaining to their own interiority, as these women are only half-revolted.”, Gârdan, „The Great Female Unread”, 117-118.
 17. Alex Goldiș își deschide cronică despre cartea Biancăi-Burța Cernat cu câteva citate ale unor scriitori bărbați, care reflectă, aș spune, fără echivoc, misoginia epocii: „Să faceți cultură și bucătărie!” (Eugen Ionescu), „ca toți oprimații, femeile sunt necontemplative și esențial neartistice” (Tudor Vianu), „feminitatea este o formă larvară a lirismului [...] Supunerea la individualitate implică de la sine supunerea la sex și la condițiile lui; scrisă de o femeie, o astfel de literatură devine feminină, centrându-se pe singura axă a vieții femeii, dragostea sub toate formele ei: sensibilitate, senzualitate, după temperament” (E. Lovinescu). Alex Goldiș, „Camera separată”, *Ziarul financiar*, 25 martie 2012.
 18. Deja cunoscută, polemica Sofiei Nădejde cu Titu Maiorescu în ceea ce privește greutatea creierului femeii, care ar fi mai mică decât cea a creierului bărbatului, semnaleză limpede inferioritatea, pusă pe seama unui aberant criteriu biologic, a femeii. Vezi: „Răspuns D-lui Maiorescu în chestia creierului la femei”, în Sofia Nădejde, *Despre creierul femeii și alți demoni. Antologia textelor publicistice*, ediție îngrijită de Maria Cernat și Adina Mocanu (Paralela 45: București: 2019), 240-253.
 19. Vezi Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă”, *Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54; pentru perioada anterioară vezi Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă”, *Transilvania*, nr. 10 (2020): 53-64.
 20. Bianca-Burța Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* (Cartea Românească, București: 2011), 225.
 21. Ibid., 230.
 22. Poetica *Huliganilor* anunță nemijlocit perspectiva lui Eliade din „Noua aristocrație legionară”: „Tineretul legionar, odată cu alte miracole realizate prin jertfă, elan și voință creatoare – a pus temelile unei elite românești care e menită să schimbe sensul istoriei acestui neam. Al doilea semn caracteristic al aristocrației este încrederea în bărbăție, în selecția firească pe care

- o poate face numai lupta.”, Mircea Eliade, „Noua aristocrație legionară”, în *Vremea*, no. 522, 22 ianuarie (1938).
23. Unul dintre reproșurile care i se aduc romanului în critica vremii este tocmai lipsa introspecției, care propune subiectul ca obiect al propriei analize. De exemplu, Dumitru Micu e de părere că autenticitatea nu e justificată psihologic, ci doar epic, discursiv, pentru că „naratoarea nu-și devine obiect de analiză” (apud Burța-Cernat, 237). Într-adevăr, Anișoara Odeanu își justifică epic momentele de introspecție ale lui Dany, întrucât protagonistul ajunge să reflecteze asupra sieși, având ca stimuli nu „preaplina lăuntric”, ci interacțiunile cu colegile de cameră și cu Dinu. Totuși, Dany își devine obiect de analiză, doar că nu se produce și distanțarea de sine decât rareori, cum se întâmplă atunci când reflectează asupra sinuciderii.
 24. Unul dintre cele mai savuroase dialoguri din roman este cel în care Dany Penza îl insultă pe Dinu, băiatul de care se îndrăgostise. Pe fondul unui comportament, s-ar zice „capricios” al fetei, căci anunțase că îi va spune ceva, dar până la urmă renunță, Dinu se simte deranjat de capriciu și o imită pe Dany: „Așa sunteți voi, începeți să vorbiți ceva și, după câteva cuvinte... « lasă, dragă, am să-ți spun altădată! » (Dinu și-a pițigăiat vocea umoristic, și-a făcut gură mică și ochi mironosiți de domnișoară de pension). Mă simt ridiculizată”. Apoi, Dany îl insultă: „ - La ce te gândești? / - Mă gândeam la tine, Dinule! / - Și ce? Nu poți să-mi spui? [...]/ - Mă gândeam, Dinu, că ești măgar...”; Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 148. Desigur, dialogul are o doză de simplism de sorginte puerilă, însă oralitatea lui contribuie la o autenticitate neexperiențială. Sau, cel puțin, nu în sensul în care experiența e văzută de perspectiva masculină. În același spirit al banalității sau al jocului micilor drame de cu zi, Odeanu sintetizează aici *existența fără experiență autoimpusă*. Cu alte cuvinte, Dany nu caută niște contexte. Dimpotrivă: își fabrică niște bariere în fața firescului cu potențial de experiență (de pildă, un sărut din partea băiatului de care se îndrăgostește).
 25. „În realitate, excesul de minuțiozitate este aici programatic: totul este egal de important, egal de neimportant, totul merită consemnat. Nu o putem bănuși pe tânăra autoare de lipsă de discernământ artistic. Dimpotrivă. Anișoara Odeanu face din bagatelizarea implicită a „lucrurilor mari” un procedeu narativ. Un procedeu curent astăzi, dar care în anii '30 ai secolului trecut o arată pe această autoare în postura de frondeur.”, Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 235.
 26. Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 235.
 27. Teodora Dumitru, „Conceptul «lovinescian» de intelectualizare a literaturii față cu ipoteza postbelică a țăranului «intelectualizat»”, *Transilvania*, no. 2 (2021): 31-50.
 28. *Ibid.*, 33.
 29. Nu doar că Odeanu „sfidează niște cutume literare, și mai ales pe aceea în virtutea căreia literatura decupează din realitate doar semnificativul” (Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 135), ci și tipologia *par excellence* a protagonistului din epocă, cea a intelectualului. Procedeu la care recurge Odeanu e cel de înscenare a opusului, cu riscul de a-și ridiculiza protagonistul. La prima vedere, am zice că Dany e o incultă mofturoasă, cu ifose de Greta Garbo sau Marlene Dietrich, dar, privit în contextul evolutiv al romanului românesc și în contextul anilor '30, când e intervalul de vârf al producției românești din interbelic, protagonistul apare cel puțin discordantă.
 30. Odeanu, 85.
 31. Economii sunt simptomatice pentru obținerea independenței tinerei fete. Dany Penza este încă întreținută de familie, mai exact de tată, care îi trimite o sumă de bani regulat. În condițiile în care fata refuză programatic mărișul, încearcă să își construiască cel puțin o falsă idee de independență, punând la cale participarea la concursul Tinerimea română tocmai pentru a câștiga niște bani, căci premiile constau în așa ceva.
 32. Odeanu, 91.
 33. Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 233.
 34. După ce o poziționează printre vitaliștii generației 27, Cernat revine asupra propriei idei și remarcă, în cazul romanului Anișoarei Odeanu, *banalitatea* pe care o pune la bătaie romanciera. *Ibid.*, 233.
 35. Odeanu, *Într-un cămin de domnișoare*, 85.
 36. *Ibid.*, 170-171.
 37. *Ibid.*, 243.
 38. Într-unul din momentele profund lipsite de sens, certându-se copilăros, dar internalizând, de fapt, angoasa întoarcerii la periferie, unde, oricât de apatice devin celebrele bulevarde bucureștene, nu poate fi o opțiune de succes, Dany schițează limpede discrepanța capitală-provincie în funcție de un criteriu monden: „Cineva din mine zâmbea flegmatic: ce, serios, Dany? Ai să dai examenele... Și, ce ai să faci cu literele, Dany? Cu limba română?! Te tentează să fii o profesoară de limba română în orașul X unde nu-i decât o stradă lungă de la gară până la cimitir și unde zierele din capitală sosesc cu întârziere de trei zile, iar moda sosește abia după trei ani?!”, *Ibid.*, 9.
 39. Destul de tezig conturat, dialogul dintre Dany și mama ei relevă tocmai presiunea pe care o tânără fată trebuie să se „așeze la casa ei”, „să fie fată de casă”. La întrebarea „ce-ai să faci tu la casa ta?”, Dany răspunde dezinhbat „Eu nu mă mărit”. E limpede că Odeanu încearcă să o propună pe Dany drept o eroină care se revoltă împotriva cutumelor sociale, din care femeia iese în mod cert în pierdere, însă replica de față e relativ singura care susține o miză emancipatoare.
 40. Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 197.
 41. *Ibid.*



42. Demetrius, *Tinerete*, 26.
43. Ibid.
44. Într-un dialog dintre Natalia și prietena ei, Lulu, cea din urmă o mustră pe ceai dintâi că nu este capabilă să nutrească sentimente pozitive față de propria viață: „Ești nesuferită, Lio, și Lulu mă sărută cât poate, nesuferită! Incapabilă ca un animal să te bucuri. Nu ca un câine, că el se bucură săracul, ca un bou.”, Demetrius, *Tinerete*, 27.
45. Demetrius, *Tinerete*, 59-60.
46. Demetrius, *Tinerete*, 123.
47. „Ce fac eu acum? Trebuie să beau. Iar să beau? Ieri am isprăvit vinul pe care mama îl păstra în bufet. Rom! Oribil, iar să mă îmbăt ca un om isprăvit, fără resurse. Parcă am vreuna? Ca o femeie pierdută”. Ibid., 133.
48. Ibid., 133-134.
49. „Sentimentul eșecului pe care îl încearcă eroina vine din frustrarea de a nu putea înfăptui ceva, de a duce o existență pasivă, de a trăi « o viață întreagă fără întâmplări », o viață de « febră și așteptare tensionată » în dezacord cu structura sa entuziastă. De aici și epicul deficitar. Drama aceasta a izolării și a pasivității e ușor identificabilă în mai toate cărțile de proză feminină dintre cele două războaie. ”, Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 202.
50. Moroșan, „Proza scriitoarelor postbelice”, 126.
51. „Un șuierat de tren țipă lung, trist, singur. Trenul taie noaptea răcoroasă, neagră, câmpul negru și adânc, liniștit și umed, trenul care țipă trist că pleacă, ușurat că pleacă, trenul lung, luminat, grăbit, hotărât. Mă simt așa de lăsată în urmă, nedreptățită”, Demetrius, *Tinerete*, 172.
52. „Anișoara Odeanu face din bagatelizarea implicită a lucrurilor mari un 'procedeu' narativ.”
53. Inclusiv cercetătoarea Burța-Cernat dizolvă miza politică a Luciei Demetrius într-o formulare („autenticismul unei fete cuminti”), care nu face decât să îi releve înseși ei prejudecățile, rezervele față de un autenticism distinct de cel al bărbaților, evitând să îi observe caracteristicile decât în măsura în care rămâne la nivelul hermeneuticii aplicate.
54. Apud Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 193.
55. Burța-Cernat are dreptate când polemizează cu stereotipuri precum cel al „sufletului feminin”. Ibid., 202.
56. „Citește la Capitala și Știri din țară, o sumă înfiorătoare de crime, bătăi și sinucideri. Uite, uite! Eu stau aici închisă într-o odaie, cu planuri de dans care să exprime într-o zi cele mai pure sentimente omenești, cu teorii de artă pe care puric, sunt oameni care habar n-au de astea toate, oameni pentru cari nici când astea n-au să aibă nicio însemnătate, oameni care se bat, seucid, se sinucid de mizerie, de sărăcie, morală, de disperare. La ce bun tot ce vreau eu, dacă ăstora, celor mai mulți, n-o să le pese niciodată, n-o să le folosească niciodată?”, Demetrius, *Tinerete*, 19.
57. Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 203.
58. Apud Burța-Cernat, *Fotografie de grup*, 193.
59. Cu mult mai integrată în viața artistică decât Dany Penzza este Natalia din *Tinerete*, care cochetează cu dansul și cu teatrul, având două modele – două personaje *in absentia* ale romanului – pe care le amintește obsesiv, în ideea perfecțiunii: actorul Alexander Moissi și dansatoarea Isadora Duncan.
60. În sensul acesta e importantă scena din *Într-un cămin de domnișoare*, în care Dany Penzza merge acasă, în provincie, pentru o scurtă vacanță, unde mama ei are un puseu de nervi, pentru că fiica nu își face patul, nu are hainele cusute, deci, pe scurt, nu a deprins educația care i se oferă la București. Nu e o scenă din care se poate ghici doar alura semirebelă a lui Dany, ci și felul în care provincia tinde spre centru prin educația aleasă a fetelor, trimise la București să devină niște „doamne”.
61. Distincția dintre „agency” și „communion” e relevantă în cazul de față, întrucât cel dintâi termen a fost, de-a lungul timpului, apropiat posturii masculine. În același tipar stereotipizant, reflectând epoca, își construiește și Anișoara Odeanu „căminul de domnișoare”, o comunitate de tinere obligate să conviețuiască, în care, desigur, se creează și prietenii, dar și disensiuni ori antipatii, în care, panoramic privit, spațiul limitator definește o comunitate de tip „gossip girl”, unde discuțiile, bârfele predomină în defavoarea acțiunii atunci când fetele părăsesc comunitatea sau se distanțează de ea: „Social role theory explains where these stereotypes come from. It takes as a starting point the fact that gender stereotypes are surprisingly stable across cultures (Williams and Best 1982) and can be summarized in two core dimensions: agency and communion. Agency includes traits such as dominance and assertiveness, while communion refers to traits such as gentleness and warmth. Women, as a group, are generally seen as high in communion but low in agency, while the opposite is the case for men.”, Thekla Morgenroth and Avelie Stuart, „Gender and Psychology”, in *Companion to Women's and Gender Studies*, edited by Nancy A. Naples, Oxford: Wiley Blackwell, 2020, 199.
62. „Identitatea *de gen* e din păcate subreprezentată atât cantitativ, cât și calitativ, datorită productivității scăzute a autoarelor, inhibitate fără îndoială, de atmosfera preponderent machistă/misogină a grupului, care le-a prea dat ocazia să își contureze un profil vizibil. O imagine de sine destul de avariata găsim la majoritatea eroinelor din proza scrisă de femei. Fără a fi teoretizată, ea e surprinsă totuși într-un jurnal important (al lui Jeni Acterian) și în niște romane aproximativ autobiografice, de o valoare sub medie (Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu sau Tinerete de Lucia Demetrius”. Fircă, *Autenticitatea*, 367.
63. Ibid., 259.

Bibliography:

- Borza, Cosmin. "Post-Canonicity Curating World Literary Archives after Postmodernism." In *Theory in the "Post" Era*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian, 303-320. New York-London: Bloomsbury Publishing, 2021.
- Braga, Corin. "Literatura psihologică" [The Psychological Literature]. In *Enciclopedia imaginariilor. Imaginar literar* [The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries. Literary Imaginary], edited by Corin Braga. Iași: Polirom, 2020.
- Burtă-Cernat, Bianca. *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* [Group Photo with Forgotten Women Writers. Inter-War Feminine Prose]. Bucharest: Cartea Românească, 2011.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1999.
- Demetrius, Lucia. *Tinerete* [Youth]. Bucharest: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1936.
- Dumitru, Teodora. "Conceptul 'Iovinescian' de intelectualizare a literaturii față cu ipoteza postbelică a țărânului 'intelectualizat'" [Iovinescu's Concept of Literature "Intellectualization" Against the Post-War Hypothesis of the "Intellectualized" Peasant]. *Transilvania*, no. 2 (2021): 31-50.
- Eliade, Mircea. "Noua aristocrație legionară" [The New Legionary Aristocracy]. *Vremea*, no. 522, January 22, 1938.
- Farmatu, Teona. "Review of Corin BRAGA (ed.), Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar literar [The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries. Literary Imaginary], Polirom, 2020." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 7, no. 1 (2021): 282-289.
- Firică, Ștefan. *Autenticitatea, sensuri și nonsensuri. Teorii românești interbelice în contexte europene* [Authenticity, Sense, and Non-Sense. Interwar Romanian Theories in European Context]. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Gârdan, Daiana. "The Great Female Unread. Romanian Women Novelists in the First Half of the Twentieth Century: A Quantitative Approach." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 4, no. 1 (2018): 109-124.
- Goldiș, Alex. "Camera separată" [The Separated Room]. *Ziarul financiar*, March 25, 2012.
- Morgenroth, Thekla, and Avelie Stuart. "Gender and Psychology." In *Companion to Women's and Gender Studies*, edited by Nancy A. Naples. Oxford: Wiley Blackwell, 2020.
- Moroșan, Ioana. "Proza scriitoarelor postbelice. Condițiile celui de-al doilea val de ratare" [The Prose of Women Writers after WWII. The Conditions of the Second Wave of Failure]. *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 120-128.
- Moroșan, Ioana. "Romanian Women's Writing Abroad: The Translation of the Novel Written by Women during the Socialist Realist Era." In *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, edited by Alex Goldiș and Ștefan Baghiu, 187-205. Berlin: Peter Lang, 2022.
- Nădejde, Sofia. *Despre creierul femeii și alți demoni. Antologia textelor publicistice* [On Woman's Brain and Other Demons. The Anthology of Journalistic Texts], edited by Maria Cernat and Adina Mocanu. Bucharest: Paralela 45, 2019.
- Nădejde, Sofia. *Patimi* [Passions], 2nd edition, preface by Ștefan Baghiu. Bucharest: Publisol, 2021.
- Nealon, Jeffrey T. *Post-Postmodernism: Or the Cultural Logic of Just-in-time Capitalism*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.
- Odeanu, Anișoara. *Într-un cămin de domnișoare* [In a Young Ladies' Home]. Bucharest: Editura Adevărul, S.A., 1934.
- Pojoga, Vlad, Daiana Gârdan, Ștefan Baghiu, Cosmin Borza, Iunis Minculete, and Denisa Frătean. "Diversitate identitară în romanul românesc (1844-1932)" [Diversity and Identity in the Romanian Novel (1844-1932)]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 33-44.
- Stan, Adriana. "Literatura autenticistă" [The Authenticist Literature]. In *Enciclopedia imaginariilor. Imaginarul literar* [The Encyclopaedia of Romanian Imaginaries. Literary Imaginary], edited by Corin Braga. Iași: Polirom, 2020.
- Stanislav, Cătălina, Vlad Pojoga, Daiana Gârdan, Ștefan Baghiu, Bianca Crăciun, Alexandrina Savin, Ana Maria Stoica. "Diversitatea identitară în romanul românesc (1933-1947)" [Identity Diversity in the Romanian Novel (1933-1947)]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 25-34.
- Terian, Andrei, Farmatu, Teona, Borza, Cosmin, Varga, Dragoș, Văsieș, Alex, Morariu, David, „Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel (1933-1947). A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54.
- Terian, Andrei, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Ovio Olaru, and David Morariu. "Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel (1901-1932). A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 53-64.



NARAȚIUNEA PROTO-HIPERTEXTUALĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ: TUDOR ARGHEZI, *TABLETE DIN ȚARA DE KUTY* (I)

Vlad POJOGA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: vlad.pojoga@ulbsibiu.ro

PROTO-HYPERTEXTUAL NARRATIVES IN ROMANIAN LITERATURE:
TUDOR ARGHEZI, *TABLETS FROM KUTY COUNTRY* (I)

Abstract: This two-part study explores the (proto-)hypertextual dynamics in *Tablete din Țara de Kutu* [Tablets from Kutu Country], an “unusual” narrative published in 1933 by Romanian author Tudor Arghezi. Starting from the Dadaist concept of “indetermination” and searching the roots of the more contemporary narrative “interactivity” in the process, my research delves into the reasons why *Tablete din Țara de Kutu* can be classified as a proto-hypertext. This first part analyses the Romanian reception of the volume and draws comparisons with a much-debated novel that has also been discussed as a precursor to digital fictions, Julio Cortázar’s *Hopscotch*, investigating the structures, introductions, and approaches brought forward by both authors.

Keywords: Romanian fiction, hypertext fiction, proto-hypertextual narrative, Tudor Arghezi, Julio Cortázar.

Citation suggestion: Pojoga, Vlad. “Narațiunea proto-hipertextuală în literatura română: Tudor Arghezi, *Tablete din Țara de Kutu* (I).” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 13-20.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.02>.



Tablete din Țara de Kutu: Indeterminare și receptare

Nu puține au fost, în prima jumătate a secolului al XX-lea, experimentele literare. Având în vedere emergența avangardelor istorice¹ și puternica lor influență asupra unor grupuri de scriitori români, au apărut o serie de noi curente și direcții specifice de dezvoltare a discursului literar care pot fi, fără doar și poate, descrise ca experimentale, marginale, „revoluționare” sau „radicale”. Cu toate acestea, în ciuda cantității și varietății acestor autori și texte, ele au rămas până astăzi practici liminale, nu au pătruns cu adevărat în *mainstream*-ul vremii, concentrat mai degrabă pe un discurs al continuității literaturii înalte. Astfel, chiar dacă *indeterminarea* dadaistă este un concept central pentru ceea ce avea să devină, jumătate de secol mai târziu, interactivitatea din artefactele digitale – care se bazează la rândul ei pe un fel de indeterminare narativă care constă tocmai în alegerea/acțiunea cititorului/

utilizatorului – practica nu a produs prea multe rezultate care să poată fi încadrate în categoria proto-digitalului. În muzică, de exemplu, utilizarea indeterminării într-o formă de proto-interactivitate digitală are loc chiar la mijlocul secolului al XX-lea, când John Cage compune, în 1952, celebra *4'33"*. În opera americanului, muzicienii trebuie să păstreze 4 minute și 33 de secunde de „tăcere”, în care nu operează niciun instrument, rezultatul (zgomotele mediului, zgomotele produse de audiență) fiind chiar compoziția. În literatură, un astfel de grad de indeterminare ar însemna o pagină goală sau o serie de pagini goale (așa cum o face Odobescu în *Pseudo-Kynegetikos*, fără a avea însă conștiința conceptuală a termenului dadaist), iar experimentele de acest fel păreau probabil facile în epocă, mai ales având în vedere și poziția dominantă a autorului în câmp, care nu trecuse încă prin procesul postmodern al demitizării. Cu toate acestea, în spațiul românesc, și în mod paradoxal – voi explica imediat de ce – există un text care propune

un grad însemnat al indeterminării – *Tablete din Țara de Kutu*, semnat de Tudor Arghezi. Paradoxal pentru că Arghezi este un scriitor care a fost în mare măsură canonizat ca poet și plasat mai mereu în descendența lui Eminescu, nu neapărat stilistic sau tematic, ci mai degrabă ca „valoare”, ca figură poetică centrală. Când se vorbește despre proza lui (într-adevăr, una neobișnuită pentru un scriitor care ocupă o asemenea poziție în câmp), în general sunt punctate apariția acestui text ca varietate a operei lui Arghezi, caracterul său formal atipic și conținuturile satirice. Dar majoritatea analizelor se concentrează pe conținutul textelor, nu pe forma lor. Iar acest lucru este cel puțin straniu, având în vedere că, asemenea lui Caragiale (și momentelor lui), *tabletele* lui Arghezi sunt ceea ce ar putea fi descris ca o specie literară distinctă în limbajul școlar românesc, care împarte textele care aparțin „genului” epic în subdiviziuni numite „specii”. Bineînțeles că o astfel de clasificare este limitativă și rolul ei educativ este unul cel puțin îndoielnic, însă am folosit exemplul doar pentru a contextualiza comparația făcută cu tipologia propusă de Caragiale. Această lucrare în două părți despre volumul lui Arghezi se situează în descendența unor eforturi recente de a recupera, reaborda și reanaliza literatura narativă românească utilizând fie instrumente digitale², fie metode de cercetare aparute recent³, toate având ca punct de plecare proiectul Muzeul Digital al Romanului Românesc⁴. Ea își propune, în primul rând, să exploreze receptarea *Tabletelor din Țara de Kutu* în România și afinitățile sale structurale cu un text mult mai comentat al literaturii mondiale, *Șotron* de Julio Cortázar și, în al doilea rând, să realizeze un experiment de lectură care să „verifice” premisele unei parcurgeri aleatorii a conținuturilor „tabletelor” argheziene.

De multe ori, *Tablete din Țara de Kutu* este abordată, în contextul discutării operei lui Arghezi, alături de volumele *Icoane de lemn* (1929) și *Poarta neagră* (1930), uneori chiar și *Cartea cu jucării* (1931)⁵, lucru explicabil mai ales prin structura lor fragmentară. De altfel, cele patru scrieri au fost incluse împreună în volumul de *Opere XI. Proză*, îngrijit de Mitzura Arghezi și Traian Radu și girat de Academia Română ca parte a Operelor complete ale lui Arghezi, lucru care este sugestiv tocmai pentru această asociere generală care se face între textele greu de încadrat în categoria „romanului” ale lui Arghezi. Cu toate acestea, ele rămân narațiuni, înfățișează *storyworld*-uri coerente și lumea posibilă la care fac referire este aceeași, nefiind vorba de proze scurte care se delimitează unele de celelalte prin accesarea și prezentarea unor lumi ficționale diferite. Avem de-a face, așadar, cu aceeași lume ficțională în toate intrările din *Tablete* sau din *Poarta neagră*, explorând uneori în proză aceeași tehnică a prezentării unei lumi ficționale din mai multe puncte de vedere sau perspective care este testată în aceeași perioadă și în poezie, în *Flori de mucigai* (1931). Însă înainte de a trece la principalele diferențe dintre

volum și la caracterul insolit al *Tabletelor din Țara de Kutu* chiar în acest context deja atipic al prozei lui Tudor Arghezi, este necesară o scurtă digresiune, pe urmele lui Nicolae Balotă, care este și el de părere că „vorbind despre fragmentarismul esențial al scriiturii argheziene este, poate, locul să amintim acea specie pe care foiletonistul Arghezi a consacrat-o, specie în care, ca prozator, și-a găsit măsura, canonul său: tableta”⁶. Însă în ce constă mai exact această idee de tabletă, pentru că ea nu este descrisă pe larg niciunde, iar caracteristicile ei nu sunt nici măcar schițate, ci operatorii descriptivi asociați rămân la stadiul de „fragment”? Raportându-mă tot la volumul de *Opere* citat anterior, niciunul dintre volume nu apare în Dicționarul Cronologic al Romanului Românesc și nu este discutat drept roman, iar Nicolae Manolescu spune că „din pricina înfățișării neortodoxe, *Tablete din Țara de Kutu* (1933) nici n-a intrat vreodată în discuție ca roman”⁷. Înfațișarea neortodoxă constă, în cazul *Tabletelor din Țara de Kutu*, în 88 de intrări numerotate grupate în 39 de supraintrări – voi discuta puțin mai târziu această împărțire, pentru că, în cazul volumului din 1933, poate exista o dublă interpretare a ceea ce înseamnă „tabletă” –, în cazul *Icoanelor de lemn* în 71 de intrări nenumerate, a câte 3 pagini și jumătate fiecare (cea mai lungă, *Țimpuț mitropolitului Iosif*, are 20 de pagini, iar cele mai scurte au 1 pagină), iar în cazul *Porții negre*, în 82 de intrări tot nenumerate, de aproximativ 3,2 pagini fiecare (cea mai lungă, *O încercare de evadare*, are 11 pagini, iar cele mai scurte și ele o pagină). Tabletele sunt, așadar, în general niște mini-narațiuni de sub 5 pagini, mai scurte decât *momentele* lui Caragiale⁸, care însă nu își schimbă lumea ficțională de la una la cealaltă – după cum voi arăta în *close reading*-ul din partea a doua a acestui studiu – și care surprind diferite scene din „viața” acelei lumi ficționale, urmărind personaje cât mai diverse în situații insolite. De ce apelează însă Arghezi la această abordare, mai ales având în vedere că rezultatul „cantitativ” nu diferă foarte mult de întinderea unui roman obișnuit? Același Nicolae Balotă susține că „hectarele, vastele pânze discursive îi produceau un dezgust manifest, deși, paradoxal, tehnica sa pointilistă ducea la un rezultat oarecum similar, ca întindere, cel puțin, fragmentele, tabletele sale adunate la un loc (ceea ce nu convine într-un tot spiritului lor) alcătuiind tot atât de vaste mozaicuri”⁹. Preluând un termen din teoria artei, Balotă asociază tehnica narativă a lui Arghezi cu tehnica picturală patentată în anii 1880 de Georges Seurat și Paul Signac, care se folosesc de puncte de culoare aplicate unul în succesiunea celuilalt pentru a produce imagini care în final sunt descifrabile. Însă mai degrabă decât cu picturile pointiliste din secolul al XIX-lea, unde punctele erau de dimensiuni mici, iar efectul general al picturii devenea unul estompat, asemenea efectului de *noise* din programele de editare ale imaginilor de astăzi, textul lui Arghezi discutat în această secțiune este mai apropiat de o pictură ca *Portretul lui Metzinger* de



Robert Delaunay, realizată în 1906, unde tușele sunt mai groase, iar imaginea seamănă mai degrabă cu un puzzle decât cu o pictură pointilistă din primul val. Pentru că tușele sunt mai groase, automat și pictura finală rezultată este una mai schematică, mai caricaturală. Exact același lucru se întâmplă și în cazul *Tabletelor din Țara de Kutu*, unde scopul nu pare a fi explorarea cât mai în detaliu a lumii ficționale, ci fixarea pe anumite situații/instituții/personaje care par relevante pentru întreg și care au potențialul de a forma, la final, o imagine schematică și nu neapărat una detaliată, însă care să aibă efect maxim asupra celor care iau contact cu artefactul narativ. Nicolae Manolescu sugerează că Arghezi contrapune această tehnică fragmentară continuității din structura balzaciană (pe care o asociază implicit cu „norma” vremii):

„Modelul lui nu mai era, evident, Balzac: punându-l pe rigoristul estetic Mya Lak din *Tablete din Țara de Kutu* să prețuiască romanele în care pătrunzi ca într-o casă („trebuie să intri pe scară, pe ușă, pe lângă vestiar și, progresiv, să ajungi în sala de mâncare, unde ești invitat“), Arghezi ironiza tocmai metoda balzaciană. Credea dimpotrivă că un roman poate să nu aibă „nici logică, nici succesiune“, începând de orișunde și sfârșind unde vrea cititorul”.¹⁰

Contextualizând puțin, Mya Lak este un personaj care apare pe la mijlocul *Tabletelor din Țara de Kutu*, prezentat drept „rector”, „ultimul fiu al Soarelui din partea locului” și care este surprins după întoarcerea dintr-o călătorie de la Paris. Ajuns înapoi „în partea locului”, în Kutu, Mya Lak dezbate și conferențiază unor bărbieri și clienților acestora, într-un „Salon” local, susținând în debutul unei lungi alocuțiuni care începe cu „voi fi cât se poate de scurt”¹¹ că „din cea mai fragedă copilărie, nu înțelegeam niciodată ce citeam. Am crescut și m-am dezvoltat cu această însușire. [...] Un lucru m-a mirat încă din prima tinerețe, facultatea mea de a nu înțelege. Iau o carte, o citesc și nu pricep nimic”¹². Acesta este personajul care spune mai târziu că „Autorul să înceapă întotdeauna cu începutul și să lucreze cu un plan dat. [...] Sunt adversarul scrierilor care încep ca nelumea, din mijlocul sau din interiorul ideii, fără pregătirea cititorului” și continuă cu extrasul citat de Manolescu. Contrapunctul cu structura *Tabletelor* și, mai ales, cu ceea ce susține Arghezi însuși în *Cuvânt înainte* este evident. Iar prezentarea satirică a unui personaj aproape distorsionat de trăsăturile sale absurde care afirmă tocmai opusul a ceea ce „se întâmplă” în acest volum este una tipică pentru modalitatea de abordare a conținuturilor propusă de Arghezi. Pentru că subiectul este cel mai dezbătut de critica literară românească, una care nu acordă prea multă atenție sau spațiu *Tabletelor din Țara de Kutu*. Comentarii își apleacă în general atenția pe comic și pe parodie, pe caricatural, pe tipurile de personaje, pe coordonatele societății din Țara de Kutu, pe satirizarea acesteia. Chiar Manolescu, citat anterior ca oprindu-

se și asupra formei textului, îl invocă pe Caragiale nu pentru a face o analogie formală, ci pentru a face o analogie de fond: „Doar avangardiștii ca Urmuz și mai ales ca Arghezi, cel din *Tablete din Țara de Kutu*, au intuit valoarea formulei caragialiene”¹³. Aici, când vorbește despre formula caragialiană, Manolescu se referă la personajele, situații și modul de abordare a acestora. Chiar și analizele ceva mai substanțiale au în centrul lor aceleași elemente. Matei Călinescu, de exemplu, inventariază personaje și circumstanțe în paginile dedicate *Tabletelor din Aspecte literare*. Însă, după această inventariere, abordează într-un mod original modul în care se construiește și realizează comicul, ca un fel de concluzie a celor menționate anterior: „Comicul atinge fabulosul prin metafora dilatată până la o conexiune universală – adeseori subînțeleasă sau disimulată –, prin asociația spontană și neprevăzută. Afirmăția poate fi verificată, mai direct, pe planul stilului, în care abundă imaginile și metaforele, efectul comic izvorând din termenii lor violent contrastanți”¹⁴. El continuă, afirmând că „Absența epicului, a succesiunii, a construcției pledează pentru același punct de vedere”¹⁵. Am ales să citez *in extenso* din finalul considerațiilor critice ale lui Matei Călinescu tocmai pentru că, în acest caz, el pledează pentru „verificarea” conținutului prin formă, analizându-l pe acesta din punctul de vedere al stilului – și, deci, al formei. Practic, caracterul fragmentar al textului este folosit aici pentru a explica efectele sale comice. Astfel, multitudinea de personaje și situațiile diferite, acele „asocieri spontane” devin posibile doar pentru că lumea ficțională este construită prin folosirea tehnicii puzzle-ului, permițând astfel un acces mult mai variat la existenții acesteia decât ar fi permis-o o narațiune concentrată în jurul unui număr mai restrâns de personaje, care să le urmărească evoluția. Într-adevăr, într-o lectură „cronologică” a tabletelor, personajele care par principale la început, Pitak, Mnir și Kuic, dispar gradual, rămânând doar urmele unuia dintre ei, ale naratorului inițial, Pitak, care însă ajunge să nu mai fie numit, focusul mutându-se pe situațiile individuale și pe „poveștile” specifice ale personajelor care sunt parte integrantă a Țării de Kutu. I. Sârbu, pe de altă parte, încearcă să identifice, mai degrabă, unitatea din fragmentarismul textului: „Există, deci, și aici, în pofida aparenței de dispersiune, criterii de unitate, care acordă operei o ordine și un echilibru”¹⁶. Însă nu menționează care ar fi aceste criterii de unitate, lucru care face afirmația una deschisă oricăror interpretări: putem considera criterii de unitate atât stilul, cât și recurențele „absurde” ale trăsăturilor unor personaje. Însă probabil caracteristică receptării în timp real a *Tabletelor din Țara de Kutu* este poziția lui G. Călinescu, reprodusă și explicată de Manolescu în *Istoria critică*: „*Tablete din Țara de Kutu* le analizează [Călinescu] ca pe niște pamflete, deși admite înrudirea cu Swift (declarată chiar de Arghezi). Prejudecata în epocă, dar și

mai târziu, este că romanul este realist și obiectiv sau nu este deloc. Modelul îl oferea Rebreanu. Și Mateiu Caragiale, și Blecher s-au lovit de ea. Tot ce se accepta erau intruziunile fantastice”¹⁷. Manolescu explică, astfel, excluderea volumului din categoria „romanelor”, una care, așa cum am arătat, persistă încă.

Cuvintele înainte în *Tablete din Țara de Kutu* (1933) și *Rayuela* [Șotron] (1963)

Am situat deja, la începutul acestui studiu, experimentele dadaiste și post-dadaiste care conțin indeterminate în zona de anticipare a *interacțiunii*¹⁸ așa cum este ea percepută în discursul analitic din jurul ficțiunilor digitale de astăzi. Deseori, originile practicii hipertextuale sunt urmărite în general în opere tipărite, care nu dispun de tehnologia digitală care permite navigarea directă între noduri. Am menționat acolo nume precum Jorge Luis Borges, Marc Saporta, Milorad Pavić sau Julio Cortázar. Probabil cele mai utile artefacte pentru racordarea *Tabletelor din Țara de Kutu* la o rețea internațională sunt *Rayuela* de Cortázar (1961) și *Composition no. 1* de Saporta (1962). Chiar dacă al doilea titlu menționat, care este pur și simplu o cutie de 150 de foi tipărite doar pe o parte și așezate înăuntru, care pot fi citite în orice ordine, ar fi fost poate mai apropiat de structura *Tabletelor* lui Arghezi, având în vedere inaccesibilitatea sa și faptul că nu a fost încă tradus în limba română, am ales să continui comparația axându-mă pe Șotron (așa cum a fost tradus titlul în limba română) de Cortázar. În încercarea sa de a demonstra în ce fel acest roman este unul hipertextual, Rob Rix explică:

„The narrative is evasive, aleatory, improvised, collaged, and interspersed with the ‘disposable chapters.’ This is the sense in which *Rayuela* is a hypertext, an embryonic cybernovel which both anticipates and lays down challenges for today’s manifestations of cyberliterature. Cortázar’s instinct as a writer, his method and purpose, are imbued with the energy and discipline of improvisation, eclecticism, the scepticism of the anti-novel, and the absurdity of the comic novel.”¹⁹

Sigur că Rix abordează Șotron din perspectiva volumului în care apare studiul său, *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, iar astfel utilizează direct termenul de ciberliteratură și pe cel de hipertext, însă dacă eliminăm aceste elemente vom observa că el vorbește despre o narațiune „evazivă, aleatorie, improvizată, colată și presărată cu capitole opționale”, iar metoda scriiturii lui Cortázar este una a „improvizatiei, eclecticismului, scepticismului anti-romanului și absurdității romanului comic”, lucruri care sună extrem de similar cu descrierile critice menționate mai sus în legătură cu *Tabletele* lui Arghezi. Aproape că, dacă nu am fi contextualizat și menționat, s-ar fi încadrat în oricare din metadiscursurile de mai sus. Umbrela de anti-roman

este o altă recurență în opiniile critice care se referă la narațiuni cu formă proto-hipertextuală, pentru că însăși structura lor este una care invită la scoaterea textelor din categoriile narațiunii clasice și etichetarea lor drept cu totul altceva, însă un altceva al cărui scop principal este tocmai subminarea tipologiei uzuale a romanului.

Iată cum încep cele două volume:

a. *Tablete din Țara de Kutu*
„FOSTUL CUVÂNT ÎNAINTE, LA EDITIA ÎNTÂI

S-a putut citi în ziare textual că prezentele pagini, sorocite unei apariții primăvăratice, n-au fost puse în circulație la timp din pricina cenzurii.

Omuli obișnuiți să gândească slobod, așează propoziția într-altfel. Dacă ar fi fost supusă examenului cenzurii, cartea de față nu ar fi fost cuvânt să fie oprită, dar s-ar fi recunoscut drepturi artistice unei noi autorități literare, ceea ce nu s-a întâmplat.

Autorul se folosește de spațiul pe care i l-a lăsat aici gol imprimăria, ca să facă o declarație de principiu cititorului: că n-a urmărit să realizeze nici logică, nici succesiune, ci o simplă carte de buzunar și ghiozdan, citibilă oricum, începută orișunde, fără final și putând sfârși acolo unde vrea cititorul să-i puie o zaloagă, să o abandoneze sau să o arunce.

TA.”²⁰

b. Șotron
„Îndrumar de lectură

În felul ei, această carte înseamnă multe cărți, dar mai ales două. Cititorul este invitat să aleagă una din următoarele două posibilități:

Prima carte se citește în mod obișnuit și se termină cu capitolul 56, după care apar trei steluțe frumoase ce echivalează cu cuvântul *Sfârșit*. Așadar, cititorul va renunța fără păreri de rău la ceea ce urmează.

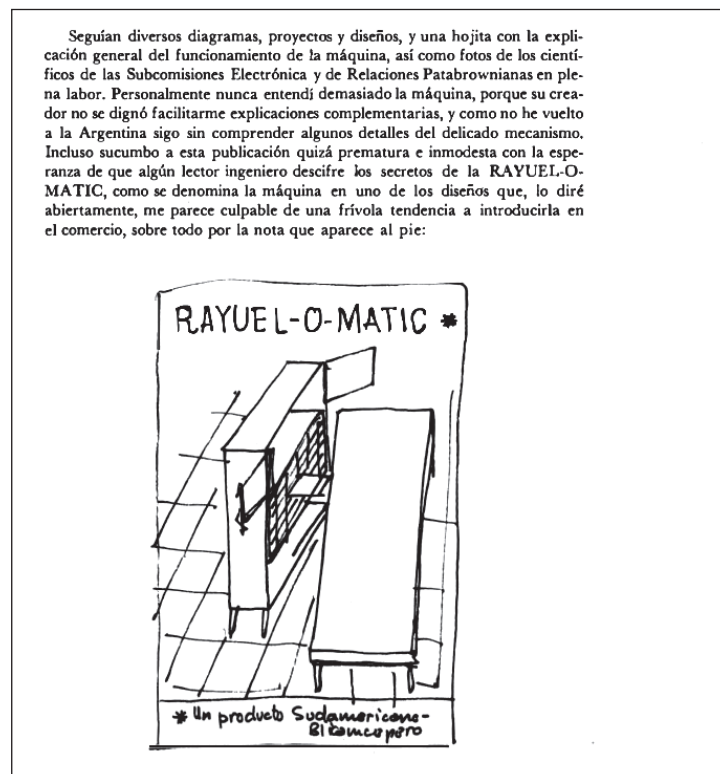
Cartea a doua se citește începând cu capitolul 73 și continuând în ordinea indicată la sfârșitul fiecărui capitol. În caz de confuzie sau uitare, e de-ajuns să se consulte următoarea listă: [...]”²¹

Încă de la început trebuie menționat că tocmai această introducere diferențiază volumul lui Arghezi din 1933 de *Icoane de lemn* și *Poarta neagră*, ale aceluiași autor, care nu au niciun fel de *disclaimer*, iar astfel se poate presupune că intrările din interiorul acestora trebuie citite în ordine (sau cel puțin au fost compuse de așa natură încât să fie citite în ordine). În al doilea rând, este necesar să spunem și că între momentele publicării cărților lui Arghezi, respectiv Cortázar sunt 30 de ani esențiali pentru evoluția literaturii globale, mai ales având în vedere declinul modernismului înalt după cel de Al Doilea Război Mondial și emergența unui nou

curent dominant în literatură, postmodernismul²².

În cuvântul său introductiv, Argezi abordează la început subiectul discutat deja în presa vremii al posibilei cenzurării a volumului însă atenția noastră nu se va concentra prea mult asupra acestor aspecte având în vedere că ele sunt extra-textuale și nu aparțin în niciun fel narațiunii, iar astfel nu reprezintă componente de interes pentru analiza de față. În a doua parte a sa, însă, Argezi adresează cititorului niște direcții de lectură. Există aici câteva elemente esențiale pentru exercițiul de lectură al textului: a. lipsa succesiunii tabletelor; b. lipsa unui început sau sfârșit clar; c. lipsa necesității unei lecturi complete a volumului. De cealaltă parte, Cortázar este în același timp mai vag și mai specific decât Argezi. Mai vag pentru că atenționează că „această carte înseamnă multe cărți”, ceea ce este, în fapt, mai degrabă o generalitate aplicabilă oricărui text, complet nenesară, mai ales având în vedere continuarea, în care „cititorul este invitat să aleagă una din următoarele două posibilități”. Așadar, Cortázar oferă două căi de lectură pentru romanul său, prima o parcurgere cronologică a capitolelor până la capitolul 56, iar cea de-a doua o parcurgere a capitolelor conform unei liste predefinite, care începe cu capitolul 73. Navigarea este permisă atât de însiruirea în incipit a capitolelor în ordinea dorită de Cortázar, cât și prin lectura conform unor proto-hiperlink-uri de la sfârșitul fiecărui capitol,

care ghidează în mod direct parcurgerea. Vorbim, astfel, despre o „interactivitate” destul de redusă, pentru că singura decizie pe care trebuie să o facă cititorul în cazul *Șotronului* este calea pe care o ia la început, după aceea totul fiind controlat și ghidat de către Cortázar. De cealaltă parte, Argezi nu oferă astfel de instrucțiuni rigide, din contră. Însă, bineînțeles, opțiunea scriitorului român are neajunsurile ei, tocmai din cauza varietății sale mult mai mari, în care numărul permutărilor este extrem de ridicat. Dar cum funcționează, de fapt, aceste opțiuni? În ceea ce privește *Șotronul*, având în vedere că textul este semnat de un autor canonic care aparține unei literaturi de la „centru”, nu uneia semi-periferice, au existat încercări de a reproduce mecanismul narativ al volumului. Încă de la începutul anilor 2000, de exemplu, a apărut un proiect digital care își propune să replice structura celor două romane și să permită lectura lor online, prin folosirea tehnologiei hipertextului.²³ Însă J. Andrew Brown²⁴ vorbește chiar de un dispozitiv analogic descris de Cortázar însuși în *La vuelta al día en ochenta mundos*, un așa-numit *Rayuel-O-Matic* care imita printr-o cutie mecanică cu sertare structura narativă a *Șotronului* și cele două căi de lectură. O schiță a dispozitivului, care nu a fost însă realizat concret niciodată, poate fi observată în Fig. 1., reproducă din volumul de non-ficțiune al lui Cortázar²⁵.



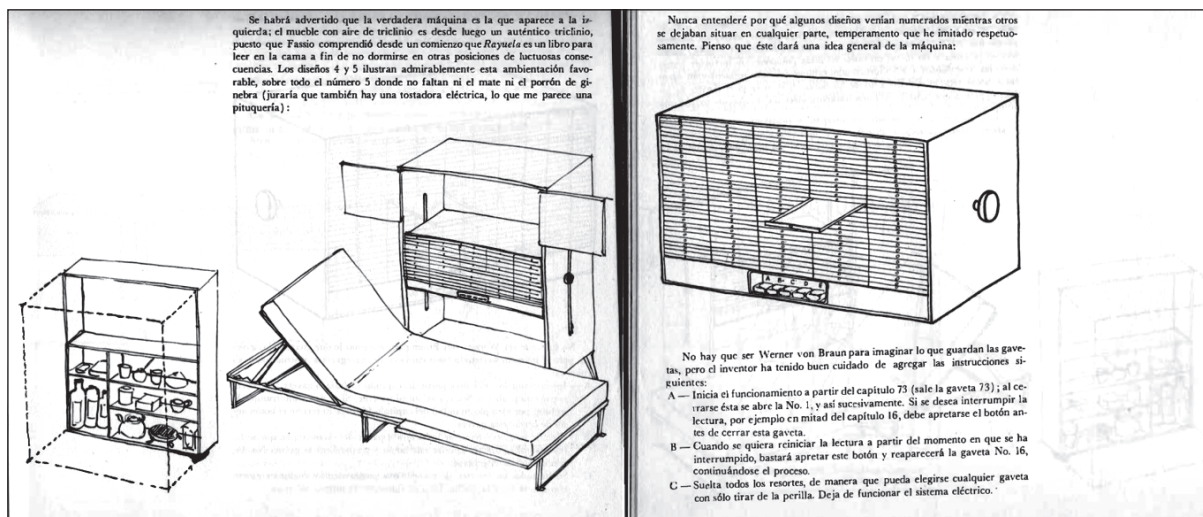


Fig. 1. Dispozitivul Rayuel-O-Matic

În acest dulap mecanizat cu sertare, în funcție de primul sertar deschis (1 sau 73, în funcție de calea aleasă) se deschideau în succesiune și următoarele sertare, fiecare conținând câte un capitol/o intrare din „primul” roman, respectiv din cel de „al doilea”. Având în vedere această referire pe care o face prozatorul argentinian la Rayuel-O-Matic în scrierile sale de la câțiva ani de după apariția cărții, putem spune că în cazul său pare programatică anticiparea literaturii digitale/cibertextuale/hipertextuale, pentru că demersul său este unul constructiv. De cealaltă parte, la Arghezi pare mai degrabă să vorbim despre o alegere de formă care reprezintă un demers deconstructiv, îndreptat înspre formele uzuale ale narațiunii în prima jumătate a secolului al XX-lea în România. Cu toate acestea, la niciunul dintre cei doi scriitori nu poate fi vorba despre o atitudine digitală în adevăratul sens al cuvântului, și nici măcar de o conștiință digitală, ci pur și simplu de prefigurări contextuale aleatorii ale unor practici care urmau să își manifeste formele cele mai complexe începând cu anii 1990. Însă cum ar fi arătat un astfel de dispozitiv în cazul în care el i-ar fi servit volumului lui Arghezi, nu celui al lui Cortázar? În primul rând, nu ar fi fost nevoie de nicio componentă mecanizată, conform instrucțiunilor scriitorului român, având în vedere că orice sertar poate fi deschis oricând și procesul poate fi întrerupt în orice punct – nu avem, așadar, nicio „cale” fixă de urmat. În al doilea rând, însă, extrem de important ar fi de determinat numărul de sertare. Pentru că, spre deosebire de *Icoane de lemn* sau *Poarta neagră*, *Tablete din Țara de Kutu* este împărțită atât în capitole cu titlu, cât și în subdiviziuni numerotate ale acestora. De exemplu, primul „capitol”, „În avion”, conține subdiviziunea „1”, în vreme ce al doilea „capitol”,

„În văzduh”, conține subdiviziunile „2” și „3”, iar *pattern*-ul este unul care se repetă. Întrebarea care survine în continuare este, bineînțeles, care dintre categorii este cea a „tabletelor”? Pentru că vorbim în același timp de intrări individuale și de „cupole” sub care sunt situate aceste intrări. În lucrarea de față, voi considera tablete intrările numerotate, din următoarele motive: numerotarea nu se oprește după fiecare „capitol”, firul narativ nu este unul continuu la nivelul „capitolului”, ci la nivelul intrărilor, iar de multe ori există rupturi logice între intrările din capitole.

Astfel, în a doua parte a acestei cercetări, care va fi publicată ulterior, propun următoarea abordare: testarea directă a funcționalității acestui model literar proto-hipertextual prin verificarea premisei anunțate de Arghezi în *Cuvânt înainte*. Voi realiza astfel un experiment de lectură, plecând de la mențiunile scriitorului din startul volumului, pentru a observa care sunt efectele unei lecturi cronologice (în ordinea numerelor dinaintea intrărilor) și efectele unei lecturi aleatorii (într-o ordine generată de *random.org*). Dacă pentru prima lectură, mecanismul este clar, în ceea ce privește a doua lectură, am introdus în motorul *Random.org* toate numerele intrărilor și am folosit secvența generată de motorul digital pentru a mă ghida. Nu am operat niciun fel de modificare în ordinea primită și am folosit prima variantă propusă.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS - UEFISCDI, project number PN-III-P4-ID-PCE-2020-2690, within PNCI III.



Note:

1. Pentru o cercetare mai amplă a rețelelor avangardelor istorice din Europa Centrală și de Est, vezi Emanuel Modoc, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* (București: Editura MLR, 2020).
2. Vezi Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan, Andreea Coroian Goldiș, „Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc”, *Transilvania*, nr. 10 (2019): 9-16.
3. Vezi seria de articole despre geografia internă a romanului românesc, din care cel mai recent este Ștefan Baghiu, Andrei Terian, Vlad Pojoga, Snejana Ung, Bianca Crăciun și Ovio Olaru, „Geografia romanului românesc (1933-1947): străinătatea”. *Transilvania*, nr. 9 (2021): 1-9 sau articolele despre temporalitatea internă a romanului românesc, dintre care cel mai recent este Radu Vancu, Alex Ciorogar, Ana-Maria Stoica, Vlad Pojoga și Ștefan Baghiu, „Temporalitatea internă a romanului românesc (1933-1947)”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 18-24.
4. Vezi inclusiv Teona Farmatu, „De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: *Într-un cămin de domnișoare* de Anișoara Odeanu și *Tînerete* de Lucia Demetrius”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2022): 1-12.
5. Vezi Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi* (București: Editura Eminescu, 1979) sau Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, ediția a II-a, revăzută și revizuită (București: Cartea Românească, 2019).
6. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 321.
7. Manolescu, *Istoria*, 609.
8. În *Momentele* din 1901, reluate în I.L. Caragiale, *Momente*, ed. Ion Vartic (București: Humanites, 2013), media de pagini per moment este de 6,4 pagini, considerabil mai mare.
9. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 321.
10. Manolescu, *Istoria*, 608
11. Tudor Arghezi, *Opere, Vol. 11: Proză: Icoane de lemn, Poarta neagră, Cartea cu jucării, Tablete din Țara de Kutu*, ed. Mitzura Arghezi și Traian Radu (București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2017), 912.
12. Ibid, 912-13.
13. Manolescu, *Istoria*, 416.
14. Matei Călinescu, *Aspecte literare* (București: Editura pentru literatură, 1965), 116.
15. Ibid.
16. I. Sîrbu, *Proza artistică a lui Tudor Arghezi* (Iași: Editura Cronica, 1995), 22.
17. Manolescu, *Istoria*, 608.
18. Pentru o explorare a relației dintre narațiune și interacțiune la nivel conceptual, vezi Vlad Pojoga, „Narațiune și interacțiune: preliminarii teoretice comparate”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2021): 53-58.
19. Rob Rix, „Julio Cortázar’s Rayuela and the Challenges of Cyberliterature”, în *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, ed. Claire Taylor și Thea Pitman (Liverpool: Liverpool University Press, 2007), 195.
20. Arghezi, *Opere*, 841.
21. Julio Cortázar, *Șotron*, trad. Tudora Șandru Mehedinți (Iași: Polirom, 2018), 5.
22. Pentru o explorare a dinamicilor postmodernismului și a modului în care acesta dislocă „valorile” modernismului înalt, vezi Fredric Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*, trad. Alex Văsieș și Vlad Pojoga (Sibiu: Editura ULBS, 2021).
23. vezi http://www.oocities.org/espanol/rayuel_o_matic/index.html.
24. J. Andrew Brown, „Reading Rayuela in the Rayuel-O-Matic”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 29, No. 2 (Invierno 2005): 379-396.
25. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968), 83-86.

Bibliography:

- Arghezi, Tudor. *Opere, Vol. 11: Proză: Icoane de lemn, Poarta neagră, Cartea cu jucării, Tablete din Țara de Kutu*. [Works, Vol. 11: Prose]. Edited by Mitzura Arghezi and Traian Radu. Bucharest: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2017.
- Baghiu, Ștefan, Andrei Terian, Vlad Pojoga, Snejana Ung, Bianca Crăciun, and Ovio Olaru. “Geografia romanului românesc (1933-1947): străinătatea” [The Geography of the Romanian Novel (1933-1947): Spaces from Abroad]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 1-9.
- Brown, J. Andrew. Reading Rayuela in the Rayuel-O-Matic.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29, no. 2 (2005): 379-396.
- Balotă, Nicolae. *Opera lui Tudor Arghezi* [Tudor Arghezi’s Work]. Bucharest: Editura Eminescu, 1979.
- Călinescu, Matei. *Aspecte literare* [Literary Aspects]. Bucharest: Editura pentru literatură, 1965.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1968.
- Cortázar, Julio. *Șotron* [Hopscotch]. Translated by Tudora Șandru Mehedinți. Iași: Polirom, 2018.
- Farmatu, Teona. “De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: *Într-un cămin de domnișoare* de Anișoara Odeanu

- și *Tînerete* de Lucia Demetrius” [Why Don’t We Have an Alternative to Male Authenticity? Focus: *In a Young Ladies’ Home* by Anișoara Odeanu and *Youth* by Lucia Demetrius]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 1-12.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism]. Translated by Alex Văsies and Vlad Pojoga. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*, ediția a II-a, revăzută și adăugită [The Critical History of Romanian Literature]. Bucharest: Cartea Românească, 2019.
- Modoc, Emanuel. *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* [The International of Peripheries]. Bucharest: Editura MLR, 2020.
- Pojoga, Vlad. “Narațiune și interacțiune: preliminarii teoretice comparate” [Narrative and Interaction: Comparative Theoretical Preliminaries]. *Transilvania*, no. 11-12 (2021): 53-58.
- Pojoga, Vlad, Ștefan Baghiu, Emanuel Modoc, Daiana Gârdan, Andreea Coroian Goldiș. “Tehnici digitale pentru analiza romanului românesc” [Digital Tools for the Analysis of the Romanian Novel]. *Transilvania*, no. 10 (2019): 9-16.
- Rix, Rob. “Julio Cortázar’s *Rayuela* and the Challenges of Cyberliterature.” In *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*, edited by Claire Taylor and Thea Pitman. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.
- Șirbu, I. *Proza artistică a lui Tudor Arghezi* [Tudor Arghezi’s Artistic Prose]. Iași: Editura Cronica, 1995.
- Vancu, Radu, Alex Ciorogar, Ana-Maria Stoica, Vlad Pojoga, Ștefan Baghiu. “Temporalitatea internă a romanului românesc (1933-1947)” [The Internal Temporality of the Romanian Novel (1933-1947)]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 18-24.



DESPRE *CODE-SWITCHING* ÎN LITERATURILE SCRISE ÎN LIMBI PERIFERICE. MULTILINGVISM ȘI STRATEGII DISCURSIVE ÎN ROMANUL ROMÂNESC DIN SECOLUL AL XIX-LEA

David MORARIU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: david.morariu@ulbsibiu.ro

CODE-SWITCHING IN LITERATURES WRITTEN IN PERIPHERAL LANGUAGES:
MULTILINGUALISM AND DISCURSIVE STRATEGIES IN THE NINETEENTH-CENTURY ROMANIAN NOVEL

Abstract: My study aims to address the phenomenon of literary multilingualism in the nineteenth-century Romanian novel. Based on Johan Heilbron's approach on “translations as a cultural world-system” and his classification into hyper-central, central, semi-peripheral and peripheral languages, my analysis discusses the nineteenth-century Romanian language at an early stage of its consolidation and thus in self-colonial and anti-colonial relations to the “hegemony” of the French language. Taking advantage of this framework, I consider that the majority of literary code-switching examples faithfully render these linguistic relations, so my study proposes a classification of literary multilingualism into the following possible categories: a *livresque* multilingualism, which satisfies the self-colonial tendencies of the nineteenth-century language, a latent multilingualism, which can also be associated with an attempt at linguistic bovarisation, but also with the search for authenticity in novels through suggestion and “explicit attribution” (Meir Sternberg), a thesistic multilingualism, in such cases where the novel didactically presents foreign language insertions, and a functional multilingualism. Finally, my paper also launches a discussion of another type of multilingualism, that as a source for “defamiliarization”, which I expect to find in the Romanian novel of the twentieth century, when the Romanian language is no longer in danger of self-colonization and passes by the incipient stage, the phenomenon of code-switching serving Viktor Shklovsky's technique of “defamiliarization”.

Keywords: code-switching in literature, literary multilingualism, Romanian language as peripheral language, nineteenth-century Romanian novel, typology of multilingualism.

Citation suggestion: Morariu, David. “Despre *code-switching* în literaturile scrise în limbi periferice. Multilingvism și strategii discursive în romanul românesc din secolul al XIX-lea.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 21-34.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.03>.



„Vai, vorbesc nemțește chiar și în franțuzește”, remarcă la un moment dat Hans Castorp, adăugând aceleași discuții și următoarea constatare: „Moi, tu le remarques bien, je ne parle guère le français. Pourtant, avec toi, je préfère cette langue à la mienne, car pour moi parler français c'est parler sans parler, en quelque manière – sans responsabilité, ou comme nous parlons en rêve”¹.

Muntele vrăjtit (1924) al lui Thomas Mann este unul dintre textele utilizate ca studiu de caz în analizele care tratează fenomenul multilingvismului prin prisma discursului literar. De fapt, chiar și această observație a protagonistului figurează printre exemplele ce au atras până acum atenția prin justificarea propusă pentru schimbarea codului². Pe lângă discuțiile coagulate în

jurul unor scriitori ca Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Joseph Conrad, James Joyce sau Lev Tolstoi și în jurul textelor lor (interpretate, mai ales cele semnate de primii trei, în principal din perspectiva translingvismului, adică a capacității de a scrie în mai multe limbi³, ca particularitate a întregii activități a autorilor), abordările ce au adus în prim-plan multilingvismul literar, ca alternanță de limbi⁴ în interiorul aceluiași discurs, au mizat pe multifuncționalitatea acestui fenomen. Mai exact, ca să revin la schimburile de replici în limba franceză dintre Hans Castorp și Clavdia Chauchat din care am preluat citatul de la început, acestea sunt cu atât mai interesante, cu cât, așa cum protagonistul romanului lui Mann punctează din capul locului, neasumarea glisării între cele două limbi reprezintă în cazul său o strategie narativă *per se*.

În ce măsură pot fi puse această „depersonalizare” (prin schimbarea codului) de care profită Hans Castorp și, totodată, această neresponsabilizare de *a vorbi fără să vorbești*, favorizate bineînțeles de utilizarea unei limbi străine, laolaltă cu un caz la fel de interesant din romanul românesc de secol XIX? Costin Șoimulescu este protagonistul celui de-al treilea volum al *Misterelor Căsătoriei* de C.D. Aricescu, roman care continuă formula balzaciană din *Psychologie du mariage* în toate cele trei volume⁵ și investighează trei categorii diferite de cupluri și tipologia eșecurilor din căsnicie. Interesant e că, din perspectiva aceluiași detaliu de ordin lingvistic, intriga romanului pornește de la o serie de scrisori de dragoste redactate în limba franceză pe care protagonistul le primește și care îi atrag atenția mai ales din perspectiva (lipsei) simțului pentru limba franceză pe care scrisorile îl dovedesc. Una dintre ele, a cărei autoare este nemțoaica Henrieta, reușește să modifice fundamental modul în care Costin o va privi pe această admiratoare. În același timp, scrisoarea semnată de Henrieta îi oferă avantajul decisiv rivalei ei, misterioasa Sofia, din cauza francezei stâlcite pe care nemțoaica nu o poate ascunde și care este, se pare, un criteriu esențial în relațiile amoroase ale protagonistului:

„Am râs cu lacrimi citind această scrisoare, (...), am zis: dacă și persoana misterioasă ar fi scris ca Henrieta (era germană), aș fi fost tămăduit de frigurile amorului și ale căsătoriei”⁶ (p. 25).

Există multe similitudini între cele două exemple ce se pot observa cu ochiul liber. Cu toate acestea, criteriile de chestionare sunt foarte importante în cazul unui asemenea demers comparativ, pentru că din aceste criterii descind și principalele deosebiri. Ambele exemple lansează o dezbatere despre multilingvism în literatură și propun o glisare lingvistică al cărei numitor comun este limba franceză. Textul în germană al lui Mann conține paragrafe întregi în limba franceză pe care le generează întâlnirea protagonistului său cu rusoaica Clavdia.

Romanul lui Aricescu – redactat în română – propune, la rândul său, două scrisori în limba franceză, dintre care cea de-a doua, dat fiind că aceasta este scrisoarea pe care am adus-o în centrul atenției, îi aparține unei nemțoaice și este destinată unui român. În cazul exemplului 1, franceza (ca limbă mediatoare) funcționează, foarte interesant, ca un soi de „catalizator” pentru relația celor două personaje. În cazul celui de-al doilea, franceza este o piedică pentru o relație similară. Dacă Hans Castorp susține că se exprimă cu dificultate în limba franceză, dar e contrazis de ortografia pasajelor care consemnează discuțiile lor în franceză și de opțiunea lui Mann de a nu marca grafic această nesiguranță, Henrieta va miza pe alegerea acestei limbi pentru a atrage atenția, însă toate intențiile îi vor fi anulate tocmai din această cauză, pentru că romanul lui Aricescu este puternic ancorat în puritatea lingvistică pe care o reclamă și care va lua încet-încet forma unui discurs tezist și chiar superficial. Toate greșelile de limbă din scrisoare sunt consemnate cu fidelitate.

Într-o primă fază, cazul romanului românesc – tocmai pentru că se pleacă de la un text scris – pare a câștiga teren, dacă ne referim la autenticitate și la construirea unei strategii narative temeinice pornind de la inserarea discuției despre multilingvism. Căci scrisoarea din partea Henrietei, care funcționează și ca un pretext declanșator pentru ironia lui Costin, poate fi analizată exclusiv din punct de vedere lingvistic: „Regret beaucoup vous ne pas trouvé à Camplung. Je suis très occuper avec ma toilette car je partirai en peu de jours à cause cela je vous dois dire adieu” (p. 24). Pierde, în schimb, teren în aceeași măsură atunci când vine vorba despre justificarea inserării limbii franceze în contextul mai larg al romanului și al raportării la aceasta pe toată durata desfășurării episoadelor narative. În timp ce până și coordonatele spațio-temporale par a motiva utilizarea limbii franceze într-un mediu care favorizează oricum diversitatea etnolingvistică, ca o soluție de compromis pentru discuțiile dintre Hans Castorp și Clavdia Chauchat, personajele din *Misterele căsătoriei* ajung să pună scrierea epistolelor în franceză pe seama orgoliului.

În fine, până și raportul dintre limbile coocurente în pasajele discutate până acum sau, mai mult, nuanțarea discuției prin lărgirea contextului pentru cazul romanului românesc (perioada publicării și caracteristicile lingvistice și culturale ale secolului al XIX-lea) sunt aspecte care cântăresc mult într-o discuție despre multilingvismul literar. De fapt, mi se pare evident și, în același timp, imposibil de trecut cu vederea faptul că nu poți discuta despre *code-switching* între limba germană și limba franceză într-un roman canonic din secolul al XX-lea în termenii aceluiași parametri în care trebuie să coagulezi o discuție despre *code-switching* între limba română, ca limbă periferică⁷, și limba franceză (limba hegemonică în epocă) într-un roman românesc din



secolul al XIX-lea. Demonstrativă în acest context este aplicația lui Steven G. Kellman care, cu toate că are în vedere situația translingvismului literar, propune un exercițiu matematic pentru a ilustra dificultatea pe care o implică încercarea de a epuiza un asemenea subiect. Lăsându-i pe dinafară pe scriitorii care au glisat între mai mult de două limbi de la un text la altul, există – ținând cont de numărul total de limbi – aproximativ 12.497.500 de posibilități *bi*-translingvistice⁸. Pe scurt și revenind la miza acestui articol, cu cât pare mai dificil să stabilești criterii funcționale care să acopere cât mai multe cazuri de multilingvism literar și care să îți ofere o tipologie cel puțin minimală asupra finalității și/sau a intenționalității din spatele acestora, cu atât mi se pare mai interesantă o încercare de a schița o primă tipologie și de a diferența din unghiul acesta inserarea cuvintelor și a expresiilor din limbi străine în romanul românesc din secolul al XIX-lea. Până atunci, însă, dificultatea de a aplica etichete și de a expune fenomenul de multilingvism în raport cu toată rețeaua morfologică pe care o implică iese la iveală dintr-o primă încercare de delimitare conceptuală a fenomenului și de sintetizare a direcțiilor de analiză care îl valorifică și care se legitimează pe baza lui. Altfel spus, iată cum arată o posibilă sinteză, de la care nu am din start pretenția de a o prezenta ca pe un material teoretic exhaustiv, ci mai degrabă ca pe o ancorare necesară și de bun-simț a temei.

De la *monolingvism* la *multilingvism*

O discuție despre multilingvism și fenomenele (mai mult sau mai puțin identice și interschimbabile) asociate coocurenței entităților ce aparțin mai multor limbi se recomandă astăzi prin două situații-problemă pe care le și ridică de la bun început: una conceptuală și una, care descinde din prima, de ordin pragmatic. Două pentru că las deoparte pericolul banalității și capcana truismului tot mai greu de evitat într-o discuție despre multilingvism și rolul său în contextul actual. Ambele sunt dense în aceeași măsură și comportă, într-o primă fază, o abordare mai degrabă neglijentă în raport cu ramificațiile și implicațiile teoretice pe care le revelează fiecare concept și fiecare perspectivă de raportare la multilingvism în parte. Un asemenea demers favorizează, în schimb, o revizitare a opoziției legitimizează pentru paradigma în care se înscrie studiul meu și pentru dezbaterile care polarizează direcțiile actuale sau cel puțin recente de analiză. Cu alte cuvinte, ce încerc să aduc în centrul discuției, pentru a-mi crea un prim cadru în care să dezvolt dificultatea de natură conceptuală pe care am amintit-o deja, este varietatea de etichete – de la *bi*-, *pluri*-, *hetero*-, *trans*- la *multilingvism* sau chiar de la *code-mixing* la *code-switching* – pentru fenomenele care se opun monolingvismului. Și, în paranteză fie spus, monolingvismul este un concept la rândul său problematic⁹ atunci când vine vorba

despre operabilitatea lui dintr-o perspectivă strict lingvistică. Există studii care aduc dovezi în favoarea unui monolingvism ca un concept impus de context, „constrângere” superficială, cu un reper doctrinar și temporal de urgență clar delimitat în paradigma postiluministă¹⁰, și a cărui utilitate este anulată chiar și de existența unui „post-”, adică a unui „postmonolingvism” pe care teoreticienii ca Yasemin Yildiz îl propun pentru a-l marca temporal și spațial, dar și pentru a se raporta critic la „monolingvismul” dominant odată cu finalul secolului al XVIII-lea în Europa¹¹.

Inventariate pe baza unui demers comparativ, aceste etichete rezultate dintr-o abordare pluriperspectivistă și criterii diferite se suprapun aproape fără rest din punct de vedere conceptual, dar sunt particularizate de perspectiva și aria disciplinară ce le dezvoltă. Dacă lucrurile sunt evidente în cazul prefixoidului *bi*-, există studii care delimitează net bilingvismul de multilingvism¹², fără a-l include pe cel dintâi în cel de-al doilea, doar în funcție de numărul de limbi coocurente. Mai mult, diferența dintre *multi*- și *polilingvism* a fost, însă, dezbătută și justificată mai curând pe considerente ce țin de caracteristicile elementelor constituente¹³, iar concepte precum „heterolingvism”¹⁴, „translingvism”¹⁵, „translanguaging”¹⁶ sau chiar „metrolingvism”¹⁷ comportă trecerea în revistă a unor aspecte care țin nu doar de particularitățile structurale ale unui astfel de fenomen, cum se întâmplă în cazul entităților „heterolingve” din cadrul unui discurs, ci și consemnarea coordonatelor contextului macro și ancorarea unui astfel de discurs din punct de vedere cultural, politic și chiar din perspectiva geografiei urbane, așa cum se întâmplă în cazul metrolingvismului.

Code-mixing și *code-switching*

Nu în ultimul rând, din același capitol al seriei de concepte-umbrelă care vizează pluralitatea lingvistică a discursurilor orale sau scrise fac parte și etichetele de *code-switching* sau *code-mixing*. Interesant de discutat în acest context ar fi și în ce măsură reușesc acestea să epuizeze sfera conceptuală, mizând desigur pe nuanțarea genului proximal în detrimentul diferenței specifice în cazul fiecăreia, noțiunile conexe pe care multilingvismul le însumează în momentul de față. Cu toate acestea, mai importantă din perspectiva studiului meu este, și de această dată, justificarea diferențelor dintre cele două și delimitarea netă a zonelor teoretice și nu numai pe care le acoperă fiecare. În fond, această delimitare e una relevantă tocmai pentru că lansează principalele puncte de discuție ale celei de-a doua situații-problemă, cea a direcțiilor disciplinare și a analizelor a căror finalitate se legitimează din funcționalitatea acestui fenomen lingvistic. Delimitarea rezidă, desigur, dintr-o abordare cu un scop similar – cel taxonomic. Dar diferența constă într-o restrângere a elementelor chestionate, întrucât o

asemenea operație vizează tipurile de „multilingvism”. Penelope Gardner-Chloros și Daniel Weston¹⁸, de exemplu, se bazează din start în acest demers pe delimitarea dintre discursul oral și discursul scris, la care adaugă și discursul literar, ca un subtip particular al discursului scris. Pe scurt, există un multilingvism oral, dublat de un multilingvism scris și, mai specific, de unul literar. În această diferențiere își găsește o posibilă justificare și delimitarea dintre *code-switching* și *code-mixing*, pentru că – așa cum accentuează aceeași Gardner-Chloros¹⁹ și, pe urmele ei, și Rainer Guldin²⁰, prima etichetă s-a împământat în studiile despre multilingvismul scris, iar cea de-a doua – în cercetările destinate aceluiași fenomen, dar analizat în discursul oral. Acesta este și principalul motiv pentru care mă voi referi în studiul meu la *code-switching* și la *multilingvism* (în literatură) ca la două noțiuni interschimbabile.

Cea de-a doua situație-problemă, care se adaugă și este, de fapt, explicată de confuzia teoretică, se referă la valorificarea dimensiunii praxiologice atunci când vine vorba despre multilingvism, adică a direcțiilor de analiză pe care acesta le legitimează și a fenomenelor de natură socială și culturală, la care se adaugă strategiile narative din discursul literar, care pot fi verificate și validate prin invocarea acestei particularități lingvistice în rândul argumentelor. E ușor de intuit pe ce se bazează argumentul meu aici, pentru că am anticipat acest aspect problematic prin trecerea în revistă a etichetelor teoretice care nu sunt altceva decât dovezi ale frecvenței conceptului nu doar din perspective diferite, ci chiar și în câmpuri disciplinare diferite. Altfel spus, plecând de la calculul matematic al lui Kellman și numărul total de posibilități combinatorii în situația limbilor, o operație similară scoate la iveală că numărul de interpretări și numărul de strategii pe care le verifică multilingvismul este egal cu numărul situațiilor în care acesta apare. Căci, un aspect deopotrivă important, cred că una dintre capcanele cel mai dificil de evitat e aceea de a uniformiza și, în același timp, de a stereotipa temele conexe multilingvismului, tocmai pe baza unui efort de a le categorisi ce ar verifica o relație de inversă proporționalitate între numărul de aplicații și numărul de categorii de teme sau numărul de semnificații asociate fenomenului. În cele din urmă, în srijul uniformizării aș plasa și circumscrierea tuturor ocurențelor de cuvinte sau fraze din limbi străine din romanul românesc din secolul al XIX-lea tendinței de a surprinde cu fidelitate contextul epocii sau, cu alte cuvinte, de a valorifica o sursă în plus de autenticitate. Asta mai ales în condițiile în care același Kellman nu se oprește doar la a menționa că alegerea unei alte limbi în discursul literar e condiționată de reperele temporale și culturale care și asigură varietatea interpretărilor. Teoreticianul adaugă și de această dată informații de ordin numeric referitoare la egalitatea dintre numărul de motive pentru *switchul* dintre limbi și numărul de autori care

pot scrie într-o limbă adoptivă. Cele mai interesante cazuri apar, susține Kellman, în situațiile în care lipsesc factorii externi de coerciție și în care exercițiul de a scrie într-o limbă străină este lipsit de constrângeri de orice fel²¹. Nu cred că exemplele care trebuie tratate împreună cu o serie de factori cu rol declanșator sunt mai sterile pentru analiză decât cele independente de un context anume. Chiar dacă, într-o primă fază, ultimele câștigă teren la capitolul spontaneității, această spontaneitate poate deveni haotică și greu de motivat la capitolul lipsei discursive de artificialitate la prima încercare de a studia pe îndelete aceste exemple. În ciuda unei aparente absențe a spontaneității, textele sau pasajele – întrucât voi nuanța delimitarea rigidă a lui Kellman – scrise într-o limbă străină ce răspund unei norme sau unui trend cultural promit mai multă densitate analitică, pentru că aduc în centrul atenției varietatea de strategii pentru captarea tendințelor culturale despre care aminteam, dar și originalitatea demersurilor de evitare a acestor tendințe. Și totuși, mai sunt lucruri de subliniat despre spontaneitate și modul în ea care diferențiază, în primul rând, discursul oral de discursul scris, dar, mai mult decât atât, și două discursuri scrise între ele, chiar dacă prezența ei în textele scrise poate părea paradoxală.

Multilingvismul în literatură. Cât de spontan poate fi discursul literar?

Care ar putea fi, cu toate acestea, particularitățile pe care discursul scris le poate aduce în prim-plan într-o analiză a unui fenomen care implică din start o doză de spontaneitate și care intră, la o primă privire, în conflict cu orice efort de construcție a unei strategii? Iată și una dintre cauzele de menționat atunci când se evaluează comparativ multilingvismul din discursul oral, care a servit de la bun început cercetărilor din domeniul sociolingvisticii, după cum o și dovedesc studiile ce aprofundează câmpurile disciplinare ce au valorificat și reciclat acest fenomen, și cel care aparține discursului scris. E, de fapt, o cauză de menționat în contextul prevalenței materialului de lucru ce provine din discursul liber și oral în fața celui „prelucrat”, specific literaturii. Și, pe bună dreptate, o analiză a spontaneității și a implicațiilor ei în discursul literar este mult mai complexă atunci când vine vorba despre multilingvism, pentru că literatura pare a atenta la anularea uneia dintre regulile pe care se bazează melanjul lingvistic: periferizarea intenționalității. De atins în contextul acesta ar fi și evoluția pe care a cunoscut-o chiar și raportarea la *code-mixing*, dat fiind că începutul secolului al XX-lea a stat cumva sub semnul aversiunii față de „superficialitatea” și caracterul accidental reclamate acestor practici²². În fapt, deloc surprinzător, studiile care tratează pe îndelete această incongruență și care operează chiar și cu diferența dintre discursul scris nonliterar și cel literar punctează



în cazul ultimului menționat caracteristicile și etapele procesului de creație²³, adică toată meticulozitatea subsumată imperativelor de ordin literar-artistic și imposibil de ignorat. Căci, dacă supunem analizei – și cu ocazia aceasta aduc în discuție încă o dată corpusul pe care voi lucra în continuare în studiul meu – patru exemple vădit diferite ce fac direct referire la multilingvism în discursul narativ, sursele spontaneității și, de ce nu, chiar și „gradul” de spontaneitate vor fi altele în toate cele trei cazuri. Mi se pare că, din capul locului, tratarea acestui subiect în raport cu discursul literar trebuie să țină cont de o precizare referitoare la nivelul la care se caută spontaneitatea în acest caz. Cea mai la îndemână comparație e cea cu tehnica gidiană de „punere în abis”, pentru că, dacă în dreptul ei se remarcă mereu transpunerea la nivelul personajelor a unor date ce aparțin contextului real, spontaneitatea în textul scris funcționează după o regulă similară. Altfel spus, cred că procesul de creație nu trebuie să blocheze din start o discuție despre spontaneitate, deoarece ea există și se cere analizată la nivelul personajelor și la nivelul intradiegetic.

Revenind la cele patru exemple (care sunt reprezentative și pentru clasificarea pasajelor de *code-switching* din romane pe care mi-am propus-o), primul dintre acestea îl aduce în centrul atenției încă o dată pe C.D. Aricescu, autorului celor trei volume (din 1861, 1863 și 1866) ale romanului *Misterele căsătoriei*, același roman de moravuri la care m-am oprit și în introducere, în cazul căruia e lesne de observat și de această dată că tonul satiric își găsește la Aricescu una dintre surse chiar în (in)capacitatea unora dintre personaje de a vorbi corect limba franceză și în ridicolul situațiilor în care greșelile acestora stârnesc interesul celorlalți. În volumul I, de pildă, intitulat *Bărbatul predestinat*, ne este relatat un episod în care un academician francez își va surprinde nevasta „în brațele unui student german”, iar interacțiunea dintre cei doi va arăta în felul următor:

„- Quand je vous disais, Madame, zise studentul nevestei academicianului, qu'il fallait que je m'en aille? (...). Germanul nostru învățase franceză fără gramatică, ca mulți dintre feciorii ex-boierilor regulamentari, căci, după regulile gramaticii franceze, urma a zice: «qu'il fallait que je m'en allasse». Academicianul, care ținea la puritatea limbii franceze mai mult decât la onoarea familiei sale, uită chestiunea de onoare conjugală pentru chestiunea gramaticală și zice germanului deconcertat: «- Eh! Monsieur, dites au moins que je m'en allasse». Pe română, aceste cuvinte au următorul înțeles: «Du-te dracului, cu limba ta cu tot; nu-mi poci armonioasa limbă a lui Boileau și Racine»” (C.D. Aricescu, *Misterele căsătoriei*, vol. I, 1861, p. 20).

Al doilea exemplu îl are în vedere pe Alexi Theocar care, în *Ai carte, ai parte* (1878), își construiește un întreg

argument justificativ pentru utilizarea termenului „distras”, adăugând textului său o dimensiune metatextuală prin discuția referitoare la această alegere de ordin lingvistic:

„V-am spus că Moise Capiu era fără scriitor, adică era în o epocă în care nu știa unde-i stă capul. Una la mână, acum trebuie să vă mai spunem că era și tare «distras» de fire. Iată un cuvânt modern, adică furat din vocabularul francez, cu toate că îmi promisesem să mă feresc de asemenea furtișag, dar în acest caz n-am avut încotro, a trebuit să mă împrumut de la francezi, căci în limba noastră cea veche nu se găsește niciun cuvânt care să zică apriat ceea ce zice această expresie luată de la francezi. Se vede treaba, că însuși lucrul exprimat prin acel cuvânt ne-a venit cu moda de la alții, de vreme ce moșilor, strămoșilor noștri le-a lipsit până și cuvântul pentru acel lucru. «Ululuit», «pierdut în gânduri» aceste cuvinte nu înseamnă tocmai ceea ce va să zică cuvântul *distras* (...)” (Alexi Theocar, *Ai carte, ai parte*, 1878, p. 53).

În plus, ca să rămân tot la limba franceză, deși există o întreagă serie de exemple în această categorie (exemple relevante pentru limba germană, turcă și chiar greacă), pe care le voi trata separat, pentru că propun o soluție de compromis foarte interesantă și, în același timp, foarte gustată de autorii de secol XIX. Iorgu, unul dintre personajele romanului *Unul scapă, altul piere* (1892), roman semnat de același Alexi Theocar, „auzind cât de rău vorbeau germanii spaniolește”, li se va adresa astfel: „Serviți-vă de limba franceză, rogu-vă”. Detaliul important îi aparține, însă, naratorului care adaugă: „zise Iorgu în această limbă” (p. 538). Este cert că o astfel de intervenție nu poate fi, la o primă vedere, considerată o dovadă de multilingvism în romanul românesc din secolul al XIX-lea, din moment ce nu există niciun detaliu la nivel textual care să ateste acest lucru. Cu alte cuvinte, un asemenea fragment se deosebește, de exemplu, din start de majoritatea celor ce redau conversațiile lui Andrievici cu Zaritoneanu, protagoniștii din *Romanul căsniciei* (1898) de N. Rădulescu-Niger, pentru că limba franceză apare de această dată nu doar ca ocurență *de litteram* în intervențiile naratorului, ci și în discursul dialogat al personajelor: „«Dis-donc», Andrievici, «allons saluer la dame du professeur...». În astă seară e «ravissantă» la culme” (p. 110). Mai mult chiar, pe lângă observațiile referitoare la fenomenul de *intra-word switching* pe care l-am amintit și de discuția despre hibriditatea lingvistică pe care astfel de pasaje o relevă, Rădulescu-Niger oferă și o altă serie de indicii la nivel textual, marcând cu semnele citării toate expresiile românești care nu sunt altceva decât traduceri ale unor expresii franțuzești foarte bine cunoscute, cum sunt „să aibă aerul de (...)” (p. 69), „o să dejunezi cu (...)” sau „dacă nu vă genez (...)” (p. 244).

Ca să mă întorc la discuția despre spontaneitate,

cumva contrar aparențelor, exemplul cel mai spontan din perspectiva inserării unei discuții despre multilingvism este chiar al doilea, cel în care naratorul își motivează alegerile de cuvinte printr-o discuție referitoare la statutul limbii române în raport cu limba franceză. Celelalte trei exemple, dintre care se remarcă cel de-al treilea pentru strategiile unui multilingvism latent (nontextual), favorizează obținerea autenticității pe care romanul realist o caută, însă se circumscriu – în detrimentul spontaneității de la nivelul limbii – efortului de a satiriza aspecte ce țin de contextul macro, utilizând limba ca pe un instrument în tot acest proces. Iar de aici, de la interpretarea limbii ca instrument, studiul meu începe să lucreze punctual pe categorisirea formelor de multilingvism din romanul românesc în funcție de intențiile dictate autorilor de trenduri ce trebuie identificate într-un cadru mult mai larg decât cel pe care îl propun textele în sine.

Limba/literatura națională și multilingvismul.

Care pe care

Modul în care au fost preluate de către lingviști „dialogismul” lui Bahtin²⁴ și ideile teoreticianului rus despre diversitatea discursurilor, a limbajelor și a vocilor din romane, în ciuda precizărilor conform cărora acea „diversity of languages” nu trebuie înțeleasă *ad litteram* și nici doar dintr-o perspectivă lingvistică, a favorizat coagularea unei întregi serii de ipoteze referitoare la melanjul de limbi și, deci, la materialul de studiu pe care îl oferă romanul din această perspectivă. Cu toate acestea, nu e greu de remarcat că această diversitate lingvistică intră în conflict cu o abordare care pune sub semnul egalității limba, literatura, națiunea și politica, în sensul în care teoreticieni ca Pascale Casanova²⁵ o fac. Altfel spus, în momentul în care limba devine instrumentul care servește unor imperative din sfera identității naționale, grila de interpretare a strategiilor narative se modifică radical. Ierarhia pe care o construiește Casanova are în vedere exact această directă subordonare a limbii față de contextul politic și modul în care ea nu trebuie percepută ca un „instrument autonom”²⁶ atunci când este pusă în relație cu discursul literar. Nu o să intru foarte mult în justificarea unei astfel de direcții, deși chiar și opoziția romantismului german, pe care o tratează tangențial Kellman, și, de fapt, opoziția din partea tuturor doctrinelor care au mizat pe exaltarea naționalului, ar merita expusă pe larg. A pleda, în cazul fiecărei națiuni, pentru o singură limbă capabilă să reproducă „autenticitatea spiritului”²⁷ demontează din start multilingvismul și orice posibilă sursă din care acesta s-ar putea legitima.

Cert e că, în cazul secolului al XIX-lea la noi și în cazul romanului românesc publicat atunci, o analiză care să țină cont de această „instrumentalizare” a limbii naționale și, în același timp, și de autenticitatea

care se cere din punct de vedere lingvistic este cu atât mai interesantă, cu cât e mai confruntată cu situația din teren. „Hegemonia” limbii franceze²⁸ în contextul european, pe de o parte, care se justifică în cazul culturii române prin etichete precum cea a bilingvismului franco-român²⁹, o etichetă aplicată situației lingvistice din secolul al XIX-lea, și etapa de consolidare în care se afla limba română literară în aceeași perioadă, pe de altă parte, direcționează de la bun început un studiu ca al meu înspre *code-switchingul româno-francez* și, punctual, înspre o căutare a ocurențelor de cuvinte și expresii în limba franceză în corpus. Tratatul de istorie a limbii³⁰ consemnează că unui interval relativ întins din veacul al XIX-lea îi corespunde „epoca modernă” în evoluția limbii, epocă ale cărei etape se remarcă prin „diversificare lingvistică” și prin reforme de ordin normativ. Cât despre influența limbii franceze, aceasta se datorează, dincolo de originea comună și de evocarea curentului latinist, imaginii culturale și politice prestigioase de care se bucura cultura franceză în peisajul european în secolul al XIX-lea³¹. În raport cu o limbă și o cultură aflate într-o primă fază a consolidării, este evident că această influență a avut un impact diferit, în sensul în care a legitimat și discursurile de rezistență atât de bine știute astăzi și care justifică și tipologia de *code-switching* din romanul românesc.

Oportun în aceste context mi se pare un al doilea împrumut, pe lângă preluarea sintagmei de „limbă periferică” și motivată prin apelul la terminologia lui Wallerstein, un împrumut al unei întregi morfologii și relații culturale. Este vorba, de fapt, despre un transfer al conceptelor de *anti-*, *auto-* și colonizare în domeniul limbii, întrucât cred că acest transfer oferă o primă grilă de interpretare a multilingvismului în romanul românesc. Pe scurt, conform unui raționament simplu, statutul colonizator al limbii franceze în raport cu limba română poate fi verificat printr-o analiză a literaturii scrise în limba română din secolul al XIX-lea. Sintagma de „limbă colonizatoare” pe care o propun ar trebui să fie cu atât mai ușor de înțeles, ținând cont că se deosebește de colonizarea prin limbă, cu cât urmărește aceeași ecuație a dominației pe care o dezvoltă și Casanova. Este vorba, cu alte cuvinte, de un raport similar cu dominația literară a culturii franceze și, mai exact, a Parisului față de culturi independente din punct de vedere politic³².

Multilingvismul livresc și bovarismul lingvistic.

Cazul limbii franceze

De remarcat, mai ales că am lansat deja ipoteza strategiilor anticoloniale în fața limbii franceze, e că – în ciuda bilingvismului franco-român vehiculat în studiile de limbă pentru cultura română de atunci, romanul românesc nu redă această realitate lingvistică atât de pregnant pe cât ne-am aștepta și la o scară de 1:1. O primă analiză a pasajelor care se remarcă prin consistența

asocierilor de cuvinte în limba franceză scoate la iveală unele artificii foarte interesante de la nivelul textului, artificii pe care le-aș prezenta ca subtipuri ale unui multilingvism livresc, dublat de fiecare dată de un bovarism vădit. *Un boem român* (1860), ca să prezint exemplele relevante într-o ordine cronologică, romanul lui Pantazi Ghica care înregistrează boema pariziană chiar din interiorul acestui mediu³³, se deschide cu un moto din *Réflexions sur le suicide* de Madame de Staël, aproape în totalitate fidel textului-sursă, dar se limitează la a include limba franceză doar în aforisme și versuri celebre, din Pierre-Jean de Béranger („je n'ai flatté que l'infortune”), François de Malherbe („et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin”) sau William Makepeace Thackeray, care sunt inserate în discursul personajelor. Radu Ionescu propune la începutul romanului său *Don Juanii din București* (1861), cu o doză de didacticism care îi scapă în cele din urmă de sub control, o trecere în revistă a rețelei intertextuale și a circulației literare a mitului lui Don Juan, trecând chiar și prin Alfred de Musset ale cărui versuri apar consemnate direct în limba franceză. Pierre-Jean de Béranger apare, de această dată cu poemul *Le Sénateur*, și în *Bărbatul predestinat* (vol. I din *Misterele căsătoriei*, 1861), poem pe care Aricescu îl și traduce după ce îl redă în întregime în limba franceză. Sylvain Maréchal și Jean-Baptiste de Grécourt sunt citați în partea a doua din *Misterele căsătoriei* și lista de exemple poate continua până la romane scrise în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, cum e *Suflete obosite* (1898) romanul semnat de Const. I. A. Nottara în jurul căruia s-au coagulat și acuzații de plagiat după *Le passé vivant* de Henri de Régnier³⁴. Romanul lui Nottara nu se abate de la regula motoului în limba franceză – sunt romane, ca *Insula Sagalin. Țara misterioasă a exilaților* (1894) al lui C.S. Ciurea, care utilizează această strategie și mai în exces, având în vedere că fiecare dintre cele șase capitole ale romanului lui Ciurea se deschide cu un astfel de moto – și rămâne în continuare la același nivel al unui multilingvism livresc și cu efect de șablonizare, greu de instrumentalizat în efortul de a da autenticitate și spontaneitate discursului. Următorul schimb de replici surprinde foarte bine previzibilitatea inserțiilor de enunțuri în limba franceză:

„– Il n'y a que l'amour, qui vaut la peine de vivre, fu răspunsul lui Alexe la tot ce-i istorisise Zamfir Voilă.

Cât suntem tineri, ne istovim viața, pierdem cei mai frumoși ani ai tinereții cine știe cum..., fără să gândim că: «il n'y a rien de plus beau que l'amour. C'est le seul sentiment digne et vrai dans ce vie imbécile», zise Voilă completând ideea lui Alexe.” (pp. 202-203)

Această categorie în care am inclus formele multilingvismului livresc nu se compune, însă, doar din exemplele în limba franceză. Pentru a-i construi profilul de om intelectual lui George, personajul lui

Radu Ionescu din *La gura sobei* (1865), despre care aflăm că „era om de litere”, naratorul îl plasează într-un spațiu convențional și atât de comun pentru manifestarea veleităților intelectuale: la căldura unui foc, alături de un câine ce doarme. În acele momente, recitând din Alfred de Musset câteva versuri redade în limba franceză, tânărul George ajunge cu gândul la cultura italiană: „– Ah, ce lucru bun e *farniente!*, murmură George în formă de concluziune după ce își fini citațiunea poetică... și cât de mult aș dori să fiu născut în Italia (...)” (p. 133).

În fine, jocul de rol pe care îl aduc în centrul atenției Emil și Marcela din *Țerțfă* (1890) de N. Rădulescu-Niger redă cel mai bine incongruența dintre intențiile contradictorii ale romanului românesc de a surprinde bilingvismul româno-francez și de a da curs tendințelor autocoloniale și fascinației pentru cultura franceză și limba franceză, pe de o parte, dar de a refuza să își asume până la capăt aceste intenții, pe de altă parte. Emil și Marcela se identifică atât de mult cu rolurile din piesa *Cușca Leului*, încât, în urma unei declarații de dragoste în limba franceză din partea lui Emil a cărui replică se încheie cu certitudinea că „De tous le dons du ciel je ne veux que ta main”, cei doi actori se emoționează până la lacrimi de relația personajelor lor. Pe deasupra, accentul atât de profund al lui Emil atunci când rostește replica „Reviens a toi Nelli: tu m'aime et je t'aime” (p. 116) o neliniștește pe Marcela care devine din ce în ce mai ezitantă și refuză unul dintre gesturile colegului ei de scenă. Replica lui Emil nu întârzie: „– E în piesă, Marcelo, îi zise el c-o privire duioasă” (p. 117). Trecerea de la pasajele preluate din literatura franceză și reproduse în limba franceză la discursul în sine al romanelor este la fel de bruscă precum această trecere de la reprezentarea scenică la realitatea intradiegetică din *Țerțfă*. Iată și principalul motiv pentru care cred că multilingvismul livresc trebuie discutat împreună cu tendința de bovarizare în domeniul limbii.

Evident până acum e că, în cazul fragmentelor preluate din literatura franceză, romanul surprinde, pentru că nu dă curs acelui *code-switching* spontan româno-francez impus de popularitatea limbii franceze în secolul al XIX-lea. În același timp, exemplele pe care le-am discutat confirmă fascinația pentru spațiul cultural și lingvistic francez. În ceea ce privește seria de strategii pe care le-am adunat în sintagma de *bovarism lingvistic*³⁵, există și un rol secund care iese la iveală în multe dintre exemplele selectate din romane, un rol pe care tendințele anticoloniale din epocă îl prezintă ca o soluție de compromis în fața fascinației pentru limbile străine, în general, și limba franceză, în special. Pe scurt, romanul bifează cosmopolitismul pe care îl mimează și din punct de vedere geografic și, în același timp, răspunde cerințelor de ordin identitar. În raport cu această bovarizare lingvistică, poate că unul dintre cele mai bune exemple face parte din romanul *Insula Sagalin. Țara misterioasă a exilaților* (1894) de C.S. Ciurea,

în care parada limbilor străine e mult prea ostentativă pentru subiectul conversației în sine, pentru că numele personajului ar fi fost același, indiferent de limbă:

„Cum te numești D-ta? – o întrebă Tomas în limba engleză ațintind privirile sale asupra ei. Tânăra femeie s-a uitat la el cam ceva încurcată. – Dați-mi voie să vă răspund franțuzește sau nemțește – a zis ea – fiindcă limba engleză îmi e puțin cunoscută” (p. 168).

Traducerea ca instrument al multilingvismului latent

Discuția despre valorificarea tendințelor anticoloniale pare a deconstrui eticheta de bovarism lingvistic și a polemiza cu fenomenul de *code-switching*, pentru că e evident că o astfel de operație se opune împrumutului și inserării de cuvinte și enunțuri din limbi străine în discursul românesc. Cu toate acestea, romanul de secol XIX reușește să le bifeze pe toate trei (să reacționeze în fața dominației limbii franceze, să rămână la fel de cosmopolit din punctul de vedere al limbilor vorbite în roman și să propună o a doua categorie de multilingvism), utilizând această strategie a „traducerii” cuvintelor și a replicilor în limbi străine. Această „traducere” este consemnată fie direct de către personaje, fie de către narator, care – sub forma unui soi de *didascalie* cu privire la limba vorbită – precizează limba care a făcut posibilă interacțiunea respectivă. Morfologia a aceea ce eu numesc „multilingvism latent” este minuțios inventariată de Meir Sternberg, în „Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis”. Sternberg își susține întreaga demonstrație și deosebirea dintre strategiile de redare a realității multilingve, pornind de la dificultatea pe care imitarea acestei realități căreia îi corespunde fenomenul multilingvismului o impune în momentul în care se ia în calcul reprezentarea ei într-o formă monolingvă. De la această ipoteză, analiza lui Sternberg se concentrează pe procedee și strategii adiacente acestor procedee care au în centru fenomenul imitației. „Restricția referențială”, „îmbinarea vehiculară” și „convenția omogenizatoare”, posibile etichete corespondente în limba română pentru „referențial restriction”, „vehicular matching” și „homogenizing convention”³⁶ sunt trei astfel de procedee ce propun trei modalități diferite de a surprinde contextul heterolingv. Dintre acestea, „restricția referențială” (de la monolingv la reprezentare monolingvă) este cel care propune și simplificarea cea mai compromițătoare, întrucât presupune limitarea la un context lingvistic monolingv și reprezentarea lui ca atare. La polul opus, procedeul de „vehicular matching” (de la polilingv la reprezentare polilingvă) se bazează tocmai pe căutarea diversității și pe relevarea ei ca o constantă naturală a unei anumite realități. În fine, „homogenizing convention” (de la polilingv la reprezentare unilingvă, implică o transformare a acestei diversități căutate de al doilea procedeul, o anihilare, prin uniformizare, a acestei

varietăți³⁷. Traducerea intervențiilor în alte limbi din discursul literar urmărește modelul impus de al treilea procedeul. Însă clasificarea lui Sternberg nu se oprește doar la aceste trei categorii. Cele patru strategii pe care le plasează între procedeul de „vehicular matching” și „homogenizing convention” nu mai sunt, de această dată, atât de ușor de diferențiat, întrucât există multe puncte comune între ele. Punctual, „reproducerea selectivă”, „transpunerea verbală”, „reflectarea conceptuală” și „atribuirea explicită” se referă la modalități de abordare și de redare a discursului polilingv. Dacă „reproducerea selectivă” se bazează pe preluarea și redarea *ad litteram* a cuvintelor sau expresiilor din alte limbi, „reflectarea conceptuală” are în vedere contextul mai larg și pe diferențele culturale decât pe relevarea acestor deosebiri prin inserții la nivel textual. „Transpunerea verbală” și, mai ales, „atribuirea explicită” se referă la multilingvismul latent pe care l-am propus pentru următoarele exemple, fiindcă se bazează pe sugestie sau pe indicare și sunt două strategii care implică și tehnica medierii.

Această „atribuire explicită” e, după o primă inventariere a exemplelor, strategia cea mai la îndemână pentru romanul românesc. Până și paleta de limbi străine se diversifică foarte mult. Greaca (mai ales), latina, spaniola, italiana, turca, germana, engleza apar toate în mai multe rânduri în discuțiile personajelor, discuții care sunt livrate cititorului în limba română. În *Haiducul Țandură* (1894) „se vorbește” grecește până și la cârciumă. Tot în limba greacă conversează și personajele din *Stroe Corbeanul* (1885), *Bostan, haiduc de peste Milcov* (1899), *Tunsul Haiducul* (1881) sau din *Constantin Brâncoveanu* (1885). În *Mășteru Manole sau fundarea Monastirii Curtii de Argeș* (1882), *Coliba Măriucăi* (1883), *Don Junii din București* (1861), *Sora Agăpia sau călugăria și căsătoria* (1871), *Insula Sagalin. Țara misterioasă a exilaților* (1894), *Unul scapă, altul piere* (1892), *Alexandru* (1883), *Elena. Roman original de datine politic-filosofic* (1862) – și lista nu e în niciun caz completă – există trimiteri la schimburi de replici în limba franceză. Spaniola e vorbită în *Gambuzino sau căutătorii de aur* (1891), *Nihilistii. Din amintirile mele* (1896) sau, încă o dată, *Unul scapă, altul piere* (1892). Italiana apare în *Mihai Vereanu* (1873), *Stroe Corbeanul* (1885), *Batista cea albă* (1875). Nu în ultimul rând, limba latină e vorbită în *Psylla* (1893), germana – în *Strada Carmen Silva* (1891), *În Iassy* (1871), iar engleza – în *Insula Sagalin. Țara misterioasă a exilaților* (1894) sau *Unul scapă, altul piere* (1892). În fine, inventarul acesta nu face decât să pregătească terenul pentru analize mult mai detaliate pe aceste romane. Căci, dincolo de similitudinea evidentă în cazul „atribuirii explicite”, adică de modul în care se face trimitere de fiecare dată la limbile străine în care vorbesc personajele, multilingvismul latent permite și o serie de artificii interesante și diferite de la un roman la altul. Complicitatea personaj-cititor din *Bostan, haiduc de peste Milcov* (1899) valorifică tocmai acest procedeul.



De exemplu, atunci când haiducul Cucută, care nu e vorbitor de limba greacă, asistă la o discuție dintre Adonis și Veronio pe care nu o înțelege, cititorul află toate informațiile înaintea personajului, fiindcă e redată în limba română. Mai mult, exemplul acesta este unul care merită atenție, întrucât pare a prefigura într-o mică măsură multilingvismul ca sursă a insolității, pe care o să-l tratez separat. Așadar, Cucută asistă la un schimb de replici pe care nu îl poate pricepe din cauza barierei de limbă, fiind, deci, nevoit să intuiască subiectul discuției și să reacționeze în funcție de indiciile pe care le poate decodifica: „– Eu gândesc, chir Adonis, că acest țaran nu-i altceva decât vreun spion de-al lui Bostan. Cucută nu înțelegea grecește, dar auzind numele de Bostan se îngălbeni ca ceara la față. – Sunt pierdut, zise el în gândul lui.” (p. 72). La fel, suspansul și demascarea din *In Lassy* (1871) se bazează tot pe această tehnică de limbă. Faustian, care știa că un impostor pretindea a fi „Baronul von Tradelberg”, pentru că îl auzise vorbind românește foarte bine, îl supune unui test, cerându-i să vorbească în românește și savurând încercările acestuia de a pretinde că nu cunoaște suficient de bine limba română. Și de această dată, dificultatea pe care o întâmpină personajul atunci când încearcă să se prefacă nevorbitor de română este doar sugerată în text. Nu în ultimul rând, notații precum „Detlev se miră foarte auzind din gura unui bandit odios din Andaluzia o limbă franceză cu un accent atât de corect și de elegant” (*Unul scapă, altul piere*, p. 538) sunt cu atât mai interesante, cu cât aduc în discuție un nou nivel al sugestiei prin detaliile „cu un accent atât de corect și de elegant”, ce au rolul de a reproduce cu o fidelitate și mai mare contextul.

De consemnat doar, deși ar merita analizate separat, sunt și exemplele ce propun un multilingvism latent în *sens invers*. Aceeași intenție de a obține autenticitatea este evidentă în pasajele în care intervenția naratorului pare să dubleze discursul din punct de vedere lingvistic, oferind o informație oricum evidentă, dar necesară din moment ce acțiunea nu se petrece în spațiul românesc sau reconstituie un moment istoric. Ca exemple pot fi folosite aici intervențiile din romane ca *Stroe Corbeanul* (1885) sau *Bătălia de la Călugăreni. Roman istoric. Extras din cea mai glorioasă epocă a vieții lui Mihai Viteazul* (1894) în care se precizează că limba unor intervenții din partea personajelor este româna:

„– Măria Ta, mă voi sili să te înțeleg, răspuse Stroe în limba română (...)” (p. 27) sau „(...) nemaiputându-se stăpâni, strigă în limba română: – Pe Alah! Tu ești cea mai frumoasă din toate odaliscele pământului!” (p. 18).

Multilingvismul tezist vs. multilingvismul funcțional

Tratate împreună, următoarele două tipuri de multilingvism – pe care le-am denumit „tezist” și „funcțional” se opun chiar conform unui criteriu de

funcționalitate. Pentru că, dacă multilingvismul tezist cuprinde toate acele inserții de cuvinte sau fraze în limbi străine în cazul cărora efectul estetic este neglijat în favoarea unui didacticism ușor de demascat, multilingvismul funcțional valorifică din mai multe perspective funcționalitatea *code-switchingul*, fără a discuta acest fenomen lingvistic într-o manieră pedagogică.

Am anticipat discuția despre multilingvismul tezist atunci când am amintit de intențiile lui C.D. Aricescu de a stigmatiza greșelile pe care personajele sale le fac atunci când vorbesc sau scriu în limba franceză. Exemplele cele mai relevante se găsesc, însă, în paginile întregi de roman pe care Aricescu, în goana după un autenticism dus la extrem, le sacrifică pentru corecturi de limbă. Pe scurt, biletele în limba franceză sunt scrise de două ori, pe două coloane, cea de-a doua fiind motivată astfel: „Același bilet, scris cu ortografie, spre a putea fi înțeles de lectori” (*Misterele căsătoriei*, vol. I, p. 53). În ciuda acestei justificări, cea de-a doua coloană prezintă textul nu doar corectat din punct de vedere ortografic, ci îmbogățit, după caz, cu diverse cuvinte și expresii mai naturale exprimării în limba franceză sau chiar cu explicații plasate între paranteze. De exemplu, „il ma refuse de deux ou trois jours en ne me parler”, devine „et deux ou trois jours (après), elle m'a refusé la parole (elle m'a tourné le dos)”. Cele două variante de text în limba franceză sunt urmate, aspect ce nuantază și mai mult tușele tezismului lingvistic, de o traducere în limba română „pentru cei ce nu au fericirea supremă a cunoaște limba franceză” (p. 54).

Sub eticheta de multilingvism funcțional am inclus toate situațiile în care, valorificând încă o dată dezbateră teoretică pe care am expus-o la început, s-ar putea aborda multilingvismul sau *code-switchingul* în literatură ca fenomen ce presupune amestecul de limbi în același fragment, enunț sau chiar cuvânt (ca să amintesc încă o dată de subtipurile *inter-sentential switching*, *intra-sentential switching* și *intra-word switching*). În afară de *Romanul căsătoriei* al lui Rădulescu-Niger care propune exemple relevante pentru toate cele trei subtipuri – adaug la exemplele deja transcrise și „– «Dis donc», Andrievici, lasă procesul la dracul și tribunalului. Ce ne facem noi, «par exemple», cu frumoasele noastre virtuți «qui ont l'air d'être invulnérables»” (p. 95), „(...) însoțite de un elegant «giovine»” (p. 216), „[i]n ospătăria lui Lukianof, «higliful» (sic) nostru se strânsese la un șir de mese pentru a-și pune pântecele la cale” (p. 217) sau „(...) o enormă sală luminată «à giorno» (...)” (p. 217), exemple care ar putea face subiectul unei analize separate despre multilingvism și hibriditate, întrucât sunt extrem de variate – *Santinela de la Grivița* (1889) de N.D. Popescu propune fragmente întregi, odată cu întâlnirea dintre Stan și turcul Achmed, în care explorează meticolos *switchul* dintre limba turcă și limba română. Ba mai mult, schimbările de la nivelul topicii, al sintaxei sau chiar

dezacordurile din limba română relevă în aceeași măsură funcționalitatea multilingvismului pentru ancorarea spațio-temporală a acțiunii:

„— Răspunde-mi că de nu te ucig, strigă iarăși Stan. — La mine Turc nizam, răspuse necunoscutul cu fudulie (...) — La mine, se duce de la Plevna, fuge la mine. (...) — La mine ioc ecmec. (...) — Be, ghiaur, la tine *baba*? la tine *cojuglar*? — Da, sunt tată, am copii; dar tu? — Și la mine *baba*, și la mine *cojuglar*, răspuse Turcul aproape plângând de înduioșare (...).” (p. 9)

Multilingvism(ele): fluiditatea dintre tipuri

Să trasez limite rigide între tipurile de multilingvism pe care le-am propus pentru a categorisi câteva dintre exemplele pe care romanul românesc din secolul al XIX-lea le oferă ar fi probabil operația cea mai dificilă și, pe deasupra, m-ar forța să și exclud foarte multe cazuri care atrag atenția prin combinațiile între tipurile discutate și efectele acestor asocieri. De pildă, un caz de multilingvism livresc, o formă destul de sterilă atunci când vine vorba de a-i discuta punctual funcționalitatea la nivelul interacțiunilor dintre instanțele narrative, dar care e reciclat și plasat într-un cadru funcțional oferă Zamfir Arbore în *Istoria unui român în America* (1893) în episodul în care versurile lui Heinrich Heine declanșează o intrigă substanțială și o dezvăluire semnificativă despre originile unuia dintre personaje. Redau mai jos episodul din roman, fără a reproduce în întregime versurile în limba germană:

„Nu știu cum s-a întâmplat de cântai frumosul cântec al lui Heine: *Sie haben dir viel erzählet* (...)” Dintr-o dată simții că cineva mă apucă tare de mână; sării în picioare. Lângă mine stătea Dik: dânsul mă privi cam straniu și apoi se depărtă, dispărând în câmpie. (...) Tocmai însă când noi vorbeam despre aceasta, în câmpie se auzi d’odată urmarea cântecului, ce cântasem (...). — Amice, ce ai? zisei nemțește. — Totul era îngropat de mult, ’mi răspuse el englezește, pentru ce voiți să destupați groapa? M-am străduit atâta amar de timp ca să uit limba mea părintească și iată că un singur cântec (...). (p. 131).

La fel, multilingvismul funcțional poate fi dublat de multilingvismul latent în situații precum „— *Mira! Mira! El Cerro Perdido* strigă el în limba spaniolă, c’un accent care arăta că tocmai Spaniol sau Mexican nu e” (E. Lupu, *Gambuzino sau căutătorii de aur*, p. 398) în care „atribuirea explicită” nu mai are doar rolul de a sugera limba în care se exprimă sau interacționează personajele, ci face parte deja dintr-o schemă mult mai complexă de caracterizare a acestora. În această direcție de delimitare a rolurilor (în cazul multilingvismului funcțional) cred că ar merita dezvoltată o asemenea analiză. Mai mult, o analiză a subgenurilor românești

în funcție de tipul de multilingvism predominant mi se pare, din nou, un subiect ce merită tratat într-un studiu separat. Pe lângă aceste două direcții, o extindere a corpusului și pe prima parte a secolului al XX-lea se recomandă din start ca un demers revelator la capitolul multilingvismului. Tratez tangențial un singur caz ce pare a adăuga o nouă categorie clasificării mele.

Multilingvismul ca sursă pentru insolitare: romanul în secolul al XX-lea

Pe scurt și în loc de concluzie, în raport cu aceste strategii specifice secolului al XIX-lea, cred că o analiză a *code-switchingului* în romanul românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea (deci, un *code-switching literar 2.0* pe romanul românesc matur din punctul de vedere al limbii) ar scoate la iveală o schimbare interesantă de paradigmă. Autori ca G. Banea reușesc să propună studii de caz relevante pentru un multilingvism literar asumat și fac posibilă interpretarea acestui fenomen lingvistic și din perspectiva procedurii insolitării³⁸. *Zile de lazar*. *Jurnal de captivitate și spital*³⁹ din 1938 se bazează exclusiv pe amestecul de limbi care alimentează toată desfășurarea narativă. Fiind grav rănit și ajungând prizonier de război⁴⁰ în Primul Război Mondial, Gheorghe Sandu se lovește mereu de bariera de limbă atunci când încearcă să înțeleagă realitatea oricum ostilă pe care trebuie să o îndure prin spitalele bulgărești. Cu alte cuvinte, necunoscând limbile în care i se adresează doctorii și ceilalți pacienți, protagonistul se confruntă în permanență cu acea prelungire a percepției și cu „sporirea” dificultății ei, de care vorbește Șklovski⁴¹, însă „defamiliarizarea” valorifică în acest caz dimensiunea metatextuală. Transcriu doar două exemple sugestive. Primul dintre acestea are legătură cu primele momente ale instalării, în care Sandu, întins pe o targă și foarte confuz, încearcă să anticipeze deciziile medicilor bulgari, intuind semnificațiile cuvintelor pe care le aude în jur: „Greu de tot și încet, tare încet, trecuse noaptea. A doua zi, m-au dus în *palatcă*. Vorba mă mirase la început, căci nu-mi închipuiam la Alfatar niciun palat. Dar însemna doar cort în bulgărește” (p. 11). Cel de-al doilea exemplu, poate și mai sugestiv, se referă la episodul în care, încercând să îl învețe pe Brancovici, un căpitan sârb, limba franceză, Gheorghe Sandu se trezește aproape la un pas de a fi bătut de doi turci. Va afla, după această întâmplare, și motivul agitației pe care o provocase:

„Nu înțelegeam nimic, nici supărarea cadănei, nici *gestul* sentinelei. Pe urmă Brutaru, tovarăș de lagăr, fost coleg de liceu al meu și care știa foarte bine turcește, mă lămuri că ceea ce eu mă sileam să învăț pe sârb să rostească însemna în turcește o mascară grozavă, pe care cadăna și-o luase asupra-și.” (pp. 197-198).

Dincolo de didacticismul care scapă adesea de sub



control și alunecă și înspre fragmente de-a dreptul pedagogice despre învățarea limbilor străine, bariera lingvistică e într-un asemenea caz motorul principal ce favorizează raportarea dintr-un unghi în întregime diferit la realitatea războiului și la pretenția de autenticitate a unui „jurnal de captivitate și spital”. Iată de ce cred că, într-o perioadă în care etapa incipientă, cea de coagulare a limbii române literare, este depășită, fapt ce are un impact direct și în raportarea la limbile străine și la inserarea lor în texte, înaintarea acestei

abordări asupra tipurilor de multilingvism și asupra rolului limbii în romanul de început de secol XX va face și mai coerent un astfel de proiect de clasificare a cazurilor de *code-switching* literar.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, Project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

Note:

1. Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, trad. Petru Manoliu (București: Editura Rao, 2014), 552.
2. Vezi, de exemplu, perspectiva lui Steven G. Kellman care se folosește de citatul reprodus de mine în introducere pentru a-l plasa pe Mann în categoria autorilor (în care îl include și pe Oscar Wilde și gestul său de frondă împotriva limbii engleze și împotriva dominației coloniale de a scrie *Salomé* în limba franceză) care se raportează la translingvism și/sau la multilingvism ca la o plusvaloare ori ca la un accesoriu util pentru desfășurarea strategiilor narative, fie că discutăm despre abilitatea autorului de a se exprima în mai multe limbi și de a scrie exclusiv într-una dintre ele – o limbă diferită de cea nativă –, fie că avem în vedere inserțiile naratorului și artificiile de la nivelul replicilor personajelor. Steven G. Kellman, „Does Literary Translingualism Matter? Reflections on the Translingual and Isolinguistic Text”, *Dibur Literary Journal* 7 (2019): 111.
3. Steven G. Kellman, „Literary Translingualism: What and Why?”, *Polylinguality and Transcultural Practices*, nr. 3 (2019): 337.
4. *Ibid.*, 340.
5. Mircea Popa et al. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* (Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, 2003), 1275.
6. Toate citatele din romanul românesc din secolul al XIX-lea pe care le voi folosi în studiul meu sunt preluate din arhiva *Muzeului Digital al Romanului Românesc (1845-1947)* pe secolul al XIX-lea (MDRR1). Vezi Ștefan Baghiu et al., *Muzeul Digital al Romanului Românesc: secolul al XIX-lea* (Sibiu: Complexul Național Muzeal ASTRA, 2019). <https://revistatransilvania.ro/mdrr/>.
7. Mă refer, desigur, la limba română ca la o limbă periferică pe care o face Johan Heilbron, împrumutând terminologia lui Wallerstein și opunându-se perspectivei lui Itamar Even-Zohar și teoriei polisistemului considerate înguste din punct de vedere conceptual și metodologic. Cu alte cuvinte, conceptul mi se pare operant în cazul de față, întrucât, având în vedere că această delimitare are la bază schimbul de traduceri și „comunicarea” interlingvistică, ea reflectă circulația unei limbi și acel „world-” sau „international system” al traducerilor. Cu alte cuvinte, este evident că traducerile facilitează un demers comparativ asupra limbilor din perspectiva literaturii și a pieței de carte în general. Pe scurt, este vorba despre raportul dintre limbile traduse și ierarhia acestora, pentru că Heilbron discută punctual categoriile de limbi și poziția lor în ierarhie: dacă limba engleză ocupă o poziție de „hipercentralitate”, cu un procent mai mare de 40 din toate cărțile traduse în 1980 aparținând traducerilor din limba engleză, limbile franceză, germană și rusă fac parte din categoria limbilor „centrale”, cu aproximativ 12% din totalul traducerilor în aceeași perioadă. Limbile semiperiferice, destul de greu de disociat de cele periferice – în categoria cărora intră și româna – sunt, punctează Heilbron conform aceluiași criteriu, spaniola, italiana și până la limba cehă, cărora le corespund în a doua jumătate a secolului al XX-lea aproximativ 3% din totalul traducerilor. Vezi Johan Heilbron, „Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System”, *European Journal of Social Theory*, no. 4 (1999): 429-444. Pentru o discuție centrată pe cultura română în secolul al XIX-lea, ce redă concret dinamica traducerilor și situația romanului francez și care ancorează și mai bine intenția mea de a împrumuta această abordare, vezi Ștefan Baghiu, „Translations of Novels in the Romanian Culture During the Long Nineteenth Century (1794-1914): A Quantitative Perspective”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, nr. 2 (2020): 87-106.
8. Steven G. Kellman, „Literary Translingualism”, 345.
9. Nu întâmplător, pornind chiar de la perspectiva lui David Gramling, din *The Invention of Monolingualism*, care analizează diacronic spiritul utilitarist al monolingvismului și schimbările de paradigmă pe care contextul social actual le-a impus chiar și în raport cu accepțiile unui astfel de concept, considerând că „[m]onolingualism – no longer a clinical, ethnological, or demographic term alone – has gone *social*”, studii și volume și mai recente, precum *Multilingual Literature as World Literature*, reclamă și se fundamentează tocmai pe această „artificialitate” pe care e construită antinomia dintre *mono-* și *multilingvism*. Mai mult, Jane Hiddleston și Wen-chin Ouyang atrag atenția asupra rigidității abordării conform căreia multilingvismul trebuie perceput doar ca un soi de sumă a mai multor „multilingvisme”, favorizând perspectiva care percepe limba „not only as an elastic and evolving practice but also inherently multilingual”. Vezi David Gramling, *The Invention of Monolingualism* (New

- York: Bloomsbury Academic, 2016). Vezi și Jane Hiddleston și Wen-chin Ouyang, *Multilingual Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), 1-10.
10. Gramling, *The Invention*, 6; 8.
 11. Studiul amplu semnat de Yasemin Yildiz este interesant și pentru modul în care, pornind de la direcția impusă de Leonard Froster, amintește încă o delimitare-sinteză cu rol de ancorare conceptuală în cazul multilingvismului, diferențiind autorii multilingviști care scriu în două sau mai multe limbi, de cei care – făcând parte din aceeași categorie – scriu în altă limbă decât cea maternă, de cei care glisează de la o limbă la alta în interiorul aceluiași text și, foarte important, de cei care – deși multilingviști – scriu într-o singură limbă. Mai mult, de amintit e și miza analizei lui Yildiz, aceea de a deconstrui viziunea conform căreia multilingvismul trebuie să graviteze în jurul limbii engleze. Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition* (New York: Fordham University Press, 2012), 15-16.
 12. Vezi modul în care discută James Reay Williams delimitarea întocmită de Anat Stavans și Charlotte Hoffmann. James Reay Williams, *Multilingualism and the Twentieth-Century Novel. Polyglot Passages* (Palgrave Macmillan, 2019), 7.
 13. „Polylingualism is different from multilingualism, a term which covers (more or less ‘full’) command of several languages.” J. Normann Jørgensen, „Polylingual Languageing Around and Among Children and Adolescents”, *International Journal of Multilingualism*, 3 (2008): 169.
 14. Atunci când Meir Sternberg refuză din capul locului să lucreze cu termeni ca „multilingv” și „monolingv” pe care îi plasează în aria disciplinară a sociolingvisticii și îi consideră ca fiind responsabili de redarea realității sociolingvistice a unui individ sau a unei întregi comunități, cercetătorul discută despre „heterolingv”, un concept prin care descrie elementul „străin” dintr-un anumit discurs. Meir Sternberg, „Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis”, *Poetics Today*, nr. 4 (1981): 221-239.
 15. Steven G. Kellman propune o expunere detaliată a translingvismului, a subtipurilor sale și modul în care acest fenomen se opune izolingvismului („isolingualism”). Delimitările sale vizează în principal autorii care au experimentat trecerea de la o limbă la alta, dar nu în interiorul aceluiași volum. Cu alte cuvinte, e vorba despre autorii care publică în limbi diferite volume diferite și care se deosebesc de cei care publică în limba lor maternă. Aceștia se împart, deci, în următoarele subcategorii: izolingviști (care publică texte scrise în limba maternă); translingviști izolingviști (care scriu într-o limbă adoptată) și, nu în cele din urmă, translingviști ambilingvi (ce scriu în mai multe limbi). Totuși, deși discută exemplul din *Muntele vrăjit* în care e vorba de un *switch* lingvistic în interiorul aceluiași text, din definițiile și categoriile de scriitori pe care le relevă reiese clar deosebirea principală dintre *trans-* și *multilingvism*. Kellman, „Literary Translingualism”, 338.
 16. Vezi Rainer Guldin, *Metaphors of Multilingualism. Changing Attitudes towards Language Diversity in Literature, Linguistics and Philosophy* (London/New York: Routledge, 2020).
 17. Alastair Pennycook și Emi Otsuji, *Metrolingualism. Language in the City* (London/New York: Routledge, 2015).
 18. Penelope Gardner-Chloros și Daniel Weston, „Code-switching and Multilingualism in Literature”, *Language and Literature*, nr. 3 (2015): 188.
 19. Penelope Gardner-Chloros, *Code-switching* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 12-13. În mod evident, delimitarea pe care o discut aici, favorizată doar datorită intersectării cu scopul studiului meu, nu este singura. Există foarte multe studii focalizate pe tipurile de multilingvism. Interesant e, ca să menționez doar un studiu și, implicit, o delimitare, criteriul cu ajutorul căruia demonstrează Yaseen Noorani existența unui multilingvism „soft” și a unui „hard”. Diferența dintre acestea, accentuează Noorani, constă la rândul ei într-o diferențiere la nivelul limbilor pe care acest fenomen le implică. Altfel spus, dacă multilingvismul „soft” se referă la particularități și „norme” lingvistice deloc dificile sau ieșite din comun și favorabile în contextul globalizării de astăzi, multilingvismul „hard” vizează acele particularități sau, mai degrabă, acele „diferențe lingvistice” cu un nivel ridicat de dificultate, fiind asociat cu limbile „moarte”. Vezi Yaseen Noorani, „Hard and Soft Multilingualism”, *Critical Multilingualism Studies*, nr. 2 (2013): 8.
 20. Guldin, *Metaphors*, 23-24. De menționat, în acest context, e și că există – după cum vor inventaria atât Gardner-Chloros, cât și Guldin – și alte posibile justificări sau, cel puțin, delimitări *impământenite* între cele două concepte. Le menționez doar pe următoarele: apelarea la *code-switching* în situațiile în care nu există „convergențe” între limbile implicate și favorizarea noțiunii de *code-mixing* în cazul în care există relații de coocurență în interiorul propozițiilor. O discuție despre această localizare a fenomenului în interiorul propoziției sau, așa cum continuă Guldin să atragă atenția în raport cu posibilitățile de switching (existând astfel trei subtipuri diferite: *inter-sentential switching*, *intra-sentential switching* și *intra-word switching*), chiar și la nivelul cuvintelor impune și o delimitare greu de operat cu sintagma de *hibriditate lingvistică*, discutată tot din perspectiva aceasta a delimitării în funcție de niveluri. Vezi, pentru încă o discuție despre clasificarea subtipurilor de *code-mixing*, și Pieter Muysken, *Bilingual Speech. A Typology of Code-Mixing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 250-278.
 21. Kellman, „Does Literary Translingualism Matter”, 110-112; „Literary Translingualism”, 341.
 22. Guldin, *Metaphors*, 20.
 23. Gardner-Chloros și Weston, „Code-switching”, 183.
 24. „The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized.” M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl



- Emerson și Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 99. În contextul delimitării conceptuale a „dialogismului” lui Bahtin, al reciclării acestuia în contextul „variației stilistice”, dar și al raportării la noțiunea precum cea de „intertextualitate” (impusă de Kristeva) sau de „polifonie” (a lui Ducrot), vezi Simina-Maria Terian, *Literar vs. non-literar: studii de analiză a discursului* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2020), 175-195.
25. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, trad. Cristina Bîzu (București: Art, 2016).
 26. *Ibid.*, 141.
 27. Kellman, „Literary Translingualism”, 338.
 28. Vezi K. Alfons. Knauth, „Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World.” *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, vol. 3 (2009).
 29. Adina-Simona Mitrofan, Ludmila Fuior, „Influența limbii franceze asupra limbii române literare (perspectivă diacronică)”, *Studia Universitatis Moldaviae (Seria Științe Umaniste)*, nr. 4 (2012): 72. Vezi și Ștefan Munteanu și Vasile D. Țăra, *Istoria limbii române literare. Privire generală* (București: Editura Didactică și Pedagogică, 1978), 144-147.
 30. Vezi, pentru o analiză diacronică și pentru o sinteză a principalelor periodizări, Radu Drăgulescu, *Istoria limbii române literare: primele manifestări* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2006) 34-37.
 31. Munteanu și Țăra, *Istoria limbii*, 145.
 32. Casanova, 144.
 33. Mircea Popa et al. *Dicționarul cronologic*, 1275.
 34. *Ibid.*, 1343.
 35. Pe urmele bovarismului geografic, pe care primele articole pe arhiva MDRR l-au identificat ca tendință principală în ceea ce privește atitudinea față de străinătate și față de lumea cosmopolită, consider că bovarismul lingvistic dublează această superficialitate spațială printr-o superficialitate ce are, la rândul ei, multiple roluri, dintre care valorificarea tendinței anticoloniale în raport cu limba franceză mi se pare cel mai interesant de dezbătut. Vezi Ștefan Baghiu et al. „Geografia internă a romanului românesc în secolul al XIX-lea”, *Revista Transilvania*, nr. 10 (2019): 29-43 și, pentru o discuție despre modul în care va fi înlocuit bovarismul geografic la începutul secolului al XX-lea, vezi și Baghiu et al. „Geografia romanului românesc (1901-1932): străinătatea”, *Revista Transilvania*, nr. 10 (2020): 1-11.
 36. Sternberg, 223.
 37. *Ibid.*, 223-224.
 38. Există studii care valorifică multilingvismul și în sialul acestei direcții. Vezi, de exemplu, John M. Lipski, „Spanish-English Language Switching in Speech and Literature: Theories and Models”, *Bilingual Review*, nr. 3 (1982): 191-212. De asemenea, Kellman discută punctul despre intențiile autorilor care mizează pe obținerea acestui efect: „Translingual texts are often metalingual in their self-consciousness about their own linguistic medium, the way make language itself strange, subjecting it to what Viktor Shkolovsky called *ostranenie* - defamiliarization”. Kellman, „Does Literary Translingualism Matter”, 114.
 39. Vezi MDRR2. Ștefan Baghiu et al., *Muzeul Digital al Romanului Românesc: 1901-1932* (Sibiu: Complexul Național Muzeal ASTRA, 2020). <https://revistatransilvania.ro/mdrr1901-1932/>.
 40. Mircea Popa et al. *Dicționarul cronologic*, 1692.
 41. Viktor Șklovski, „Arta ca procedeu”, trad. Margareta Nasta, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, ed. Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu (București: Editura Univers, 1972), 161-162.

Bibliography:

- Baghiu, Ștefan, Andrei Terian, Vlad Pojoga, Teodora Susarenco, Iunis Minculete, and Ovio Olaru. “Geografia romanului românesc (1901-1932): străinătatea” [The Geography of the Romanian Novel (1901-1932): Spaces from Abroad]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 1-11.
- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, Cosmin Borza, Andreea Coroian Goldiș, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, David Morariu, Teodora Susarenco, Radu Vancu, and Dragoș Varga. *Muzeul Digital al Romanului Românesc: secolul al XIX-lea* [The Digital Museum of the Romanian Novel: The 19th Century]. Sibiu: Complexul Național Muzeal ASTRA, 2019. <https://revistatransilvania.ro/mdrr>.
- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, Cosmin Borza, Andreea Coroian Goldiș, Denisa Frățean, Daiana Gârdan, Alex Goldiș, Emanuel Modoc, Iunis Minculete, David Morariu, Ovio Olaru, Teodora Susarenco, Andrei Terian, Radu Vancu, and Dragoș Varga. *Muzeul Digital al Romanului Românesc: 1901-1932* [The Digital Museum of the Romanian Novel: 1901-1932]. Sibiu: Complexul Muzeal ASTRA, 2020.
- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, Teodora Susarenco, Radu Vancu, Emanuel Modoc. “Geografia internă a romanului românesc în secolul al XIX-lea” [The Internal Geography of the Romanian Novel in the 19th Century]. *Transilvania*, no. 10 (2019): 29-43.
- Baghiu, Ștefan. “Translations of Novels in the Romanian Culture During the Long Nineteenth Century (1794-1914): A Quantitative Perspective.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, no. 2 (2020): 87-106.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist and translated by Caryl Emerson and Michael

- Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Casanova, Pascale. *Republica Mondială a Literelor* [The World Republic of Letters]. Translated by Cristina Bîzu. Bucharest: Art, 2016.
- Drăgulescu, Radu. *Istoria limbii române literare: primele manifestări* [The History of the Romanian Literary Language: First Manifestations]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2006.
- Gardner-Chloros, Penelope, and Daniel Weston. “Code-switching and Multilingualism in Literature.” *Language and Literature*, no. 3 (2015): 182-193.
- Gardner-Chloros, Penelope. *Code-switching*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Gramling, David. *The Invention of Monolingualism*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Guldin, Rainer. *Metaphors of Multilingualism. Changing Attitudes towards Language Diversity in Literature, Linguistics and Philosophy*. London & New York: Routledge, 2020.
- Heilbron, Johan. “Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System.” *European Journal of Social Theory*, no. 4 (1999): 429-444.
- Hiddleston, Jane, and Wen-chin Ouyang. *Multilingual Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Jørgensen, J. Normann. “Polylingual Linguaging Around and Among Children and Adolescents.” *International Journal of Multilingualism* 3 (2008): 161-176.
- Kellman, Steven G. “Does Literary Translingualism Matter? Reflections on the Translingual and Isolingual Text.” *Dibur Literary Journal* 7 (2019): 109-117.
- Kellman, Steven G. “Literary Translingualism: What and Why?.” *Polylinguality and Transcultural Practices* no. 3 (2019): 337-346.
- Knauth, K. Alfons. “Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World.” *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, vol. 3 (2009).
- Lipski, John M. “Spanish-English Language Switching in Speech and Literature: Theories and Models.” *Bilingual Review*, no. 3 (1982): 191-212.
- Mann, Thomas. *Muntele vrăjit* [The Magic Mountain]. Translated by Petru Manoliu. Bucharest: Editura Rao, 2014.
- Mitrofan, Adina-Simona, and Ludmila Fuior. “Influența limbii franceze asupra limbii române literare (perspectivă diacronică)” [The Influence of the French Language on the Literary Romanian Language (Diachronic Perspective)]. *Studia Universitatis Moldaviae (Seria Științe Umaniste)*, no. 4 (2012): 69-73.
- Munteanu, Ștefan, and Vasile D. Țăra. *Istoria limbii române literare. Privire generală* [The History of the Literary Romanian Language: An Overview]. Bucharest: Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
- Muysken, Pieter. *Bilingual Speech: A Typology of Code-Mixing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Noorani, Yaseen. “Hard and Soft Multilingualism.” *Critical Multilingualism Studies*, no. 2 (2013): 7-28.
- Pennycook, Alastair, and Emi Otsuji. *Metrolingualism: Language in the City*. London/New York: Routledge, 2015.
- Popa, Mircea, Elena Stan, Doina Modola, Aurel Sasu, Mariana Vartic, Ion Istrate, Valentin Tașcu, Ioan Milea, and Augustin Pop. *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* [The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from Origins to 1989]. Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, 2003.
- Sternberg, Meir. “Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis.” *Poetics Today*, no. 4 (1981): 221-239.
- Șklovski, Viktor. “Arta ca procedeu” [Art as Technique]. Translated by Margareta Nasta. In *Poetică și stilistică. Orientări moderne* [Poetics and Stylistics. Modern Orientations], edited by Mihail Nasta, and Sorin Alexandrescu, 157-171. Bucharest: Editura Univers, 1972.
- Terian, Simina-Maria. *Literar vs. non-literar: studii de analiză a discursului* [Literary vs. Non-literary: Discourse Analysis Studies]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2020.
- Williams, James Reay. *Multilingualism and the Twentieth-Century Novel. Polyglot Passages*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.



POSTUMANUL CA *WORLD* *LITERATURE*. CAZUL SF-ULUI ROMÂNESC INTERBELIC

Emanuel LUPAȘCU

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
E-mail: emanuel.lupascu@stud.ubbcluj.ro

THE POSTHUMAN AS WORLD LITERATURE: THE CASE OF INTERWAR ROMANIAN SCIENCE FICTION

Abstract: This study deals with three science fiction novels published in the Romanian interwar period, using concepts and theories from the field of posthumanism. My approach will consist of three interconnected but equally important steps. In the first place, these novels are part of a larger cluster of 20th-century art that thematizes technological development and the ‘crisis’ of modern man. Their importance also arises from the need to expand our understanding of world literature beyond the phenomenon of translation and the national canon. In addition, I will examine how posthuman configurations activate different reactions to the dominant ideologies of the age (modern machinism, feminism, species expansion, etc.). A second step will entail reconstructing the scientific, ideological, social and artistic contexts that made the articulation of the three novels. Last but not least, in the background of my study, I will lead a demonstration of the incompatibility between posthumanist ideology and the interwar science fiction novel, which rather features a posthuman imaginary without posthumanism. This result invalidates Simona Micali’s thesis that considers any SF product as a critique of anthropocentrism.

Keywords: posthumanism, science fiction, world literature, feminism, robots, aliens, distopia, ideology, transhumanism.

Citation suggestion: Lupașcu, Emanuel. “Postumanul ca *world literature*. Cazul SF-ului românesc interbelic.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 35-44.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.04>.



Depășirea umanului în literatura de anticipație

Puține sunt contextele și mediile cultural-artistice în care se pot specula o tematică și o figurație postumană, fără a cădea în extrema exercițiului entuziast de a îngământă fenomene eterogene sub cupola unui termen sau altul, motivat sau nu¹. Literatura *science-fiction* face parte din acest mănunchi restrâns al produselor culturale în care pot fi excavate și fructificate condiții ce depășesc sfera lui *Homo sapiens*, întâlniri cu Celălalt non-uman, posibilități de optimizare biotehnologică sau narațiuni postapocaliptice care chestionează profund modul în care este înțeleasă umanitatea. De altfel, o întreagă literatură de specialitate a considerat oportună intersecția dintre literatura SF și teoria postumană. Pentru Manuela Rossini, SF-ul, de expresie

cinematografică sau literară, creează un univers discursiv care permite dezvoltarea unor ipoteze precum progresele medicinei, transformările corporale și dezvoltarea tehnologiilor în vederea ameliorării omului, un deziderat prin excelență transumanist². Imaginarului biologic (modificările corporale, protezările, implanturile, modificările genetice, formele de eugenism etc.) i se adăugă și registrul tehnologic, care tematizează relația naturalizată dintre uman și mecanic. Narațiunile despre roboții (denumiți în interbelic românesc „om de metal”, „om-mașină”, „om-automat”) sau *cyborgi* pun în discuție posibilitatea ca inteligența artificială să intre în coliziune cu umanitatea creatoare, investigând neliniști privitoare la unicitatea omului și la statutul său de „creator”. Un alt segment tematic și figurativ al SF-ului în care se pot observa dimensiuni ale „postumanului”

e reprezentat, în viziunea lui Colin Milburn, de metamorfozările epistemice sau culturale, a sensului pe care îl dăm cunoașterii și substanței universului. Astfel, printr-un subtil proces de surmontare a constructelor sociale de „om” și de „uman”, scenariile științifico-fantastice re-poziționează („modifică” și „revizuiesc”) preceptele rigide ale umanismului în cadre utopice sau distopice³. În același spirit, însă cu un entuziasm mai temperat, Mads Rosendahl Thomsen privește literatura *science-fiction* ca pe un mediu privilegiat al explorării tematicii postumane; obiecțiile lui privesc, totuși, felul în care cercetătorii au fost atrași mai degrabă de exotismul figurațiilor postumane (monștri, fantome, roboți, extraterestri – toate entități postumane *par excellence*), considerând că analiza postumanistă ar trebui să fie atentă la cum construcția relației dintre identitate și alteritate reprezintă o (auto)reflecție asupra lui *a fi uman*:

„Literature and other arts clearly are in no privileged position when it comes to having a say about the future, and some of the fantasies played out in literary science fictions and films may direct our attention away from the real issues facing humanity. But literature is an art form and a medium that is able to combine the presentation of future scenarios with the exploration of likely human emotions through narratives, and through literature we can gain access to the potential thinking of people from other ages and other cultures which may both inspire us and enable us to identify our own blind spots, thereby contributing to a broader understanding of what it is (and could be) to be human.”⁴

Până în acest moment nu există studii care să trateze literatura română de factură științifico-fantastică prin prisma unor concepte/idei din teoria postumană, cu toate că, așa cum se poate observa, studiile arată o apetență pentru acest subgen⁵. Odată cu proiectul de digitizare a romanului românesc (MDRR), producții românești care au rămas până în acest moment în „canonul din umbră”, așa cum îl numește David Damrosch⁶, au putut să iasă la iveală și să stârnească interesul cititorilor și al academicienilor deopotrivă, prin tematică, *device-uri* narrative sau geografii interesante. E cazul, de pildă, al romanului Sofiei Nădejde, *Patimi* (1903), relevant în pentru noile cadre metodologice de tip *world literature* sau *world-system analysis*⁷. În ceea ce privește diacronia subgenului SF, arhivele nu au făcut altceva decât să confirme ipoteze mai vechi legate de dezvoltarea anemică și sporadică a acestuia până în 1947⁸: în perioada 1901-1932 se publică 6 romane SF, care au ca numitor comun dimensiunea didacticistă, normată de un program iluminist de popularizare a științelor⁹, iar în perioada 1933-1947 apar doar 5 romane, ce sunt alimentate de noile descoperiri științifice¹⁰.

În acest studiu, îmi propun să analizez trei romane științifico-fantastice apărute în perioada de parțială autonomizare a genului, 1933-1947 – Dorina V. Ienciu,

Cataclismul anului 2000 (1933), E. Raicoviceanu-Fulmen, *Copilul minune* (1936) și Ion Talpă, *Prin rotogoalele de fum* (1937) –, utilizând concepte și teorii din câmpul *postumanismului*. Demersul meu va cuprinde trei pași interconectați, dar la fel de importanți. În primul rând, voi analiza modul în care configurațiile (pe care le numim astăzi) postumane activează *reacții diferite* la ideologiile dominante ale epocii (mașinismul modern, feminismul, extinderea speciei etc.) și sunt „mostre” de (auto)scutare a condiției umane, construind un *locus* pentru dezvoltarea propriei ideologii. Un al doilea pas va consta în reconstrucția contextelor științifice, ideologice, sociale și artistice care au făcut posibilă articularea celor trei discursuri românești. Nu în ultimul rând, în subsolul demersului voi conduce o demonstrație *împotriva* superpoziției dintre postuman și postumanism, un așa-zis *common knowledge* (care, totuși, creează inadvertențe chiar și la trei decenii de la emergența acestui câmp teoretic), diferențiind clar între „the figure of the «posthuman» (and its present, past and projected avatars, like cyborgs, monsters, zombies, ghosts, angels, etc.) and «posthumanism» as the contemporary social discourse (in the Foucauldian sense), which negotiates the pressing contemporary question of what it means to be human under the conditions of globalization, technoscience, late capitalism and climate change”¹¹.

Postumanul și ideologia. Câteva observații

În viziunea unor teoreticieni și critici ai genului există o relație fundamentală între ideologie și *science-fiction*, în măsura în care ideologia este filtrată și ascunsă îndărătul tertipurilor narrative. Această funcție de *oglinză* e dublată de una critică, menită să dezvăluie lipsurile, neajunsurile modelelor epistemologice, prin scenarii ca „întâlnirile de gradul trei”, călătoriile interplanetare, istoriile contrafactice sau apocalipsa. Pornind de la „potențialul cognitiv” al SF-ului tot mai evident în modernitatea târzie și în tranziția spre postmodernitate¹², Simona Micali construiește o teorie a SF-ului ca „hârtie de turnesol”, nu pentru ceea ce specia umană *își dorește* să fie, ci pentru ceea ce *este* într-un moment precis al istoriei¹³. Prin urmare, definiția funcțională a SF-ului nu diferă în mod fundamental față de cele ale lui Mads Thomsen, Colin Milburn sau Mihaela Rossini, ci le suplimentează printr-o critică ideologică. Cu alte cuvinte, „ficțiunea speculativă”, care concurează literatura științifico-fantastică încearcă să construiască o lume *diferită* de cea reală, tocmai pentru a propune un termen de comparație cu cea din urmă; confruntarea celor două lumi (spații, temporalități, ființe divergente) rămâne a fi realizată fie printr-un agent narativ, fie prin inferența cititorului. Astfel, „we may say that cognitive estrangement is a process which exposes and dismantles the work of ideology”¹⁴. Demersul teoretico-analitic al Simonei Micali țintește să demonstreze, printr-o



abordare la intersecția dintre teoria postumană și critica ideologică, că sistemul de creaturi „non-umane” (prin care înțelege configurația „paradoxală” a unor entități care sunt deopotrivă insuficient umane și postumane) dinamitează antropocentrismul și constituie, totodată, un punct de *analiză diferențială* a „obiectului uman”:

„But my main argument is that the whole system of non-human creatures on which SF imagination hypotheses may be seen as an articulated reflection, and challenge to, anthropocentrism, in the sense that they can be regarded as means of inquiry into the nature, position and destiny of humankind in the world. As such, they constitute devices for a sort of *differential analysis*: SF investigates the human (object X) by imagining a being which is both similar and different from it (hypothetical object assumed as non-X, a negative standard which allows us to define X), and by objectifying those differences and similarities through the speculative fiction of the encounter/confrontation/clash between the two.// I would add that this is one of the core processes of SF imagination in general.”¹⁵

În continuare, autoarea propune o taxonomie a acestor personaje redevabile subgenului științifico-fantastic după criteriul funcționalității culturale: 1. **infra-umanul** (monștri, bestii, mutanți sau barbari) ca entități subdezvoltate cultural sau ontologic, 2. **alienul** (cu varianta cea mai cunoscută de „extratereștri” sau „marțieni”) cu potențial subversiv la adresa antropocentrismului datorită structurii lui de „absolută alteritate” – vom putea observa, totuși, că unele personaje sunt construite tot după principiile antropomorfismului – 3. **simulacrum-ul**, adică „umanul contrafăcut” (reprezentări ale creației umane care intră în concurență cu acesta) și 4. **postumanul**, adică acea variantă care a depășit și înlocuiește specia umană, negociat fie de viziuni optimiste (postumanul *qua* varianta augmentată a omului), fie de cele pesimiste (în scenariile ecologice despre umanitatea coruptă).

Ceea ce pierde voit din vedere autoarea este intenționalitatea auctorială cu care sunt concepute textele care operează cu aceste figuri non-umane. Sunt toate discursurile SF care gravitează în jurul unor personaje precum monștri, roboți, fantome o critică la adresa antropocentrismului? Oricare ar fi ideologia intrinsecă a textului, scenariile SF conduc inevitabil la o chestionare constructelor culturale precum „om”, „știință”, „substanță”, „natură” și altele? Sau trebuie căutat în granulația romanelor un proiect mai mult sau mai puțin voalat, pentru a putea lua în calcul critica antropocentrismului? Așa cum voi arăta aplicat, antifeminismul și conservatorismul sunt tezele fundamentale care circumscriu imaginarul din romanul *Prin rotogoalele de fum* (1937), cu toate că personajele și cronotopul pare decupate din recuzita postumană. Paradigma interpretativă a literaturii SF, ocurentă și

în textele lui Mads Rosendahl Thomsen sau Simona Micali, are în însăși nucleul ei o perspectivă filosofică și antropologică asupra artei în general, și anume că ea constituie un discurs ficțional despre condiția umană, la care aderă și alți teoreticieni ai genului. Brian W. Aldiss consideră că „S.F.-ul este încercarea de a da o definiție a omului și a statului său în univers, care vrea să se bazeze pe nivelul nostru avansat, dar confuz de cunoaștere (știința), și care a fost turnată în tiparul gotic sau postgotic”¹⁶. Ceea ce li se poate imputa unor astfel de definiții este gradul ridicat de generalizare (întreaga literatură are în subtext condiția umană, iar imaginarul tehnologic este exploatat și de poezia futuristă), care, față de alte receptări ale literaturii științifico-fantastice care sunt preocupate de „estetica” și „gramaticalizarea” unor categorii universale¹⁷, ocultează tocmai *device*-urile și tehnicile cu care operează un (sub)gen. De asemenea, o altă obiecție trebuie menționată cu privire la corpusul cu care lucrează astfel de volume, cum este *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Ea e legată de modul în care atribuie aproape arbitrar conceptul de „postuman” și „postumanism” unor perioade și curente artistice care nu-și asumă conceptul și nu lucrează din interiorul acestor convenții deopotrivă tematice și stilistice. Sau, cum bine formula Călin Teuțișan această „igienă” a criticului sau a teoreticianului, „[...] câtă vreme autorul nu lucrează cu conștiința teoretică a conceptului, acesta nu poate fi considerat ca operativ în studiile sale”¹⁸. De aceea, în cadrul acestui studiu, utilizarea reatocativă a unor termeni precum cei amintiți deja nu are valoarea de a întui vreo dimensiune „post” a unei literaturi SF românești, oricum infimă ca producție, de la începutul secolului al XX-lea, ci de a da un cadru metodologic demersului interpretativ și de a arăta că existența unor tematici postumane nu este un certificat de omologare acestor discursuri la postumanism.

SOS: Marțienii colonizează Pământul

Perioada interbelică o consemnat, în bună parte, continuarea proiectului identitar al Iluminismului de secol al XVIII-lea, reprezentat local de Școala Ardeleană, proiect care interferează profund cu un radical naționalist, legiferat de doctrinele romantismului pașoptist. Cum notează și Adrian Tudurachi, „pentru culturile din Europa Centrală și de Est, a fost determinată coincidența istorică dintre momentul de receptare a valorilor iluministe și emergența naționalismului. Valul de «renașteri» culturale care traversează această parte a Europei sub influența ideilor lui Herder între 1780 și 1820 se suprapune cu alcătuirea unei vulgate iluministe și îi atribuie acesteia un rol esențial în realizarea programului național”¹⁹. Literatura SF a prelucrat asemenea idealuri iluministe legate de progresul științific, evoluția biotehnologică, emanciparea culturală sau perfectibilitatea umană²⁰,

ocupându-se, în mare parte, de un semnificativ domeniu al speculației (pseudo)științifice. Romanul Dorinei V. Ienciu, *Cataclismul anului 2000* (1933) este o narațiune despre facerea și desfacerea acestor idealuri iluministe (recognoscibile în transumanism), prin chestionarea lor într-un regim *soft*. La cumpăna dintre secole, umanitatea este vizitată de ființe extraterestre, reprezentate de trei entități superioare din punct de vedere intelectual, afectiv și epistemologic, numite Marte („patronul artelor”), Saturnus („reprezentantul științelor”) și Uranus („savantul cultului și al moralei”). Ele întreprind un examen al speciei umane, pe care o găsește într-o „fază minoră”, în ciuda avansului tehnologic (nivelul civilizațional avansat e circumscris de existența roboților, a „oamenilor-automat”): „Omenirea își trăiește faza minoră; cultura e hibridă, imperiul este al morții, frica stăpânește peste tot, iar durerea e soră geamănă cu ignoranța, îi răspunde tăios, în locul lui Marte, bătrânul frumos ca un Dumnezeu, Saturnus”²¹. Aceste forme de „non-uman” pe care le impersonază alienii funcționează ca o oglindă a avansului tehnologic, a nivelului de trai, a formelor de organizare socială și a sistemului axiomatic, *ergo* a condiției umane înțeleasă unitar: arta este rezultatul suferinței, evoluția este viciată de îndeletnicirile imunde, hedoniste, dar și de existența unor indivizi incapabili să perpetueze specia.

Scopul vizitei constituie un motor al ființelor extraterestre de a „coloniza” cultural și civilizațional specia umană. Fidius, savantul care intră în contact direct cu Martienii, îmbrățișează fără interogare proiectul lor de civilizare, de vreme ce el promite omogenizarea maselor, eradicarea diferențelor de gen, a vicisitudinilor corporale și a funcțiilor sexuale. Ideologia ființelor extraterestre se poate traduce în termenii unui iluminism radical, care, în unele aspecte ale lui, poate duce la eugenism (o formă nu doar de discriminare biologică, ci o adevărată biopolitică sau necropolitică, în termenii lui Rosi Braidotti)²²: de pildă, personajul Marius, una dintre progeniturile lui Fidius, găsește o soluție pentru a înlocui nutriția congenitală, predispusă la viciu și corupere, prin extirparea intestinelor și instalarea unui sistem care să metabolizeze un ser, patentat tot de el, care conține dozele optime pentru a supraviețui. După ce se duce la bun sfârșit prima operație pe fiica sa Zeea, bătrânul savant ține un discurs ultra-progresist, ale cărui versiuni cuprinde „the principles of perpetual progress, self transformation, practical optimism, intelligent technology, open society, self-direction, and rational thinking”²³, care sunt și o formă de ideologie a purității (destul de pregnantă în timpul interbelicului): „Cu ajutorul științei domnilor Martieni, vom încheia capitolul foamei fizice, canalizând-o spre foamea sufletească, foame după frumos și perfect, foame după înălțare spirituală, foame după iubirea creatoare”²⁴.

„Noua ordine” menită să răstoarne firescul speciei umane este instrumentată ideologic de către discursurile

martienilor în jurul Muncii care vertebreează noile categorii ale „metafizicii”, eticii și ale artei. Paroxismul raționalizării constă în restrângerea activității umane la *muncă*, devenită substitut al vieții, dar care va fi garantul unei reconcilierii dintre indivizi și materie, printr-o concepție misticoidă asupra fecundității. Prin munca rațională subiecții vor ajunge la „măsura spirituală a moralei”, care va deveni monolitică prin suprimarea fostelor dihotomii precum bine/rău. În fine, arta va trebuie să reflecte tot acest proces de schimbare al criteriului de existență, adică să cristalizeze conștiința omului devenit Creator (cu alte cuvinte supra-om), care se va jertfi pe altarul ideii de „frumusețe”, în lipsa durerilor și a obstacolelor corporale. Pe acești parametri se construiește societatea „postumană” din romanul Dorinei V. Ienciu, o utopie atât a progresului științific, a eradicării durerii, cât și a omogenizării populației. Visul absolut al martienilor este de a aduce specia umană la „reorganizarea tututurilor continentelor pe bază confederativă, cu statul femeii alături de statul bărbatului, cu proprietatea absolută a statului, în care familia e o celulă, ca celula fagurelui în organizația ideală a albinelor. Astfel va dispărea supărătoarea bară între «al meu» și «al tău», producătoare de atâtea discordii și războaie”²⁵. De-a lungul narațiunii se poate lesne observa cum instrumentarea figurilor „postumane” nu respectă nicio metanarațiune de tip postumanist, pe care o înțeleg ca etapă reparativă și autoregenerativă a umanismului clasic. Dimpotrivă, rețelele figurative ascund elemente ideologice dintre cele mai eclectice (iluministe, slab-transumaniste, socialiste, feministe, speciiste²⁶), de unde și o confuzie generală pe care o produce romanul²⁷. Ethosul ultim al textului este tot antropocentrismul, încrederea în evoluția speciei, care se propagă și la nivelul strategiilor narative, prin modul în care se construiește imaginea alienilor – după mecanismul facil al antropomorfismului. Finalul marcat deschis al romanului, regizat în cheie post-gotică, deturneză metanarațiunea progresistă pe care a fost fundamentat romanul: frații Marius și Zeea asistă într-un cimitir la epifania unei fantome care le aduce aminte de principiul entropiei care stă la baza universului.

SF-ul românesc interbelic: între *machine angst* și *machine cult*

Publicat în 1936, *Copilul minune. Roman pentru copii și tineret* de E. Raicoviceanu-Fulmen se plasează la granița dintre două gramatici narative și imaginarii: literatura pentru copii și pentru tineret, pe de o parte, și narațiunile științifico-fantastice, pe de altă parte. În primul rând, vizibilă din acest context este dimensiunea didacticistă, care continuă tradiția iluministă a romanului SF, în siajul lui Jules Verne. Deși publicat în etapa de „proliferare” a subgenului, adică a intersecției sale cu romanul de senzație sau cu cel de consum²⁸,



textul lui Raicovicianu-Fulmen își păstrează funcția de *popularizare* a (pseudo)științelor proliferate în epocă de către reviste (preponderent de știință) sau traduceri. Trei posibile surse de inspirație ar putea sta la baza creației acestui roman despre concepția robotică. Invențiile lui Thomas Edison sunt întâmpinate în perioada interbelică și cu scepticism, dar și cu entuziasm de către redactorii unor periodice precum *Radio și Radiofonia*²⁹ sau *Adevărul*³⁰. Nu e întâmplător faptul că plămuitorul „copilului minune” din roman este discipolul lui Thomas Edison, acțiunea petrecându-se în America anilor '80. Un alt fenomen care ar putea da seama de portanța subiectului legat de roboți în literatura vremii este legat de diseminarea imediată a producției cinematografice *Metropolis* (1927) despre care Rosi Braidotti notează că „exprimă relația extrem de sexualizată și profund genizată a secolului XX cu tehnologia și mașinaria industrială”³¹. Apoi, traduceri din H.G. Wells sau din Rudyard Kipling amplifică circulația imaginarului tehnologic și a personajelor mecanomorfe. În *Realitatea ilustrată* se publică, în foileton, *Crimele omului mecanic. Cea mai senzațională aventură a celebrului detectiv Gex Trevor*, ale cărui descrieri seamănă izbitor cu cele din *Copilul minune* la capitolul devalorării conținuturilor mecanice³².

„Mașinismul modern” a fost întâmpinat fie de o reacție de acceptare entuziastă, până la limita tehnofetismului (*machine cult*), fie printr-un scepticism vecin cu oroarea și angoasa alienării sau a dezumanizării (*machine angst*). În primul caz, futurismul a fost exprimarea cultural-artistică cea mai radicală în apropierea imaginarului tehnologic (ca tematică, poetică și ca mijloace de producție³³) și a „religiei-vitezei” în literatură și în artele vizuale. În schimb, anxietatea în fața (r) evoluțiilor industriale accelerate a generat în literatura *science-fiction* ceea ce Isaac Asimov a numit drept „complexul Frankenstein”, adică teama ca automatele (în special roboții) să se revolte împotriva sau să facă rău umanității³⁴. Totuși, cazul *Copilul minune* nu este izolat în interbelic. Nu cu mult înainte de a ieși de sub tipar romanul lui Raicovicianu-Fulmen, Cezar Petrescu publică *Baletul mecanic* (1931), un exemplu simptomatic al „complexului Frankenstein” din perioada interbelică, care spune povestea „păpușilor mecanice” inventate de Coppelius, care se întorc vindicativ, în ultimă instanță, împotriva creatorului. În acest context, *Copilul minune* pare mai degrabă o sinteză a celor două atitudini descrise anterior, autoarea știind cum să le dozeze, în așa fel încât să nu imprime romanului un tezism găunos. Principalele reacții la „omul-mecanic” Aur Licurici sunt polarizate în primul rând, la nivel geopolitic, între lumea civilizată și înalt tehnologizată a Americii din anii '80 și centrul Africii, loc al populațiilor indigene, refractare la ideea de noutate, pe care o asociază cu o formă de demonism. Discursurile lui Peter Falb sunt reprezentative pentru îmbrățișarea fără rest a mașinărilor antropoide care

vor să depășească ființa umană, coruptă din cauza biologiei sale fragile: „Omul nou, bogat în forță în energie și inteligență, e găsit.// Omul liberat de dorinți josnice, de lăcomii ignobile, de vulgare năzuinți, cărora noi toți le suntem și azi roboți, a fost înfăptuit. E un Om viu, care totuși nu trăiește: care nu moare și nu va muri niciodată!”³⁵. La fel ca în *Cataclismul anului 2000*, necesitatea de a depăși omul se datorează biologiei fragile, a corpului imund – o idee de extracție gnostică, bazată de dihotomia suflet-corp (materia este demonică și trebuie depășită), alimentată ulterior de cartezianism (percepțiile pervertesc rațiunea). E drept, în ambele cazuri, încrederea în transcenderea corpului fac parte dintr-o logică discursivă destul de la modă în epocă, și anume de posibilitățile umane de îndumnezeire venite pe fondul ideilor lui Nietzsche despre supra-om.

Există și un nucleu colonialist al romanului lui Fulmen, care urmărește călătoria transcontinentală a robotului plecat în căutarea savantului Albert Rușkin, însărcinat cu restabilirea ordinii sociale și politice, impusă de către guvernul american, dar zguduită odată cu revoltele „economice ale Marocanilor, Saharienilor și Tuaregilor, centrul Africii recăzu în plină sălbăticie”³⁶. O posibilă cauză pentru acest nucleu este sursa de inspirație a romanului („Prelucrare din italiană de E. Raicovicianu-Fulmen”), rămasă anonimă pentru *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până în 1989 (DCRR-1)* și pentru *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România de la origini până în 1989 (DCRT)*, dar pe care o putem pune în rețea cu romanele SF publicate la începutul secolului al XX-lea în Italia, care circumscriau narațiuni care „defined the enemies of a newly unified country, and encouraged their readers to support and identify with national heroes, such as the explorers of the era. It should be noted that the publication of these texts coincided with the Italian colonization of Africa [...]”³⁷. Acest ancadrament colonial și imperialist atrage după sine polaritatea dintre civilizație și barbarism, demonstrând *dezumanizarea* venită dinspre hegemonia vestică: populația din Nafer, străini de orice înseamnă tehnologie, reacționează cu reticență și indignare la vederea „omului-mașină”: „Adevărata viață a omului trebuie să fie foarte simplă, patriarhală. Orice nouă descoperire științifică aduce cu sine o lungă serie de nevoi, de dureri noi la care nu ne-am fi gândit la început. Cu cât se înmulțește lumea mai mult și se îmbogățește cu minunile științei, cu atât creierul omenesc trebuie să muncească, să se frământă. Și umanitatea întreagă suferă și va suferi fără de lecuire”³⁸. Romanul urmărește, deci, *questa* lui Aur Licurici și succesele călătoriei sale, în care ajută diferiți oameni aflați la ananghie pentru a-și demonstra invincibilitatea, dar și altruismul de care e capabil, finalul entuziasmul civilizației americane în fața proiectului de succes al creării de roboți, care deschide un nou capitol în cartea evoluției umane.

Noua ordine mondială: gyneceirea și abolirea bărbatului

Cel de-al treilea roman care deschide o suită de ipoteze cu privire la revoluțiile științifice de la începutul secolului al XX-lea este *Prin rotogoalele de fum* (1937) de Ion Talpă, pseudonimul lui Titu Ionescu. La prima vedere o utopie feministă a unei noi orânduiri sociale al cărei centru de putere este femeia, romanul răspunde mai multor provocări intelectuale din epocă precum fertilizarea *in vitro* și discuțiile în marginea „ultra-feminismului” (cu o sintagmă pe care o folosește naratorul, la un moment dat) și a ideii de matriarhat. De altfel, romane ca *Marșul femeilor* (1933) de Alice Gabrielescu sau *Puterea voinței* (scris în 1933) de Maria Oprescu sunt dezvoltări narrative ale unei platforme feministe, preocupată de emanciparea femeilor și de dreptul de a profesa în meseriile considerate până acum „masculine”³⁹. Discuția despre feminism este destul de „fierbinte” în interbelic, de vreme ce se scriu articole și se publică dezbateri despre problematica femeii în societate, pentru care sămănătorismul joacă un rol destul de important. Mihai Ralea publică un articol sociologic „Asupra situației femeii moderne”, iar în *Gazeta Transilvaniei* se publică un articol amplu „Despre feminism” în care se cartografiază și tipurile de reacție la această mișcare (de la poziția partizană, la cea neutră și radical împotriva). Pe un astfel de fundal, Ion Talpă propune un viitor „postuman” în care bărbatul a fost șters din ADN-ul istoriei umane și coborât pe scară antropologică în rândul animalelor, iar „Gyneceirea se rezema pe unitatea de neam. Nu exista delă un capăt la celălalt al pământului decât o singură națiune, ce vorbea numai o singură limbă, derivat al unui conglomerat lingvistic, a cărui definitivă și universală întronare se făcuse cu ajutorul unor sângheroase și îndelungate eforturi”⁴⁰. Bărbații (androideii) nu mai sunt utili noii ordini sociale, nici măcar din punct de vedere reproductiv, pentru că „[m]ulțumită ingeniozității laboratoarelor de biologie, zămislirea, care este primul act al reproducerii, deveni un apanagiu al lor, încât, reducându-i-se la minimum și rolul care-l avea în această ultimă activitate a sa, omul fu definitiv scos din cuib și așezat în rândul animalelor de laborator”⁴¹. În aceste fraze se poate identifica „înstrăinarea cognitivă” despre care vorbea Fredric Jameson și instrumentalizarea ideologică a SF-ului pentru a construi o critică epistemologică sau politică. Un eveniment consemnat în 1934 sperie profund patriarhatul (pe fundal științific): prima fertilizare *in vitro* și consecințele juridice care se nasc din această speță. Se poate lesne observa cum anxietatea față de tehnologie are mai degrabă coloratură ideologică decât instinct primar (sau „complexul Frankenstein”):

„Matriarhatul, adecă teoria care vrea să demonstreze că la început societatea umană a fost condusă de femeie, a avut zilele acestea prilejul unui mare jubileu, în lupta ce

există între cele două sexe, un medic-femeie a reușit să demonstreze că bărbatul este inutil din punct de vedere al perpetuării geniului uman și că va veni vremea când va fi redus, la rolul de simplu trântor social. După cum era de așteptat, un asemenea caz nu se putea întâmpla decât în America.”⁴²

Prin rotogoalele de fum se relevă pe parcurs ca o narațiune profund anti-feministă, atunci când nu e machistă de-a dreptul, deturnând orice înțelegere a SF-ului drept critică a antropocentrismului. Dimpotrivă, aici, figurile așa-zis „postumane” sunt înscenate ca un fel de demonstrație a valabilității și a measianismului androcentric. Povestea o urmărește pe Floria Stranga, avocată faimoasă a timpurilor sale și susținătoare vehementă a doctrinei gyneceirii, cum se lasă prinsă în capcana homoerotismului, care se practica în cadrul unor lupanare clandestine, destinate elitei feminine. Aici Floria o cunoaște pe Ginia, de a cărei senzualitate se îndrăgostește, ajungând să aibă parte nu doar de contact sexual cu o persoană de același sex (prohibite de asemenea de gyneceire, însă nu la fel de drastic), ci chiar cu un androideu, foarte inteligent și frumos, care o lasă însărcinată. Soluția pentru aceste consecințe nefaste e ca Amzuna, cea responsabilă de rețeaua de lupanare, să o trimită într-o colonie clandestină, în care formele sociale arată „normal”, familia fiind nucleul fundamental al organizării. Punctul culminant e reprezentat de momentul în care spioni antrenați deconspiră secretul Amzunei, iar „ereticii” gyneceirii sunt trimiși în judecată, avocatul apărării fiind chiar protagonistul romanului. Acest nod narativ este întrerupt printr-o ramă metatextuală în care sunt prezentate două personaje feminine „ultra-feministe” din România „întregită”. Una dintre cele două prezențe feminine, tolănită pe o sofa „printre rotogoalele de fum”, își gândește finalul textului la care lucrează. Autorul abuzează acum de „prerogativele” narrative, impunându-și viziunea vădit anti-feministă în discursul interior al romancierei, funcționând ca o *ventrilocie* perfidă:

„Boema era însă ca și singură, căci tovarășa ei dormea. Sufletul său se găsea acum hărțuit de două simțiminte potrivnice, ce-și disputau cu dârjenie ființa. Unul, profund omenesc, în care se răsfrângeau tainele și poruncile marelui ziditor al lumii, celălalt, produs al unei civilizații rău înțelese și biciuit de niște minți greșit adaptate la nevoile acestei lumi. «Au dreptate cei ce trimet pe femeie la ceaunul cu mămăligă, își zise boema, stăpânită o clipă de o adâncă sinceritate. Acolo e locul ei. Să lase nestingherit drumul bătătorit de bărbat și să meargă cu el alături, deopotrivă de cult și deopotrivă de liberi, fiecare însă îmbrăcat în haina și cu menirea ce le-au fost date de Cel de sus.» [...] «Și-atunci care-i partea reală de folos pe care-o aduce profesionista căminului ei, vetrei ei și implicit societății? Rolul ei de medic, avocat, inginer, funcționar, îl poate îndeplini cu



acelaș succes bărbatul. Nici odată însă bărbatul nu va putea să suplinească pe acel al mamei. Și nu fără motiv... Și atunci? Fiecare la locul lui. Femeii înapoi la vatră!»⁴³

Deznodământul romanului nu mai este o surpriză, de vreme de teza romanului, și anume celula familială a societății și critica feminismului, înțeles exagerat ca pe o formă de androfobie. Gyneceirea este dizolvată, ordinea restabilită, iar patriarhatul reinstalat după „sute de cicluri solare” ca unică „lege naturală”. Astfel, romanul lui Ion Talpă este un exemplu cât se poate de vocal pentru deturnarea și instrumentalizarea unei recuzite SF, pentru a-și impune propria viziune despre lume (toxic-androcentrică).

Science-fictionul românesc din perioada interbelică expune o *lume* și proiecțiile sale asupra viitorului posibil. În ciuda faptului că subgenul este marginalizat și considerat „paraliteratură” de-a lungul istoriei, *Cataclismul anului 2000*, *Copilul minune* și *Prin rotogoalele de fum* fac parte dintr-un cluster extins al artei secolului al XX-lea care tematizează dezvoltarea tehnologică și

„criza” omului modern. Importanța lor se naște și din necesitatea de a dilata felul în care înțelegem „literatura lumii” dincolo de fenomenul traducerii și de canonul național⁴⁴. În plus, ele invalidează teza generalistă conform căreia orice producție științifico-fantastică trebuie să angreneze un motor anti-anthropocentric și obligă la reevaluarea fenomenului și în funcție de literaturile (semi)periferice. Imaginarul romanelor analizate arată cum subgenul se extinde printr-o serie de personaje care depășesc ancadramentele omului (marțienii, roboții și gyneca) – cu atât mai interesant cu cât România era într-o ipostază încă preponderent agrară –, dar cărora le lipsește funcția de critică a antropocentrismului. Ceea ce conduce la concluzia că literatura SF română din perioada 1933-1947 utilizează un *imaginar postuman fără postumanism* (inclusiv *fără post-anthropocentrism*), articulând, dimpotrivă, poziții discriminatoare și reprobabile, precum antifeminismul, colonialismul sau speciismul.

Note:

1. Astfel de simptome, motivate sau nu din punct de vedere politic sau ideologic, există și în spațiul românesc, care a fost destul de sensibil la importul de concepte și de teorii din spațiul vestic. De exemplu, postmodernismul și textualismul, termeni *la modă* în anii '80 creează un entuziasm, datorat, poate, și elasticității conceptuale, ce depășește bunul-simț academic. De pildă scriitorii ca Ioana Em. Petrescu (*Ion Barbu și poezia postmodernismului*) sau Marin Mincu (*Ion Barbu: eseul despre textualizarea poetică*) au făcut carieră prin identificarea în poezia și în proza lui Ion Barbu a unor elemente postmoderne, respectiv textualiste, iar Mircea Cărtărescu încearcă să schițeze în teza sa de doctorat o proto-istorie a postmodernismului de la *Țiganiada* la Mircea Ivănescu.
2. „Literature, and Science fiction in particular, is an important cultural resource for dealing with advances in medicine, biotechnologies, and informatics. But literature does not merely react to technological development and offer ethical guidance. Rather, there is a double movement: the technological potential will affect the way the human body/subject is defined but these new meanings (produced in texts and images) will influence, if not our actual use and even development of them, our handling of technologies”, Manuela Rossini, „Bodies”, în *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, ed. Bruce Clarke and Manuela Rossini (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 164.
3. Colin Milburn, „Posthumansim”, în *The Oxford Handbook of Science Fiction*, ed. Rob Latham (New York: Oxford University Press, 2014), 524.
4. Mads Rosendahl Thomsen, „Three Ways of Change: The New Human in Literature”, în *The Posthuman Condition. Ethics, Aesthetics and Politics of Biotechnological Challenges*, ed. Kasper Lippert-Rasmussen, Mads Rosendahl Thomsen, Jacob Wamber (Aarhus: Aarhus University Press, 2012), 119.
5. Producția locală de discurs „postumanist” e legat mai degrabă de poezia ultimelor decenii sau de analiza ficțiunii lui Petru Cimpoeșu. Vezi Emanuel Lupașcu, „Postumanismul și poezia română contemporană”, *Transilvania*, nr. 6-7 (2022): 44-57 sau Călin Teuțișan, „Spirale discursive și ficțiuni postumane”, *Caietele Sextil Pușcariu*, nr. 1 (2015): 329-336.
6. David Damrosch, „World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age”, în *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. Haun Saussy (Baltimore: Johns Hopkins U.P., 2006), 43-53.
7. Pentru analiza romanului din perspectiva *world literature* conjugată cu termenul de inter-imperialitate exploratorie vezi Ștefan Baghiu, „Liviu Brebeanu și Sofia Nădejde ca *world literature*: geopolitică, interimperialitate și descoperirea lumii în romanul modern”, *Transilvania*, nr. 10 (2022): 46-54.
8. Despre boom-ul literaturii SF vezi Florin Manolescu, *Literatura S.F.* (București: Editura Univers, 1980), 256-272; Mihai Iovănel, „Literatura SF în România”, în *Dicționarul general al literaturii române*, ed. a II-a, vol. IV (București: Muzeul Literaturii Române, 2017): 781-786; Marius Conkan, „Lumi alternative”, în *Enciclopedia imaginariilor din România*, Corin Braga (coord. general), vol. I, *Imaginar literar*, vol. coord. de Corin Braga, consult. șt. Adrian Tudurachi (Iași: Polirom, 2020), 392-408.

9. Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă”. *Transilvania*, nr. 10 (2020): 53-64.
10. Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă”. *Transilvania*, nr. 9 (2021): 43-54.
11. Stefan Herbrechter, „Critical Posthumanism”, în *Posthuman Glossary*, ed. Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (London: Bloomsbury Academic, 2018), 94.
12. Vezi Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London, New York: Verso, 2005). Pentru relația dintre ideologie și SF în timpul comunismului românesc, vezi Mihai Iovănel, „UFOs and Extraterrestrials in Romanian Communism”, în *Beyond the Iron Curtain. Revisiting the Literary System of Communist Romania*, ed. Ștefan Baghiu, Ovio Olaru and Andrei Terian (Berlin: Peter Lang, 2021), 181-189.
13. Simona Micali, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings* (Oxford: Peter Lang, 2019), 7.
14. *Ibid.*, 9.
15. *Ibid.*, 20.
16. Brian W. Aldiss *apud* Florin Manolescu, *Literatura SF*, 30.
17. Un astfel de demers estetist este cel al lui Cornel Robu, care gândește funcționalitatea SF-ului în baza sublimului kantian, formulând o teorie despre plăcerea estetică inegalabilă a lecturii – „sense of wonder”: „Literatura sf ar putea fi, atunci, definită ca o literatură a sublimului, ca o manifestare contemporană a sublimului, poate cea mai privilegiată și caracteristică pentru timpurile noastre dintre toate ipostazele sub care sublimul ar putea fi astăzi indicat” – Cornel Robu, *O cheie pentru science-fiction* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2004), 43.
18. Călin Teuțișan, *Scenarii ale criticii: protagoniști, metode, interpretări* (Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2021), 19.
19. Adrian Tudurachi, „Bazinul semantic iluminist și constelația imaginarului naționalist”, în *Enciclopedia*, 99.
20. „Throughout the nineteenth and early twentieth centuries, stories about the posthuman dramatized Enlightenment ideas about unlimited perfectibility, extrapolating from developments in surgery and theories of evolution to explore what might happen if the human body was the base upon which to create new species.”, Lisa Yaszek, Jason W. Ellis, „Science Fiction”, în *Cambridge*, 71.
21. Dorina V. Ienciu, *Cataclismul anului 2000* (București: Editura Librăriei Paul Suru, 1933), 43.
22. „ – [...]Precum o știi, tinerii cu sângele pur, din părinți fără trecut păcătos și cu însușiri intelectuale, trecuți prin examene de specialiști, aceștia se primesc pentru «botezul prin sânge». [...]
 - Ce se va întâmpla cu restul omenirii?
 - Iși va trăi traiul, încheindu-se astfel epilogul dramei jucate prost. [...] Produsul va fi examinat de juriul de specialiști, aleși de pe întreg globul, din genii și personalitățile științei. În cazul când produsul nu atinge măsura, bărbații sunt considerați ca element fără valoare, pomi fără fructe, și se vor steriliza pur și simplu.”, *Ibid.*, 157-158.
23. Max More, „The Philosophy of Transhumanism”, în *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*, ed. Max More and Natasha Vita-More (Oxford: John Wiley & Sons, Inc, 2013), 5.
24. Ienciu, *Cataclismul*, 147.
25. *Ibid.*, 151.
26. „Contactul prea apropiat dintre animal și om li se păru respingător și anormal. Explicară Pământenilor cum animalul e vehicul prielnic răspândirii microbilor multor boli, altoite în sângele omenirii. De altfel omul Pământului abia numai delă îndoitura superioară a nasului în sus se poate numi în adevăratul sens al cuvântului Om; restul, fiind comun cu animalul, va urma să rămâie tot animal, până când se va desbrăca de însușirile comune acestuia.”, *Ibid.*, 99.
27. Perpessicius îi reproșează autoarei confuzia elementelor pe care le instrumentează defectuos atât la nivel narativ, cât și la nivelul imaginarului: „*Cataclismul anului 2000* (al cărui titlu, de altminteri, rămâne învăluit în taină) ar fi putut fi o carte amuzantă dar rămâne una vulnerabilă prin contradicțiile presărate ici și colo, prin reminiscentele Wellsiene și chiar Julesverniere dintr’însa, dar mai ales prin lipsa de solitudine stilistică și uneori, chiar gramaticală”. Perpessicius, „Mențiuni critice”, în *Cuvântul*, nr. 3085 (1933): 2.
28. „Ceea ce surprinde la toate textele publicate în această perioadă este în primul rând faptul că noțiunea veche de *roman științific* mu mai apare ca denumire a genului. S.F.-ul recurge acum, din instinct, la o strategie literară nouă, renunțând la *popularizare* și apropiindu-se de romanul senzational, fantastic și de consum, din ce în ce mai solicitat de cititori”, Manolescu, *Literatura*, 239.
29. „Despre oameni mecanici”, în *Radio. Organ pentru popularizarea radiofoniei*, nr. 14 (1928): 30: „Dar ultimul cuvânt în creația de oameni mecanici o are Edison. Nu de mult, s-a deschis la Chicago o uzină electrică, care a costat 11.000.000 dolari și care furnizează lumină la 300.000 familii, fiind pusă în funcțiune de un om mecanic, căruia i se fă comanda prin telefon de la o distanță destul de mare. Tot la fel se află și în New-York o întregă uzină electrică a firmei Edison care este condusă de omul mecanic. Acesta nu numai că deschide curentul, ridică manivelele, etc, ci atunci când este ceva stricat, chiamă pe mecanic prin mijlocirea unei lămpi electrice și a soneriei, ca să repare ce-i stricat.”
30. Tudor Teodorescu-Braniște, „Omul-automat”, în *Adevărul*, nr. 13518 (1928): 1-2: „Desigur noua invenție va face nenumărate victime. Orice progres al mașinismului modern încearcă o lovitură pentru anume profesii. Omul mașină va însemna



- dispariția medicilor, pe care-i vor înlocui mecanicii.” și „Omul-mașină va fi omul desăvârșit, va fi adevăratul rege al animalelor – în orice caz mult mai desăvârșit decât omul lui Dumnezeu, făurit în ultima zi a creației, pe iuteală, dintr’un material atât de subred cum sunt huma și sufletul. În locul lui, vom avea poate – omul de fier, supra-omul cerut de atâta vreme...”
31. Rosi Braidotti, *Postumanul*, trad. de Ovidiu Anemțoaicei (București: Editura Hecate, 2016), 142.
 32. Rudyard Kipling, *Crimele omului mecanic. Cea mai senzațională aventură a celebrului detectiv Gex Trevor*, în *Realitatea Ilustrată*, nr. 29–38 (1929): 19: „În carapacea mea de metal, nu sunt decât mașinării. Privește...// Omul mecanic deschise un fel de porțiță din pieptul său, și înăuntru se vedeau bobine electrice, piese ciudate de metal, roțițe...” Cf. E. Raicovicianu-Fulmen, *Copilul minune: roman pentru copii și tineret* (București: Editura Socec & Co., 1936), 26: „Ca și când ar fi voit să-și descheie haina cenușie ca oțelul, Aur Licurici își petrecu mâna peste unele butoane și deodată pieptul i se despărți în două ca un dulăpaș căruia îi dai ușile la o parte, iar înăuntru lui apăru în loc de inimă, stomac, ficat, rinichi, în testine, o mulțime foarte amestecată de roți, roțițe, tuburi, plăci de oțel, buloane, fire metalice, discuri transparente de cristal, lucitoare ca argintul sau aurul.”
 33. Vezi Daniela Petroșel, *Era mașinii. Despre postumanism și imaginarul tehnologic în literatură* (București: Tracus Arte, 2014), 171–181.
 34. Vezi „Frankenstein Complex”, în *Brave New Worlds. The Oxford Dictionary of Science Fiction*, ed. Jeff Prucher (Oxford: Oxford University Press, 2007), 67–68.
 35. Fulmen, *Copilul*, 7.
 36. *Ibid.*, 16.
 37. Simone Brioni, Daniele Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film* (New York: Springer International Publishing, 2019), 15.
 38. *Ibid.*, 44.
 39. David Morariu et al., „Poli de producție ai romanului românesc (1933–1947): rețele editoriale și forme de canonizare”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 38.
 40. Ion Talpă, *Prin rotogoalele de fum* (București: Cartea Românească, 1937), 41.
 41. *Ibid.*, 37.
 42. *, „Primul om zămislit pe cale științifică trăiește din pensia alimentară a unui «tată» căruia nu-i datorează decât numele”, în *Patria*, nr. 211 (1934): 3.
 43. Talpă, *Prin rotogoalele*, 189–190.
 44. Vezi Emily Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (London & New York: Verso, 2013).

Bibliography:

- “Despre oameni mecanici” [On Mechanical People]. *Radio. Organ pentru popularizarea radiofoniei*, no. 14 (1928): 30.
- “Primul om zămislit pe cale științifică trăiește din pensia alimentară a unui «tată» căruia nu-i datorează decât numele” [The First Scientifically Conceived Human Is Living off the Child Support of a ‘Father’ to Whom He Owes Only His Name]. *Patria*, no. 211 (1934): 3.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London & New York: Verso, 2013.
- Baghiu, Ștefan. “Liviu Rebreanu și Sofia Nădejde ca *world literature*: geopolitică, interimperialitate și descoperirea lumii în romanul modern” [Liviu Rebreanu and Sofia Nădejde as World Literature: Geopolitics, Inter-imperiality, and the Discovery of the World in the Modern Novel]. *Transilvania*, no. 10 (2022): 46–54.
- Braidotti, Rosi, and Maria Hlavajova. *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury Academic, 2018.
- Braidotti, Rosi. *Postumanul* [Posthuman]. Translated by Ovidiu Anemțoaicei. Bucharest: Hecate, 2016.
- Brioni, Simone, and Daniele Comberiati. *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*. New York: Springer International Publishing, 2019.
- Clarke, Bruce, and Manuela Rossini, eds. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Conkan, Marius. “Lumi alternative” [“Alternative Worlds”]. In *Enciclopedia imaginariilor din România*, vol. I, *Imaginar literar*, edited by Corin Braga, 392–408. Iași: Polirom, 2020.
- Damrosch, David. “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age.” In *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. Haun Saussy, 43–53. Baltimore: Johns Hopkins U.P., 2006.
- Ienciu, Dorina V. *Cataclismul anului 2000 [Year 2000 Cataclysm]*. Bucharest: Editura Librăriei Paul Suru, 1933.
- Iovănel, Mihai. “Literatura SF în România” [“Science Fiction Literature in Romania”]. In *Dicționarul general al literaturii române*, second edition, vol. IV, edited by Eugen Simion, 781–786. Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2017.
- Iovănel, Mihai. “UFOs and Extraterrestrials in Romanian Communism.” In *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, edited by Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian, 181–189. Berlin: Peter Lang, 2021.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso, 2005.

- 2005.
- Lippert-Rasmussen, Kasper, Mads Rosendahl Thomsen, and Jacob Wambr Thomsen, eds. *The Posthuman Condition. Ethics, Aesthetics and Politics of Biotechnological Challenges*. Aarhus: Aarhus University Press, 2012.
- Lupașcu, Emanuel. "Postumanismul și poezia română contemporană" [Posthumanism and Contemporary Romanian Poetry]. *Transilvania*, no. 6-7 (2022): 44-57.
- Manolescu, Florin. *Literatura SF* [Science Fiction Literature]. Bucharest: Editura Univers, 1980.
- Micali, Simona. *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media: Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*. Berlin: Peter Lang, 2019.
- Milburn, Colin. "Posthumansim." In *The Oxford Handbook of Science Fiction*, ed. Rob Latham, 524-537. New York & Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Morariu, David, Ana-Maria Stoica, Teona Farmatu, Radu Vancu, and Dragoș Varga. "Poli de producție ai romanului românesc (1933-1947): rețele editoriale și forme de canonizare" [Production Centers of the Romanian Novel (1933-1947): Editorial Networks and Canonization Process]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 35-42.
- More, Max, and Natasha Vita-More, eds. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Oxford: John Wiley & Sons, Inc, 2013.
- Mullton, Rudyard. *Crimele omului mecanic. Cea mai senzațională aventură a celebrului detectiv Gex Trevor* [The Crimes of the Mechanical Man. The Most Sensational Adventure of the Famous Detective Gex Trevor]. *Realitatea Ilustrată*, no. 29-38 (1929): 19.
- Perpessicius. "Mențiuni critice" [Critical mentions]. *Cuvântul*, no. 3085 (1933): 2.
- Petroșel, Daniela. *Era mașinii. Despre postumanism și imaginarul tehnologic în literatură* [The Machine Era: On Posthumanism and Technological Imaginary in Literature]. Bucharest: Tracus Arte, 2014.
- Prucher, Jeff, eds. *Brave New Worlds: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Raicovicianu-Fulmen, E. *Copilul minune: roman pentru copii și tineret* [The Wonder Child: a novel for children and young people]. Bucharest: Editura Socec & Co., 1936.
- Robu, Cornel. *O cheie pentru science-fiction* [A Key to Science Fiction]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2004.
- Talpă, Ion. *Prin rotogoalele de fum* [In Smokestacks]. Bucharest: Cartea Românească, 1937.
- Teodorescu-Braniște, Tudor. "Omul-automat" ["Automaton man"]. *Adevărul*, no. 13518 (1928): 1-2.
- Terian, Andrei, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Ovio Olaru, and David Morariu. "Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel 1901-1932: A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 53-64.
- Terian, Andrei, Teona Farmatu, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Alex Văsieș, and David Morariu. "Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă" [The Genres of the Romanian Novel 1933-1947: A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54.
- Teuțișan, Călin. "Spirale discursive și ficțiuni postumane" [Discursive Spirals and Posthuman Fictions]. *Caietele Sextil Pușcariu*, no. 1 (2015): 329-336.
- Teuțișan, Călin. *Scenarii ale criticii: protagoniști, metode, interpretări* [Scenarios of Criticism: Protagonists, Methods, Interpretations]. Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2021.
- Tudurachi, Adrian. "Bazinul semantic iluminist și constelația imaginarii naționaliste" [The Enlightenment Semantic Basin and the Constellation of the Nationalist Imaginary]. In *Enciclopedia imaginariilor din România*, vol. I, *Imaginar literar*, edited by Corin Braga, 99-113. Iași: Polirom, 2020.



APARTENENȚA MULTIPLĂ DE SUBGEN: O PROPUNERE PENTRU ISTORIA FORMELOR ROMANEȘTI

Ștefan BAGHIU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: stefan.baghiu@ulbsibiu.ro

MULTIPLE SUBGENRE BELONGING: A PROPOSAL FOR THE HISTORY OF NOVEL FORMS

Abstract: This article proposes the acceptance of the existence of multiple subgenres in the taxonomy of novels. It explains how an “evolutionary” perspective on the novel can help us understand how genres and subgenres are never “pure” or “unique” and that one has to engage the plurality of subgenres through which one novel can be classified in order to understand the evolution of literary forms.

Keywords: evolutionary theory, literary theory, genre theory, history of the novel.

Citation suggestion: Baghiu, Ștefan. “Apartenența multiplă de subgen: o propunere pentru istoria formelor romanești.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 45-49.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.05>.



Subgenul este o marcă a consumului.

În muzica electronică taxonomia genurilor s-a născut mai ales prin utilizarea la nivel de masă și din rațiuni comerciale,¹ iar dispersia taxonomică este ininteligibilă pentru aproape oricine din afara sferei de ascultători. La o inventariere sumară (deși poate părea exhaustivă), reiese faptul că genurile, subgenurile și sub-subgenurile muzicii electro nu mai admit deja de multă vreme o perspectivă *categorică* sau unică, oricât de mult ar semăna între ele:

„An edited, but nonetheless bloated, list of names includes abstract beat, abstract drum-n-bass, acid house, acid jazz, acid rave, acid-beats, acid-funk, acid-techno, alchemic house, ambient dance, ambient drum-n-bass, amyl house, analogue electro-funk, aquatic techno-funk, aquatic-house, atomic breaks, avant-techno, bass, big beat, bleep-n-bass, blunted beats, breakbeat, chemical beats, Chicago garage, Chicago house, coldwave, cosmic dance, cyber hardcore, cybertech, dark ambient, dark core, downtempo funk, downtempo future jazz, drill-n-bass, droncore, drum-n-bass, dub, dub-funk, dub-hop, dub-n-bass, electro,

electro-acoustic, electro-breaks, electro-dub, freestyle, future jazz, futuristic breakbeat, futuristic hardbeats, futuristic hardstep, gabber, garage, global house, global trance, goa-trance, happy hardcore, hardcore techno, hard chill ambient, intelligent drum-n-bass, intelligent jungle, intelligent techno, miami bass, minimal techno, minimal trance, morphing, mutant techno, mutated minimal techno, mystic-step, neurofunk, noir-house, nu-dark jungle, old school, organic chill-out, organic electro, organic electronica, progressive house, progressive low frequency, progressive trance, ragga, ragga-jungle, rave, techstep, techxotica, trance, trancecore, trance-dub, tribal, tribal beats, tribal house, tribal soul, trip-hop, tripno, twilight electronica, two-step, UK acid, UK breakbeat, underground, world-dance.”²

Ce se poate observa din lista redată mai sus este mai ales faptul că anumite *etichete* călătoresc prin mai multe genuri și subgenuri: *acid* devine un atribut, pe rând, al *jazz*-ului, *funk*-ului, *techno*-ului etc.; *dark* devine un atribut, la fel, pentru *core*, *funk* – și se pot adăuga astăzi *dark minimal*, *dark ambient* etc. Rolul lor, plecând de la

asumpția că geneza etichetelor este comercială (adică pleacă de la nevoia utilizatorului de a căuta în arhive imense de discuri și, astăzi, fișiere *ce știe că îi place*), devine astfel unul mai mult de *anunțare* a atmosferei și specificului, decât unul de diferențiere netă. Pentru că între *acid techno* și *acid beats* sau între *goa trance* și *trance* delimitarea este pur tehnică: folosirea unui *procedeu* diferit determină apariția unui subgen. Dar, în fond, așa au apărut și subgenurile românești. Geneza acestora, după aventurile evoluționismului literar – de la Brunetière la Moretti – poate fi văzută azi ca un răspuns la piața tot mai coerentă în nevoi și atomizată în cereri de la finele secolului al XIX-lea. Subgenurile apar – spune Moretti – pentru că le cere piața. Sau, dacă privim tehnic prin metafora evoluționistă, ele se adaptează – prin puterea de conformitate la cerere sau de anticipare a acesteia a autorilor lor – la mediu pentru a supraviețui. Piața este mediul – anunță Moretti – iar subgenurile sunt speciile lui Darwin în luptă pentru supraviețuire. În orice librărie online există astăzi nenumărate subgenuri și în cercetarea recentă există încercări interesante de depistare automată a acestora.³ Aceste cercetări nu fac însă obiectul intervenției mele: nu sunt – în această analiză – interesat de *depistarea subgenurilor* – pentru că am impresia că, înainte de a pretinde că putem *depista subgenuri* prin formalism cantitativ sau procesarea limbajului natural, trebuie să fim conștienți de faptul că *noi creăm subgenuri pretinzând că le depistăm*.⁴ Pe scurt, voi lucra ipotetic cu câteva din subgenurile *stabile* în istoria critică și, din perspectiva pe care o voi propune, nici nu prea contează dacă lucrăm cu *subgenuri reale* sau cu subgenuri *inventate* – pe care le construim pe loc încercând să ne organizăm materialul. E indiferent, în fond, din punct de vedere matematic, dacă numim subgenurile *erotic*, *polițist*, *SF* sau, pur și simplu le atribuim un semn arbitrar. Ele sunt doar *etichete* pe care le atribuim a posteriori unor fenomene literare plecând de la anumite *intuiții* ale criticii literare sau ale editorilor și autorilor. E drept că, la fel ca în muzica electronică – unde *puriștii* și *cunoscătorii* s-ar simți lezați de amestecarea acestor subgenuri de nișă – și în istoria romanului un subgen are specificul său și există o parte consistentă a teoriei literare care s-ar simți lezată de amestecul dintre romanul *sentimental* și romanul *de senzație*. Sau, de ce nu, între romanul *polițist* și romanul *criminal*. Sau, ca să mergem la cea mai interesantă categorie, între *SF* și *fantasy*. Ce funcție are – sau, mai bine spus, ce funcție a avut –, totuși, acest purism al genurilor și subgenurilor literare? În mare el a privilegiat studiile filologice ale canonului literar, chiar și la nivelul world literature: ce e mai *curat* decât să dispui, prin *deep time* și *deep space* figuri care par chintesențe ale întregii tradiții din care vin? Dar să ne imaginăm o paralelă utilă: aceea cu taxonomia lumii vii. A pune pe categorii ființe vii sau organisme – plante, animale, fungi, bacterii etc. – are o funcție destul de

clară în biologie, botanică sau virusologie. Funcția este observarea mediului natural și înțelegerea modului de relaționare a acestuia. Modernitatea i-a atribuit însă un rol și mai important – fundamental – prin teoria evoluționistă. Rolul inventarierii a devenit atunci mai puțin teleologic și mai mult dinamic: de la *clasarea* organismelor pentru *descrierea* lumii vii s-a trecut la *studierea evoluției* organismelor pentru *înțelegerea transformărilor* lumii vii.⁵ Nu e puțin lucru. S-a trecut, cum s-a trecut și în studiul filologic, dintr-o fază a „taxonomiei crude” la una a *taxonomiei dinamice*, în care fiecare element este explicat prin funcția pe care o are în lupta pentru supraviețuire. Încă de la Brunetière, a vedea evoluția literaturii ca pe o formă de evoluție similară cu cea a lumii vii a fost astfel modificarea crucială în studiile literare.⁷ Metafora biologică evoluționistă a devenit importantă în studiile literare încă din secolul al XIX-lea, dar acum două decenii Franco Moretti i-a dat un nou sens, în „The Slaughterhouse of Literature”, când a formulat o lege a dinamicii genurilor literare *în piață*, plecând de la evoluționism. Moretti reclama „an important Darwinian feature of literary history: in times of morphological change, like the 1890s for detective fiction, the individual writer behaves exactly like the genre as a whole: tentatively”.⁸ Explicația lui Moretti pentru faptul că scriitorul *se comportă* ca genul (adică produce modificări ale scrisului în tendință cu schimbarea morfologică) ține de *eroare*, de *greșală*:

„During a paradigm shift no one knows what will work and what won't; not Ashdown, not Pirkis, and not Conan Doyle; he proceeds by trial and error, making fewer errors early on, when the problems are simpler—and more errors later, when they are more complex. It makes perfect sense. And as for finding a great device and not recognizing it, the same thing happened to Dujardin, in the same years, with the stream of consciousness: he found it, and he immediately lost it. And the reason that he and Conan Doyle didn't recognize their discoveries is simple: they were not looking for them. They found them by chance, and never really understood what they had found”.⁹

Ideea pe care o propun este chiar mai speculativă decât cea a lui Moretti, dar o consider importantă pentru studiile literare mai ales pentru posibilitatea pe care o deschide. Propun să acceptăm *puritatea* subgenurilor doar pentru a o folosi împotriva ei înseși. În fond, dacă un roman *dorește* să fie *sentimental* sau *fantasy*, să îl lăsăm să fie, dar să îl și plasăm în cele mai *probabile* alte subgenuri. Da, niciun subgen nu este pur, dar a-l atribui unui roman înseamnă a-l consfinți – prin puterea pe care i-o dă însăși fenomenalizarea prin roman – ca subgen autosuficient. Dar dacă *evoluția* genului vine din contaminarea genului, dintr-o mai mare impuritate a acestuia? Să ne gândim puțin la o asemenea ipoteză. Există contaminări ideologice și disciplinare. Când



scrie *Crimă și pedeapsă*, Dostoievski este în primul rând fascinat de Ivan Secenov – precursorul lui Ivan Pavlov, la rândul lui precursor al behaviorismului –¹⁰ care în *Reflexele creierului* (publicată în original în 1863, cu trei ani înainte de *Crimă și pedeapsă*) articulează primele teorii cu privire la raportul dintre simțuri și viața psihologică. Zola citește în sens marxist realitatea în *Germinal*. Dar există și contaminări de subgen: Dostoievski produce un roman polițist, iar Zola produce un roman social. Ele însă sunt ambele realiste. Realism psihologic polițist și realism social. Dar dacă am cataloga *La Bête humaine* drept realism psihologic polițist? Sigur, renunț conștient la eticheta naturalistă de dragul demonstrației. Mai mult, dacă am adăuga o a 5-a etichetă și pentru *Crimă și pedeapsă* și pentru *La Bête humaine*, anume *thriller*? Ce similarități și diferențe am obține în tabloul amplu al romanului european și global cu o bază de metadata exhaustivă construită astfel? Am vedea, îmi imaginez, rețele de neimaginat.

Înainte ca *softul* să citească subgenuri literare – cum propun cei de la Stanford Literary Lab – ar trebui să vedem care este înțelegerea noastră asupra *subgenului*. Este, dacă vreți, o dorință de întoarcere la o formă de statistică a experiențelor empirice cu ideea de subgen, necesară înainte de a trece la o analiză digitală a textelor. Pentru că altfel am risca să înțelegem ce face calculatorul atunci când citește subgenuri, dar să nu mai știm ce facem noi.

Etichete

Pentru a înțelege dinamica genurilor și subgenurilor românești și evoluția lor, va trebui să atașăm multiple etichete romanelor, în încercarea de a recupera atât felul în care au fost înțelese în epoca lor, cât și elemente pe care le putem reconstitui ca fiind specifice a posteriori. Pare o operațiune contabilă, dar și contabilitatea e în fond o raționalizare necesară a unor realități traduse prin semne abstracte. Orice statistician știe că e fundamental greșit ca într-o anchetă sociologică să fixezi categorii complementare din elemente necomplementare. Pe scurt, într-o anchetă sociologică nu ar fi corect să compari numărul persoanelor care muncesc în construcții cu numărul persoanelor care au studii superioare. Deși aparent există o diferență între aceste categorii, ea e dată mai mult de preconcepții și stereotipuri, nu de realități din teren. Pentru rezultate concludente va trebui să comparăm numărul persoanelor care fac muncă necalificată din construcții cu numărul persoanelor care nu lucrează necalificat în construcții (atomizând aici categoria) și să construim o *categorie separată* pentru persoanele care au studii superioare pe care, la rândul lor, le vom compara numărul cu persoane care nu au studii superioare. Comunicarea între aceste categorii va fi esențială, căci doar așa am

putea observa – ca să urmărim exemplul dat – și câte persoane cu studii superioare lucrează necalificat. Știu, prima reacție aici e stupoarea în fața unor asemenea banalități: e evident că statisticile se fac așa și nu altfel. Și totuși, atunci, dată fiind banalitatea exemplului, de ce în critica literară nu operăm același principiu? De ce separăm romanele psihologice de cele SF? De ce separăm romanele sentimentale de Bildungsromane? De ce separăm romanele rurale de romanele istorice? Dacă reluăm cazul nostru, persoanele care lucrează în construcții și persoanele care au doctorat aparțin unor categorii comune, dar nu întotdeauna în același timp. Sunt, în primul rând, oameni, iar această apartenență e echivalentă cu a spune despre romanele de subgen că sunt literatură. În al doilea rând, sunt de sex masculin, de sex feminin sau nonbinare – și aici se complică schema noastră sociologică, căci avem om-femeie-muncitoare, om-femeie-cu doctorat, om-bărbat-muncitor, om-bărbat-cu doctorat etc. Rezultatele noastre pot fi comparate acum sincronic cu situații de alte tipuri de muncă și, diacronic, cu aceste proporții în evoluția lor. Revin cu acest disclaimer: fac aceste lămuriri de o banalitate înfiorătoare tocmai pentru că aceste banalități nu sunt *de bază* în istoriile literare. Amestecul lor haotic și subiectiv este, cred eu, o eroare metodologică. Fiecare istorie literară creează categorii pentru a lăsa impresia că *citește holistic* un areal literar cât mai mare, dar în realitate provoacă un haos pe care îl văd nociv mai ales pentru *cunoașterea* literaturii. Un exemplu aici ar fi cel pe care îl dă Andrei Terian într-un articol recent în care discută „principiile unei taxonomii evoluționiste” și provocările „evoluției” genurilor:

„For instance, this is what happened to the historical novel in late 19th century Romanian culture: the emergence of this subgenre took place as a result of a complex junction with the hajduk novel, a narrative form that had no Western counterpart. It is precisely this kind of processes that turn the present study into a reflection on the taxonomy of the Romanian novel rather than on novelistic structure as a “universal”—or at least transnational—cultural form. In any case, the point is that the frequent use of labels such as «social» or «psychological» does not vouch for their transparency: in order for them to become fully operational, it is mandatory that the works in which they feature also attempt to define them.”¹¹

Necesitatea opozițiilor binare în raportul de subgen

În metoda pe care vreau să o propun – și pe care nu o consider extrem de *profundă*, ci mai ales îngrozitor de necesară –, romanele istorice nu sunt diferite de vreo altă categorie decât aceea a romanelor non-istorice, adică de cele care nu tratează istoria. Poate un roman nu este *roman istoric*, dar dacă are o temă care poate

fi recuperată istoriografic, atunci o etichetă trebuie aplicată. Romanele psihologice sunt diferite – și astfel complementare în masa romanului – doar față de romanele non-psihologice, adică de cele dezinteresate de mecanismul psihologic. Dar este evident că o astfel de schemă ar fi inutilă și – în fond – ar accentua doar *puritatea* genurilor dacă ar funcționa pentru *delimitarea* romanelor. Am avea sute de paliere pe care pot locui doar doi vecini. Ele nu funcționează pentru *delimitare*, ci pentru *amalgamare*. De asta, ceea ce propun este o perspectivă stratificată asupra genurilor literare și asupra subgenurilor românești, prin etichete funcționale. Un roman istoric poate fi psihologic, la fel cum un roman sentimental poate fi istoric. Ce primează însă întotdeauna este o *intenție* de subgen care va fi mereu subiectiv aleasă – și ușor de reconstituit. Ceea ce doresc să subliniez este necesitatea *reducerii erorilor* taxonomice, nu înlocuirea sistemului taxonomic și, prin aplicarea de etichete multiple, *vizualizarea multidimensională* a evoluției subgenurilor. Dacă vom observa că romanul istoric pierde cu timpul – sau într-o anumită epocă – *eticheta* socială e clar că avem deja o observație foarte importantă.

Recent, Alex Goldiș și Cosmin Borza au arătat, pe urmele lui Margaret Cohen, felul în care critica literară românească, la fel ca critica literară europeană modernă, a ocultat ideea de atomizare prin subgen a romanului. Mai mult, „local lexicographical projects dedicated to literary concepts and ideas usually avoid to define subgenres, and debates concerning the formal structures of the novel are usually led in vague, speculative terms, with little concern for theoretical definition”.¹² Dar, așa cum arată chiar Margaret Cohen, „it reveals much about literature as a social practice, for genre is a social relation, or, as Jameson puts it, a social contract. The poetic record of the writer’s and reader’s expectations shaping a text, generic conventions convey crucial information about a text’s position within the literary exchanges of its time and illuminate how it engages its audience”.¹³ Astfel, poziția autorilor menționați este mai curând aceea de apărare a unei reevaluări a statutului subgenurilor românești: „While classic accounts of the novel emphasized the homogeneity of its (sub) species, recent works, like Margaret Cohen’s analysis of the sentimental novel, Franco Moretti’s study of the *Bildungsroman*, Fredric Jameson’s account of the *romance*, or Nancy Armstrong’s overview of the domestic novel highlight precisely the historicity of the genre’s forms”.¹⁴

Însă ce vreau să discut aici este soluția pe care o propun. Într-un alt articol din numărul dedicat reevaluării subgenurilor românești din DCRR, Alex Goldiș, Cosmin Borza și Adrian Tudurachi propun astfel o *corectură* a subgenurilor aplicate în ediția veche a DCRR. Extrem de util ca intenție, căci, așa cum arată autorii, reevaluarea subgenurilor vine mai ales în contrapartida perspectivei

canonice asupra romanului românesc, gestul însă apare ca o revalidare a ideii că aceste romane se prezintă în mod esențial ca exponente ale unor subgenuri. Chiar dacă nu se insistă pe *puritatea* acestei apartenențe, simplul fapt că ea este sugerată ne lasă cu o problemă metodologică în brațe: ce facem cu romanele care sunt – în același timp – încadrabile în mai multe genuri? Evident, un roman *polițist* este, în primul rând, un roman polițist. Dar nu poate fi el în al doilea rând un roman *social*? Nu poate fi el un roman *rural*? Nu poate fi el un roman *postmodern*? Folosesc aleatoriu aceste trei categorii, deși aș putea alege multe altele care pot fi pertinent atribuite unui roman polițist. Să luăm câteva exemple și câteva aporii.

Ceea ce secolul al XIX-lea a numit *roman criminal* – de exemplu Panait Macri, *Otrăvitoarea din Giurgiu sau Frumoasa Alexandrina. Roman Criminal* (1884) sau Panait Macri, *Scarvulus sau Crima din Brăila. Roman criminal* (1884) este, de fapt, un roman *thriller avant la lettre*.¹⁵ Ce ne-ar putea ajuta mai mult să înțelegem transformările romanului criminal către apariția romanului polițist decât aplicarea unor etichete coerente? De exemplu, caracterul *social* al celui de-al doilea, care îl aduce mai aproape de narațiunile polițiste documentare de la începutul secolului XX – Puiu Alexandrescu, *Cavalerii crimei* (1908) sau George Caliga, *Misterul morții Țeanei Cristescu* (1909). Pentru a putea identifica astfel de legături într-o masă de tip *big data*, etichetele sunt esențiale. Căci a observa caracterul *documentar* sau, cu un termen încă nefolosit pe atunci, dar util acum, *non-fictional* (devenit faimos mai ales după ce Truman Capote își asumă termenul).¹⁶ Așadar, ce ar trebui să avem în completarea etichetei *roman criminal* sau *roman polițist* sunt cea de *documentar*, acolo unde acțiunea este preluată din senzaționalul știrilor epocii, de *social* acolo unde trama încearcă să surprindă o teză de clasă sau o expunere a determinismelor sociale. Pentru că un roman polițist dezinteresat complet de aspectul social nu este totuna cu un roman polițist care expune determinisme sociale, iar privarea de acest detaliu poate duce la obturarea posibilităților de cercetare ulterioare. Dincolo de „principiul contextual” și de „principiul unicității” propuse de Terian însă, e nevoie de un „principiu al multiplicității” și de acceptarea apartenențelor multiple de subgen ale romanelor. Doar așa, atașând etichete multiple, am putea observa cum „subgenurile” evoluează, se mută, cel mai probabil în codependență cu una din trăsăturile stabilite deja de etichetele multiple.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS - UEFISCDI, project number PN-III-P4-ID-PCE-2020-2690, within PNCDI III.



Note:

1. „Popular music genres are constructed-and must be understood within a commercial cultural process”. Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1996), 89.
2. Vezi Kembrew McCloud, „Genres, Subgenres, Sub-subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities”, *Journal of Popular Music Studies*, no. 13 (2001): 59-75.
3. I. Novakova, D. Siepman, „Towards an Interdisciplinary Approach for Differentiating Contemporary Fiction Subgenres”, în *Phraseology and Style in Subgenres of the Novel*, (London: Palgrave Macmillan, 2019). https://doi.org/10.1007/978-3-030-23744-8_10. Sarah Allison, Ryan Heuser, Matthew Jockers, Franco Moretti, Michael Witmore, „Pamphlet 1: Quantitative Formalism: an Experiment”, *Stanford Literary Lab*, January 15, 2011. Online: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>.
4. Reiau aici celebra frază din Gerard Genette, „Structuralismul și critica literară”, 1966. Genette explică cum „creăm structuri, crezând că le descoperim”.
5. Pentru o analiză a felului în care teoria evoluționistă poate da o taxonomie a subgenurilor de roman vezi Andrei Terian, „Principles for an Evolutionary Taxonomy of the Romanian Novel”, *Transylvanian Review* XXXI, supplement no. 1 (2022): 11-24.
6. Vezi Ardis Butterfield, „Medieval Genres and Modern Genre Theory”, *Paragraph* 13, nr. 2, *Displacement and Recognition: A Special Issue on Medieval Literature* (1990): 184-201. Autoarea
7. Vezi *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature*.
8. Franco Moretti, „The Slaughterhouse of Literature”, *MLQ: Modern Language Quarterly* 61, nr. 1 (2000): 207-227, 215.
9. Ibid.
10. Pentru o sinteză a filiației teoretice Sechenov-Pavlov-Jackson, vezi B.P. Babkin, „Origin of the Theory of Conditioned Reflexes”, *Archives of Neurology & Psychiatry* 60, nr. 5 (1948): 520-535.
11. Terian, „Principles”, 11.
12. Alex Goldiș, Cosmin Borza, „The Subgenres of the Romanian Novel: Imports, Backdrop, Hybridizations”, *Dacoromania Litteraria* VII (2020): 5-9.
13. Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 17.
14. Goldiș, Borza, „The Subgenres”, 7.
15. Pentru că „combină, însă, «senzaționalul cu tenebrosul”. Vezi Terian et al., „Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă”, 23.
16. Vezi George Plimpton, „The story behind a nonfiction novel”, *The New York Times* 16, nr. 1 (1966).

Bibliography:

- Allison, Sarah, Ryan Heuser, Matthew Jockers, Franco Moretti, and Michael Witmore. “Pamphlet 1: Quantitative Formalism: an Experiment”, *Stanford Literary Lab*, January 15, 2011. Online: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>.
- Babkin, B.P. “Origin of the Theory of Conditioned Reflexes.” *Archives of Neurology & Psychiatry* 60, nr. 5 (1948): 520-535.
- Butterfield, Ardis. “Medieval Genres and Modern Genre Theory”, *Paragraph* 13, nr. 2, *Displacement and Recognition: A Special Issue on Medieval Literature* (1990): 184-201.
- Cohen, Margaret. *The Sentimental Education of the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 17.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Goldiș, Alex, and Cosmin Borza. “The Subgenres of the Romanian Novel: Imports, Backdrop, Hybridizations”, *Dacoromania Litteraria* VII (2020): 5-9.
- McCloud, Kembrew. „Genres, Subgenres, Sub-subgenres, and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities”, *Journal of Popular Music Studies*, no. 13 (2001): 59-75.
- Moretti, Franco. “The Slaughterhouse of Literature.” *MLQ: Modern Language Quarterly* 61, no. 1 (2000): 207-227, 215.
- Novakova, I., D. Siepman, “Towards an Interdisciplinary Approach for Differentiating Contemporary Fiction Subgenres.” In *Phraseology and Style in Subgenres of the Novel*, (London: Palgrave Macmillan, 2019). https://doi.org/10.1007/978-3-030-23744-8_10.
- Plimpton, George. “The story behind a nonfiction novel.” *The New York Times* 16, nr. 1 (1966).
- Terian, Andrei. “Principles for an Evolutionary Taxonomy of the Romanian Novel.” *Transylvanian Review* XXXI, supplement no. 1 (2022): 11-24.
- 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, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Ovio Olaru, and David Morariu. “Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă” [The Genres of the Romanian Novel (1901-1932). A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 53-64.
- Terian, Andrei, Teona Farmatu, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Alex Văsieș, and David Morariu. “Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă” [The Genres of the Romanian Novel (1933-1947). A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 9 (2021).

ROMANUL CA BAROMETRU AL GRADULUI DE MATURITATE A UNEI LITERATURII. MARILE TEME ALE BĂTĂLIEI PENTRU ROMAN

Ioan FĂRMUȘ

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
„Ștefan cel Mare” University of Suceava, Faculty of Letters and Communication Sciences
E-mail: farmusioan@yahoo.com

THE NOVEL AS A BAROMETER OF THE MATURITY LEVEL OF A LITERATURE:
THE GREAT THEMES OF THE BATTLE FOR THE NOVEL

Abstract: The article below is conceived as a return to the theoretical debates around the novelistic genre, debates that will allow us to see: which were the main themes that animated the main critical figures of the interwar period, what arguments these critics used in their theoretical constructions and especially how was the novel instrumented in their polemics. We organised our discussion around main themes such as: the crisis of the novel, the limits of the novel, the theory of complexes, themes that illustrate what Romanian literary critics Aurel Sasu and Mariana Vartic called the “battle for the novel”. Presenting them will help us understand which were the real purposes of these debates in which the novel became – not once – either an instrument in articulating some cultural modern(ist) projects, in legitimizing some literary groups or in fulfilling important cultural objectives that expressed the ambitions (and anxieties) of Romanian literature as a phenomenon, a literature that, in the interwar period, reached its maturity.

Keywords: novel theory, modern cultural projects, crisis of the novel, limits of the novel, theory of complexes.

Citation suggestion: Fărnuș, Ioan. “Romanul ca barometru al gradului de maturitate a unei literaturi. Marile teme ale bătăliei pentru roman.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 50-60.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.06>



Preambul

Întrucât titlul articolului pe care îl propunem poate genera confuzie, cred că cea mai bună soluție este de a porni de la a-l explica. Așa cum am putut vedea și în articolul precedent, este vorba despre un microstudiu dedicat prozei interbelice, mai exact romanului românesc interbelic, privit nu ca practică scripturală, ci ca discurs teoretic. Iată și miza sa: o întoarcere la dezbaterile teoretice despre roman, dezbateri care ne permit să vedem: care erau temele care antrenau spiritele vremii, ce argumente invocau criticii importanța ai perioadei în polemicile lor, dar mai ales cum era instrumentat romanul în cadrul acestor dezbateri. De fapt, formula de titlu pe care o propunem are două surse de proveniență: (1) o antologie de texte semnată de Aurel Sasu și Mariana

Vartic, intitulată chiar *Bătălia pentru roman* care adună o serie de articole dedicate romanului românesc interbelic, antologie care reușește să surprindă câte ceva din tensiunea dezbaterilor din jurul romanului românesc; (2) un studiu dedicat romanului, semnat de Perpessicius, în 1925, care se numea „Înflorirea romanului”. Iată ce afirmă acesta despre efectele pe care războiul (este vorba despre Primul Război Mondial) le-a produs asupra literaturii române:

„Brăzdarele războiului răscoliseră forțele latente ale poporului. Literatura răspunse, întâia, aceluia plan de regenerare prin muncă. Ar fi interesant de urmărit evoluția fiecărui gen literar în parte; ar fi instructiv de schițat pentru fiecare graficul comparativ înainte și după război. Ne vom limita la situația romanului, pe care o socotim specifică pentru *gradul de*



*maturitate al literaturii române de astăzi.*¹ (s.n.)

Criticul susține toate aceste pentru a afirma ceva mai încolo că „romanul marchează azi adevărata temperatură a literaturii românești actuale”. Prin urmare, Perpessicius, cu intuiția sa de mare critic, dezvăluie în acest articol, așa zice, adevărata miză a dezbaterile teoretice despre roman din epocă, mai exact maturizarea literaturii române; iar instrumentul de măsură a gradului de maturitate a literaturii române devenea romanul. De ce romanul? Mai întâi, pentru că romanul era specia literară a momentului; era specia momentului în Europa, acolo unde, în interbelic, sub influența curentului modernist, aspira la consacrare. Romanul, practic un parvenit, ignorat secole de-a rândul de poeticile clasice, reușise să își facă loc între speciile cu o largă tradiție, să domine câmpul literar chiar, iar acum, în plină perioadă interbelică, își căuta un loc între marile arte ale secolului XX. Apoi, pentru că și literatura română – o literatură așa-zisă (semi)periferică – aspira, de asemenea, grație unui context politic și cultural favorabil, la a pătrunde în rândul marilor literaturi europene; iar criticii literari ai momentului își dau seama că numai romanul le poate aduce această recunoaștere.

Absența romanului

Ne propunem, în această secțiune, să prezentăm în mod detaliat *principalele teme ale bătăliei pentru roman*, o aventură plină de interes, prin care vom avea ocazia să ne familiarizăm, de foarte aproape, cu întregul climat literar în care s-a desfășurat aceasta, cu întreaga efervescentă născută în jurul genului. Tema ne va oferi oportunitatea de a înțelege rolul pe care principalii actanți ai epocii îl acordau romanului, inclusiv mizele unora dintre proiectele lor culturale, dar mai ales felul în care, pentru a-și atinge obiectivele, aceștia instrumentau romanul.

Începem această serie cu una dintre temele majore ale dezbaterii, *absența romanului*, temă care a dat naștere unor articole care au făcut carieră în epocă, lansând niște argumente ce au stârnit emulație (inclusiv neliniște), pentru că toată lumea înțelegea care era de fapt adevărata miză a acesteia: construcția unui canon estetic autohton, respectiv participarea literaturii române la viața culturală europeană. Pe acest fond se naște o *meditație* care pune în centru chiar *condiția literaturii autohtone într-un context politic și cultural favorabil*, care ne oferea o șansă: aceea de a ne îndeplini un ideal, ideal privit cu entuziasm, atunci când, o dată cu generația pașoptistă, în cultura română se producea o schimbare de paradigmă prin orientarea către un nou centru cultural (Parisul), dar care devine tot mai neliniștitor pe măsură ce sincronizarea intră în fazele sale ultime.

Seria pe care o avem în vedere este aceea căreia îi va da contur **Mihai Ralea** în poate cel mai bun articol

dedicat romanul interbelic al perioadei: „**De ce nu avem roman?**”, publicat în revista *Viața românească*, nr. 4 din 1927. De fapt, așa cum am văzut din secvențele anterioare, tema fusese lansată în perioada antebelică de către Nicolae Iorga, care punea atunci problema într-un alt context, care, cel puțin din perspectiva argumentelor invocate, părea să îi dea dreptate. Singura problemă o constituia exemplul pe care autorul l-a ales pentru a motiva lipsa romanului: N.D. Xenopol, *Brazi și putregai*. Acum însă întrebarea lui Ralea este relansată într-o altă conjunctură culturală, în care literatura română făcuse deja câțiva pași importanți în direcția consolidării genului. De aceea, important este ca, dincolo de temă, să vedem care este cu adevărat miza articolului și mai ales care sunt temerile pe care acesta le comunică.

O idee în acest sens ne putem face chiar din startul articolului lui Mihai Ralea, fiind atenți la premisele de la care acesta pornește. Eseistul susține că, înainte de Primul Război Mondial, se cultivau ca specii literare mai ales schița și nuvela, pe când romanul era o excepție. După război însă toată lumea s-a îndreptat către roman. De ce? Din nevoia de a umple o lacună; așa se face că un loc comun al criticii a devenit această temă a *absenței romanului*. Cauza ei ar fi succesul de care se bucură romanul în Europa. Iată așadar formulat aici complexul care punea sub semnul întrebării pretențiile unei literaturi tinere, care își fixase drept obiectiv, în interbelic, participarea la atmosfera culturală europeană, și se vedea pusă în fața acesteia fără a avea instrumentul care domina piața culturală a momentului și pe care criticii mizau în acest efort participativ. În fond, ce însemna sintagma aceasta pe care Ralea o folosea pentru a-și formula tema: „aparitiia definitivă a romanului”, dacă nu condiția lui artistică, *capodopera*, singura care, dobândind valoare de circulație, putea să dea literaturii române o confirmare, devenită obsesie, că participa la ceva important. În schimb, teama pe care o comunică articolul lasă să se întrevadă adevărata poziție a literaturii române în context european, una periferică, condiția de literatură minoră – sursă (dureroasă) de neliniști și de complexe.

Urmează apoi un examen prin care Ralea încearcă să ajungă la cauzele fenomenului, examen dureros, în fond, dar atât de necesar pentru a înțelege unde ne aflăm și ce era de făcut. Cinci sunt argumentele invocate de critic, într-o încercare de studiu comparativ care pune fața în față *civilizația și literatura europeană* vs. *civilizația și literatura română*. Apelând la o abordare sociologizantă, eseistul încearcă să realizeze o legătură – nu ar fi primul care privește lucrurile așa – între condiția civilizației române și situația romanului românesc. Abordare fertilă, de altfel, căci o miză a articolului său o constituie chiar încercarea de a-și clădi răspunsurile pe fundamente civilizaționale.

Primul argument pe care Ralea îl aduce în discuție este *absența burgheziei*. Premisa de la care pornește

este una cu un caracter sociologic foarte pronunțat, și anume legătură foarte strânsă între poetica timpului și structura sufletească a societății care o adoptă. Tradiția literară, susține Ralea, este cea care a determinat ce gen va fi adoptat și ce nu. Parte a unei culturi tinere, literatura română nu este creatoare de roman, prin urmare am fost nevoiți să îl adoptăm. Dar asimilarea nu s-a produs pe deplin; de vină era *structura societății românești*, una *predominant agrară*, care, insuficient dezvoltată, se opunea structural importului acestei specii, care, în varianta modernă, era creația burgheziei. Când burghezia se va impune, și gusturile se vor modifica; spiritul burghez pragmatic, cerând ficțiune realistă, subiecte noi, impune literaturii să se adapteze prezentului, contemporaneității. Deci o cauză a absenței romanului ar fi faptul că la noi *burghezia s-a format târziu*, motiv pentru care lipseau gusturile clasei care să atragă după sine apariția romanului. Un argument valabil, de altfel, în condițiile în care modernizarea noastră culturală s-a produs târziu, odată cu generația pașoptistă, pe fondul pătrunderii relațiilor capitaliste și al dezvoltării unei clasei burgheze.

Al doilea factor adus în discuție este *importanța publicului feminin*. Ralea are dreptate aici, căci publicul feminin european a avut un rol determinant, mai ales în perioada de început, în procesul de impunere a romanului. Secolul XVIII, am văzut asta în secvențele anterioare, a fost unul al literaturii scrise de și pentru femei, chiar dacă acest aspect a dat prilej atunci unor atacuri împotriva legitimității genului. La noi însă, într-o societate arhaică, patriarhală, femeile erau neștiutoare de carte, deci publicul feminin nu a putut deveni un stimulent în impunerea romanului.

Al treilea factor invocat de Ralea este *lipsa profesionalizării scrisului*, argument des invocat de foarte multe voci critice ale vremii. Romanul cere un efort intelectual susținut, timp, resurse, forță creatoare întinsă pe o perioadă lungă, individualități creatoare puternice, care nu pot fi găzduite decât de societăți complex dezvoltate, întemeiate pe individualismul liberal, susține criticul. Or, cultura română, tânără fiind, este insuficient de matură pentru a face loc unor astfel de individualități: „Biografia omului curent, a omului de rând, care se schițează totuși evident original, cu viața lui sufletească aparte, și care e romanul, nu se poate face încă cu ușurință. Individul nu e încă complet degajat de mediu: iată de ce romanul nostru întârzie. Când oamenii deosebiți vor fi așa de mulți încât istoria nu va fi silită să se grăbească să-i confişte, romanul va putea apărea foarte ușor.”² Singurele clase care se pot constitui în materie de roman, în acest caz, ar fi țărănimea și mică burghezie, clase amorfe care pot fi exploatate ficțional mai bine ca grup. Argumentul este discutabil. Cezar Petrescu indicase deja, cu câțiva ani înainte, de ce materialul uman pentru un mare roman exista deja; lipseau doar romancierii. Ar fi vorba, cred, mai degrabă

despre situarea într-o inerție generată de studiile pe care Ralea – și alții înainte sau după el – le consultase.

Cel de al patrulea factor propus de Ralea ține de psihologia etnică a poporului român: anume că *romanul se cristalizează în societățile dezvoltate, caracterizate de mari rivalități*. La noi însă atmosfera este una împăciuitoare, dominată de compromis, iar antagonismele durează puțin. Încă un argument discutabil, deși Ralea trimite la ideea unei societăți dezvoltate, plurale, în care dezbaterile politice, sociale, economice, culturale invocă puncte de vedere dintre cele mai diferite. În fond, un bun stimulent pentru roman.

În fine, ultimul argument adus în discuție – și poate cel mai important – este faptul că *suntem o cultură tânără, recentă*. Prin urmare, lipsește profunzimea în observație. Acesta este argumentul pornind de la care putem susține că ceea ce face Ralea aici este un exercițiu de privire în oglindă, un moment al adevărului, care arată clar că literatura română este în interbelic adânc complexată, conștientă că are o lacună și că nu se poate prezenta în fața Europei fără instrumentul cultural al momentului, de altfel, singurul care-i putea aduce validitate: *romanul*. Se vede clar că specia este instrumentată aici ca un *barometru cultural* prin care se măsoară atât *gradul de maturitate al unei societăți*, cât și *gradul de maturitate al unei literaturi*; „romanul definitiv”, despre care Ralea susține că întârzie, este marele roman, romanul capodoperă, romanul operă de artă, singurul prin care literatura română își putea clădi o reputație internațională.

Avea dreptate Ralea? Dacă privim lucrurile așa, putem spune că da. În fond, eseuul său este unul dintre cele bine informate și exhaustive studii ale vremii, în care autorul încearcă să privească problematica romanului din mai multe unghiuri. Întrebarea în jurul căreia își ordonează eseuul o parafrazează pe cea lansată de Iorga cu câteva decenii mai devreme, interogație care nu a avut succes atunci, căci războiul suspendase dezbaterea. Reformulată acum, într-un nou context și cu alte argumente, ea va genera o întreagă serie de replici, semn că *bătălia pentru roman era relansată*, că dezbaterea era vie, că antrena energii, forțe oponente, că exista un interes pentru dispute teoretice.

Nu va dura mult până când va apărea și prima replică la articolul lui Ralea. Ea vine din partea lui **Camil Petrescu**, care publică, în paginile revistei *Viața literară*, nr. 54 din 1927, articolul „**«De ce nu avem roman»**”³. Maniera categorică în care este formulat răspunsul lasă să se vadă o agresivă punere la punct. Petrescu pune în spatele eseului lui Ralea doar cinci studii aparținând lui F. Brunetiere, M. Freifels, A. Thibaudet, P. Bourget, H. Massis, evident, cu scop denigrator, pentru a susține că, pentru cititorii informați, se pleacă de la niște premise cunoscute pentru a se ajunge la niște concluzii lipsite de originalitate. Firește, Camil Petrescu face totul în maniera-i personală, cunoscută deja în epocă. El se va

folosi de acest pretext pentru a impune propria-i viziune despre roman: „Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măslina, care fumează doi ani o țigară, cu cârciuma din târgușorul de munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură.”⁴ Susținând că „literatura presupune probleme de conștiință”, el cere prozei autohtone depărtarea de un anume provincialism cultural și îmbrățișarea unei formule noi, romanul de analiză psihologică, romanul proustian. Este imperios deci ca o literatură modernă să se scuture de suita de eroi slabi, „plângăcioși”, preluați din medii provinciale, căci aceștia, susține Petrescu, nu pot constitui materie decât cel mult pentru schiță și nuvelă. Despărțirea de trecut nu s-ar realiza decât prin *impunerea unei noi tipologii umane*: personajul puternic, conflictual, care își asumă un destin tumultuos: „Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile. (...) Eroul de roman presupune un zbcium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingentele obișnuite. Sau cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale în real conflict cu societatea.”⁵ Și putem observa cum argumentele camilpetresciene vin din zona teoriilor sale teatrale.

Prin urmare, răspunzând el însuși la întrebarea: *de ce nu avem roman?*, teoreticianul invocă alte aspecte, interne de data aceasta, referitoare la componentele structurale pe care s-ar putea clădi marele roman: eroi, conflict, tematică. De altfel, răspunsul său are prea puțin consistența unei replici; e de fapt o încercare de a-și legitima propria viziune.

Abia articolul „**În jurul problemei romanului românesc**”, semnat de **Eugeniu Speranția** reprezintă cu adevărat un răspuns dat lui Mihai Ralea. Cu abilitate, Speranția reexaminează eseul criticului de la *Viața românească*, punându-i sub semnul întrebării atât argumentele, cât și validitatea interogațiilor. Nu mai avem de a face cu un efort denigrator, cum am văzut în cazul lui Camil Petrescu, ci cu o chestionare urmată de un set de contraargumente. Trei puncte sunt supuse dezbaterii de către eseist. (1) *Descendența romanului din epopee* i se pare semnatarului articolului de netăgăduit. Cum cultura română, una tânără, nu putea produce epopeea, a fost nevoie de adopție, de aclimatizare. Venetic, romanul nu a găsit un mediu favorabil, dar asta nu înseamnă, susține Speranția, invocând argumentul *heterocroniei*, că el nu ar fi putut să apară și prin adopție. Avem de-a face deci cu un contraargument valid, iar dovada o reprezintă chiar faptul că romanul apăruse deja. (2) *Absența burgheziei* este cu adevărat o cauză de întârziere culturală. Eseistul admite, pe bună dreptate, că toată cultura contemporană este una a burgheziei, dar, corectează el, acesta este și cazul poeziei; și atunci cum de există poezie, iar roman nu. În plus, dacă există cerere, de ce nu se produc romane? Contraargument la fel de solid, cu amendamentul că poezia modernă a

găsit la noi un mediu prielnic, pe fundamentul așezat de poezia romantică, importată de prima generație de orientare culturală modernă, generația pașoptistă, cea cu care debutează drumul spre modernitate. (3) *Degajarea incompletă a individului de mediu* i se pare lua Speranția un argument în cel mai mare grad discutabil, căci aceasta nu se produce niciodată complet. Societatea, susține eseistul, „pătrunde prin toți porii în fiecare dintre noi și ne determină în fiecare clipă”⁶; concluzie cu care desființează factorul invocat de Ralea.

Deși ideea nu este formulată explicit, romanul românesc există, pare a ne spune Speranția. Absența lui este o temă a criticii și atunci nu ne rămân decât două opțiuni: „ori nu e adevărat că avem romancierii...” (argumentul lui Cezar Petrescu), „ori nu e adevărat că nu avem roman” (argumentul lui Ralea).

Articolul „**Vitalitatea romanelor**”⁷, publicat de **Perpessicius** în paginile revistei *Cuvântul*, este merit a invalida o întreagă temă a absenței romanului. Pentru aceasta, criticul pornește de la premisa că între creația literară (producția de roman) și exigența criticii „există o prăpastie de netrecut”. Pentru ca romanul să se împlinească este nevoie de timp, dar, completează el, genul există, iar rezervele formulate de critică nu trebuie să inhibe. Doar că este nevoie de ucenicie: „În ziua în care ajungem să avem conștiința acestor experiențe, coroborată de o verificare prin cultura occidentală – ideală punere la punct – romanul, ca cel mai obiectiv, mai exigent și mai complex dintre genuri, ia naștere și operele valabile încep să se ivească.”⁸ Iată formulate aici două dintre complexele majore care definesc literatura română interbelică: *lipsa vechimii* (aspect lipsit de orice remediu) și *raportul (fatidic) cu literatura occidentală de al cărei examen părem a fi urmăriți* (și de care, fără îndoială, ne temem).

În această etapă a dezvoltării noastre culturale, cele două aspecte invocate de Perpessicius nu neliniștesc; motiv pentru care criticul susține că este prea devreme pentru a se da un verdict despre poziționarea noastră culturală prin raportare la producția de romane. Așa se explică de ce, în finalul articolului, refuzând tonul de lamento al unei părți importante a criticii literare românești, aduce în discuție (într-un efort consolator) canonul romanului românesc construit pe filonul prozei realiste, cu punctul de plecare în *Ciocoii vechi și noi* al lui Filimon, al cărui protagonist este continuat în romanul *Viața la țară* al lui Duiliu Zamfirescu. Oare este prea mult dacă am susține că, având în vedere regularitatea cu care această invocare a romanului social și a temei ascensiunii sociale se repetă, *imaginea parvenitului* constituie simbolul cultural al aspirațiilor literaturii noastre interbelice?!

Un răspuns mai scurt la întrebarea lansată de Ralea vine și de la **Cezar Petrescu**, în articolul „**Romanul și actualitatea**”⁹, apărut în ziarul *Curentul*, nr. 1572 din 1932. Principalul punct pe care el îl atacă este lipsa romanului

înainte de 1916 și condiționarea sa de absența tipurilor sociale și psihologice din societatea românească care să hrănească conflictele pe care romanul le ficționalizează. Cezar Petrescu nu stă mult pe gânduri și consideră condiția puerilă, căci subiectul romanului, realitatea ficționalizată și observația sunt instrumente cu care lucrează scriitorul. Explicația pe care o oferă acesta reia de fapt argumentul formulat în intervenția sa din „Apoloogia romanului”:

„Romanul românesc a apărut atunci când au apărut romancierii. Adică atunci când, în evoluția literară, s-au selecționat de la sine un număr de prozatori pregătiți prin diversitatea de informație, de sensibilitate și de viziune, pregătiți apoi printr-o aspră disciplină de lucru, pentru opera de lungă durată și de largă respirație, indiferent de câmpul lor de observație și indiferent de orizontul lor de inspirație.”¹⁰

Așadar, nu gradul de dezvoltare civilizațională a împiedicat apariția romancierilor, ci ambianța culturală și, mai ales, calitățile lor intrinseci. Drept dovadă, există romancieri care se întorc cu fantezia lor creatoare spre perioada antebelică. Deci sursa lor de inspirație este aceeași ca și cea a creatorilor antebelici; diferența o fac prozatorii. Se confirmă astfel ideea că interbelicul reprezintă o altă etapă culturală, una a maturității.

De ce nu avem roman? este întrebarea care face clar faptul că avem de a face în interbelic cu o misiune pe care critica literară o atribuia romanului românesc. Nu lipsa producției de romane o deplâng criticii perioadei, ci absența romanului adevărat, a romanului canonic, a romanului artistic, a capodoperei, singura care poate propulsa literatura română, o literatură periferică, pe prima scenă a marii culturi europene. Interesul față de dezbaterile teoretice care pun în centru tema (absenței) romanului arată de fapt că speranțele criticii literare românești se leagă, aproape obsesiv, de această specie, specia momentului în cultura europeană interbelică, specie burgheză, parvenitul literaturii universale, în fond, un instrument perfect pentru o cultură tânără, dominată de aceeași dorință, reluată cu obstinație, de parvenire culturală.

Așa cum s-a putut observa, tema este instrumentată însă cu mai multe scopuri: în primul rând, oferă teoreticienilor prilejul de a examina condițiile care au dus la întârzierea apariției romanului, dar mai ales de a determina poziția în care se află cultura română în perioada interbelică; apoi lasă să se întrevadă speranțele, temerile și neliniștile care definesc discursul cultural al vremii, toate legate de condiția (inhibant) minoră a unei literaturi tinere, care abia atunci își dădea examenul de maturitate; în fine, pornindu-se de la acest examen lucid, se stabilesc niște repere pe care literatura română ar fi pregătită să și le asume, motiv pentru care ele se

traduc într-o serie de obiective culturale: crearea și consolidarea unui canon autohton, atingerea condiției artistice (în și prin roman) și, pornind de aici, aspirația pătrunderii în circuitul internațional.

În general, tema exprimă o apetență pentru dezbatere teoretică. Toți cei implicați în ea știu care este miza: formarea unui climat intelectual necesar „aparității definitive a romanului”.

Perioada de boom. Limitele romanului

Paradoxal sau nu, a doua decadă a interbelicului, în care romanul cunoaște perioada sa de boom, antrenează și o serie de debateri care pun în centru *limitele romanului*, efectele sale dăunătoare. Acuzele la adresa romanului să înmulțesc, dar ele nu mai au decât parțial ca miză, așa cum ne-am putea aștepta, nocivitatea morală a romanului (vom mai întâlni acest tip de rechizitoriu doar pe finalul perioadei interbelice, în plin război mondial, lucru de înțeles, de altfel). Critica este îndreptată, de data aceasta, *împotriva romanului ca specie burgheză* – și subliniem asta – care, devenind cu adevărat acum un gen dominant, a destabilizat viața și piața literară autohtonă, eliminând din câmpul literar sau trimitând la margine specii cu tradiție, așa-zis mai apropiate de „sufletul național”: povestirea, schița, nuvela, poezia etc.

Înflorirea romanului – cum era și firesc – provocase un dezechilibru în sistemul autohton de genuri, sărăcind viața literară românească care nu mai producea, susțineau unele dintre vocile critice ale momentului, aproape nimic altceva decât roman. Or, acest fapt devine un prilej de *meditație* a cărei miză era chiar romanul și sănătatea mediului literar autohton, așa cum constată Vladimir Streinu, într-una dintre intervențiile sale: „Nu sunt douăzeci de ani de când observatorii literaturii puteau să se îngrijoreze de minoratul prelungit al formelor literare naționale.”¹¹ În pericol se aflau deci nu doar speciile care dominau câmpul literar național înainte de război, specii consolidate grație eforturilor unor critici de direcție de a clădi, prin poetici organiciste, un canon autohton, ci întregul sistem de genuri. Vinovatul, în acest caz, era un parvenit, genul plebeu, specia cosmopolită prin excelență, care revendicase între timp și pretenții artistice: romanul.

Primul care atrage atenția, cu puțin înainte de debutul perioadei care marchează ascensiunea genului, este **Mihail Sebastian** în articolul „**Să vorbim de rău romanul**”, apărut în ziarul *Cuvântul*, nr. 2710 din 1932. Premisa de la care pornește nu arată din partea lui o atitudine ostilă față de roman; din contră, dominația romanului, una binevenită, posedă însă niște limite, ne spune eseistul, căci „romanul este într-adevăr destinat să fie instrumentul artistic cel mai de seamă al veacului nostru literar”¹². Ea este dăunătoare pentru câmpul cultural autohton, pentru că excesul de roman *dezechilibrează piața de carte și viața culturală românească*



și elimină din circuit genuri necesare unei vieți literare complete, sănătoase: poezie, teatru, critică etc.:

„Romanul, acaparând toate debușeurile comerțului de cărți, împiedică orice altfel de manifestare. Poezie nu se mai poate tipări decât cu sacrificii sângeroase, iar critica nu se mai poate tipări deloc. (...) romanul a rămas, sănătos tun, să domine literatura de pretutindeni. E un gen triumfător. Toată lumea scrie romane. Toată lumea citește romane. Editorii nu mai publică altceva, iar după supusa lor, cetitorii nu mai cer altceva. Este o adevărată invazie, în dauna poeziei, a teatrului, a criticii, a eseului și a nuvelei. Până și furia vieților romanțate și a documentelor autentice, care a bântuit până deunăzi, a pălit, lăsând în piața literară un singur gen unanim recunoscut: romanul.”¹³

Generația de după război, susține teoreticianul, s-a format într-o atmosferă generată de critica literară și de eseu. Din acest motiv, era o generație la curent cu problemele de cultură și literatură ale epocii. Deci nu a crescut în izolare de tot ce era nou.

Sebastian pune în acest articol problema foarte lucid, este foarte atent la mișcările de forțe din câmpul literaturii, mizează pe claritate conceptuală și se află în posesia unui instrumentar prin care judecă lucrurile corect. Revenind la prezent, el privește cu o ironie amară soarta *tinerilor esești*; eseul, susține acesta, era, într-adevăr, o specie simptom pentru preocupările intelectuale ale momentului, era reprezentativ pentru intelectualitatea noii generații, căci fiecare tânăr scriitor simțea nevoia de se a poziționa cultural apelând la ea. Or, aceștia sunt obligați acum fie la un „șomaj forțat”, fie la o dezertare în favoarea romanului. Acest trend, crede Sebastian, va duce la o confuzie de valori: „Un moment cultural nu se precizează publicând 389 de romane într-o lună. Iar scheletul unei vieți literare, liniile ei directoare, scara ei de valori intră în domeniul gândirii și al criticii, nu al «literaturii active» (ca să-i zicem așa). Din punctul ăsta de vedere, astăzi, în 1932, suntem într-un enorm regres față de 1922.”¹⁴ Întrebarea pe care o lansează – și aceasta este miza articolului său – este: *în seama cui rămâne întreținerea atmosferei necesare progresului intelectual?*; întrebare legitimă, lucidă și îngrijorătoare. Finalul textului, care posedă un vag caracter de manifest, îndeamnă la prudență:

„Vinoși sunt mulți. Dar între ei trebuie să socotim în primul rând romanul, care a ocupat excesiv librăria și o înăbușă astăzi spre paguba tuturor și a lui însuși. Deci: jos romanul. Pentru prima oară îmi descopăr porniri vindicative.”¹⁵

Un alt rechizitoriu făcut romanului vine din partea lui **Tudor Arghezi**, într-un articol, „**Romancierii, poftiți...**”, publicat în *Adevărul literar și artistic*, care posedă puternice nuanțe pamfletare. Eseistul sancționează aici deraierile pieței de roman, mai exact *moda debutului*,

foamea de succes care a ajuns să caracterizeze perioada de *boom* a romanului. Ironia la adresa debutanților se manifestă de la bun început la modul caricatural, prin îndemnul ca fiecare cititor să-și scrie propriul roman:

„Aș face o propunere cititorilor de romane, o propunere strict personală, menită, poate, să provoace ieșirea la lumină a câtorva povestiri mai bune decât romanele compuse în vederea bibliografiei și librăriei. Le-aș propune să-și scrie fiecare romanul lui personal, cu simplitate, cinstit și indiferent de impresia ce ar trebui să facă. Unii cititori, natural, și le-au și scris; alții le vor scrie de-acum înainte – intimidăți, poate, și unii și alții de cruzimea nejustificată a cenzorilor fanatici sau imbecili de pe la foile literare. Lese-și sfiala deoparte. Subsemnatul primește, adresate pe numele lui, la portar, toate manuscrisele dactilografiate, ale tuturor scriitorilor necunoscuți, și persoanelor care cred că au de povestit ceva nou – cu intenția de-a înlesni tipărirea celor mai bune...”¹⁶

Moda concursurilor de debut creează un precedent periculos, consideră teoreticianul: mai exact, o afluență de neaveniți la care se adaugă subordonarea totală față de cerințele publicului. Cauzele indicate de autor sunt: transformarea scriitorului într-un profesionist care se conformează cerințelor pieței și criza economică ce îl determină pe scriitor să facă încă o dată concesii publicului. Or, această afluență de romancieri este, în ceea ce privește romanul autentic sau artistic, un pericol.

Un alt semnal de alarmă este tras de **I. Valerian**, în „**Inflația romanului**”¹⁷, text apărut în *Viața literară*, nr. 146 din 1935. Articolul său pornește de la premisa că războiul a forțat maturizarea culturală a României, aceasta fiind perioada în care se manifestă *setea de roman*, un drum deschis de Liviu Rebreanu: „Până la război, literatura noastră a mers cuminte în pas cu vremea, scaldându-se în bună parte în apele călduțe ale sămănătorismului. Nu aveam romancieri de talia unui Balzac sau Tolstoi și eram fericiți.”; și mai departe „Odată bariera deschisă, ne-am luat revanșa față de străinătatea care ne depășise cu veacuri de maturitate artistică.”¹⁸ Trimiterile la așa-zisa perioadă de înflorire a romanului se fac însă pentru a invoca, imediat, *moda momentului*: tendința unor indivizi obscuri de a crea roman. Nu acesta ar fi pericolul cel mare, susține eseistul, cât *publicitatea de care se bucură aceștia din partea criticii de ocazie*. Prin urmare – și aceasta este adevărata pledoarie a autorului –, *reabilitarea speciei devine responsabilitatea criticilor*.

În fine, un alt tip de rechizitoriu împotriva genului este intentat de **Ovidiu Papadima**, în articolul „**Între povestire și roman**”¹⁹, publicat în *Universul literar*, nr. 8 din 1938. Autorul începe prin a *deplânge agresiunea romanului*, care a scos din circuitul literar o specie consacrată: *povestirea*. De vină ar fi politicile editoriale care ascultă doar de principiul comercial și nu-și conștientizează misiunea. Or, această politică a împărțit autorii în două tabere: cei

care refuză cu orgoliu comercializarea artei lor și „se irosesc în o samă de sterile experiențe literare, ermetice și pline de prețiozitate” și cei care acceptă compromisul politicilor editoriale, „irosindu-se în bucuria tot atât de sterilă a lucrului la comandă”. Ambele experiențe scriitoricești sunt sterile, consideră Papadima. Iată și motivul: „Publicul occidental poate cere roman cu ostentație, fiindcă romanul modern e o expresie tragică a sufletului lui, a zbuciumelor sale. Publicul românesc nu poate refuza povestirea autentică, fiindcă și ea este o expresie a structurii sale interioare, a viziunii sale liniștite de viață”²⁰. Definițiile date acestor două specii, care în acel moment nu puteau concura, reflectă ideea că genurile, supraviețuirea lor, mai exact, este legată de sensibilitatea epocii. Povestirea „e atitudinea literară a omului vechi în fața vieții. Ea e aceea de împăcare cu viața. Așezat singur și liniștit în păienjenişul ei cosmic de rânduiești, omul vechi o contemplă.”²¹, în schimb romanul redă experiența unui alt tip de om: „Omul modern însă nu mai e împăcat cu viața. E un condamnat sau un răzvrătit față de ea. O blestemă sau o suportă chinuit. Și atunci caută să creeze el o lume a lui de refugiu. Lumea asta de refugiu o aduce romanul.”²² În fond, asistăm aici la o pledoarie nostalgică după un echilibru pierdut, la o revoltă scrâșnită împotriva civilizației moderne și a copilului ei minune: romanul.

Așa cum am putut observa, ascensiunea sau perioada de boom-ul a romanului este întâmpinată de critica literară cu rezervă. Era și firesc, de altfel, ca acest lucru să se întâmple, căci boom-ul este, în primul rând, al romanului comercial. Firește că nu îl putem trece cu vederea nici pe cel canonic, care cunoaște, la rându-i, o perioadă de înflorire. De fapt, pentru cei care au analizat cu atenție fenomenul, cele două compartimente se susțin reciproc, ba chiar se stimulează. Problemele apar însă în altă parte, și aici intervine chestiunea echilibrului câmpului literar autohton.

Atitudinile cu care este primit fenomenul invocat mai devreme variază de la rezervă la ironie, chiar îngrijorare; dar nu lipsește de aici luciditatea, fundamentală, într-un sens. Critica literară este prima care constată că este nevoie de un echilibru, poate și de un control (acesta este cuvântul în cele mai multe articole) al situației, pentru că abundența de romane, multe dintre ele proaste, riscă să creeze niște dezechilibre care pun în pericol întreaga viață culturală autohtonă. Pericolul vine dinăuntru, ne spun aceste voci critice, și el trebuie supravegheat cumva.

Limitele invocate sunt toate consecințe ale perioadei de înflorire a romanului: presiunea pusă de edituri, cererea masivă de roman, avalanșa de romancieri închipuiți, moda debuturilor, afectarea echilibrului vieții culturale autohtone, abandonarea unor specii consacrate necesare unui mediu literar sănătos, orientarea spre roman a mai tuturor intelectualilor vremii, urmată de

abandonarea unor specii critice absolut necesare unui climat intelectual caracterizat de prezența spiritului critic. Toate acestea devin capete de acuzare într-un rechizitoriu formulat la adresa genului momentului, așa cum spuneam și la început, ca specie burgheză. Și nu este întâmplător că el vine în interbelicului târziu, din partea unor esești, teoreticieni, scriitori sau critici literari formați, cei mai mulți dintre ei, în climatul politic, social și cultural al interbelicului târziu, moment în care nemulțumirile la adresa societății moderne democratice sunt dublate de cele la adresa romanului. Ce alt semn mai proeminent a faptului că această lume începea să se îndoiască de sine, iar romanul devenea expresia acestei îndoieli?!

Dincolo de limite, neliniști și nemulțumiri, mai putem constata ceva, un fenomen care vorbește despre efectele benefice ale momentului; pe fondul acestui boom pe care îl înregistrează romanul, sunt aduse în discuție, tot mai mult după 1933, alte formule românești decât cele clasice. O scurtă trecere în revistă a unora dintre titlurile articolelor care le sunt dedicate arată un interes crescut pentru variație, dar și intenția de a canoniza specii literare considerate până nu demult minore sau comerciale: Panait Istrate, „Despre romanul de aventuri și editorii de roman”, Pericle Martinescu, „Spre o pseudo-filozofie a romanului polițist”, Mircea Eliade, „Romanul polițist”, PEN, „Vieți romanțate”, D.V. Baronschi, „Romanul istoric”, Emil Colin, „Declinul romanului fantastic”. Genul românesc devenea, în această perioadă, un sistem complet.

Teoria complexelor

Unul dintre cele mai subtile studii dedicate modernismului românesc interbelic este cel aparținând lui Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*. Deși aparent dedicat figurii marelui critic al perioadei și, în special, *Istoriei sale literare*, cartea se deschide, din nevoia de a explica motivele apariției și anvergura acestui studiu, cu o foarte interesantă *teorie culturală* care pune în centru un fenomen de natură psihanalitică: *complexele de inferioritate ale unei literaturi*. Permisă de la care pornește Mircea Martin este următoarea: „Căutarea aproape obsesivă a identității nu trebuie să surprindă în cazul unei culturi mici, aflate la o răspântie de influențe și obligate să păstreze mereu un echilibru poate prea dialectic între o deschidere și o închidere la fel de necesare, între grija de a nu pierde și aceea de a nu se pierde.”²³ *Tineretea culturii române*, a cărei modernizare debuta o dată cu generația pașoptistă, *plasarea ei într-o geografie europeană lăturarnică*, conștientizarea treptată a *existenței unor lacune* între anvergura câmpului literar european și practica sa literară, pe de o parte, și provincialismul nostru cultural, pe de altă parte, devin, pentru critica literară autohtonă, argumente esențiale pentru a constata nu neapărat un



decalaj între literatura română și cea europeană, cât efectele pe care conștiința acestui handicap le-a produs pe măsură ce literatura noastră intra în *etapele ultime ale sincronizării*, care corespund interbelicului târziu.

Din luciditate deci se nasc aceste *complexe de inferioritate*, care, într-o perioadă în care literatura română se maturiza deplin, devenind cu adevărat conștientă de sine, se acutizează până la neliniște și paroxism, așa cum vom vedea în discursul teoretic al noii generații. Cum se naște un complex cultural? Mai întâi, pornind de la o comparație, mereu defavorabilă subiectului inferior. Acestea i se vor adăuga apoi, dincolo de luciditatea necesară descoperirii unor defecte sau lacune, judecăți mereu defavorabile: exagerări, diminuări ale proporțiilor reale, generalizări abuzive, încercări compensatoare – toate semne de neputință, de îngrijorare, care trădează, în fond, un provizorat cultural, o instabilitate destructurantă:

„Există «complexe» care se declară și există «complexe» care se trădează. Există manifestări directe și manifestări indirecte, ocolite, paradoxale. Descoperind o lacună sau alta, unii autori o agravează, alții încearcă să o acopere ori s-o reducă prin diferite artificii, alții, în sfârșit, acționează asupra termenului de comparație minimalizându-l pe acesta. Luciditatea inițială (care trebuie să existe într-o formă oarecare) sfârșește în mistificare și (sau) automistificare.”²⁴

Și aici criticul aduce în discuție cazul a doi scriitori al căror discurs era adânc marcat de aceste complexe: B. Fundoianu, în prefața la „Imagini și cărți din Franța” și Eugen Ionescu, în *Nu*. Așa explică Mircea Martin eforturile creatoare majore ale epocii, acele proiecte teoretice de anvergură a căror miză era modernizarea literaturii române, fenomen din care făcea parte și *bătălia pentru roman*.

Pe ce se fonda această teorie a complexelor literaturii române? Pe conștientizarea condiției periferice a culturii române; pe depărtarea față de marile centre culturale europene (Parisul, Berlinul, Londra, New York-ul); pe acceptarea realității că apariția tardivă a literaturii române îndeosebi ne plasa în poziția inconfortabilă a „împrumutătorului nevoit”, obligat să trăiască o permanentă stare de alertă, să se simtă când descoperit, când nepregătit; pe înțelegerea existenței unui decalaj care nu putea fi acoperit decât prin accelerarea procesului de sincronizare, de unde și formele violente pe care le va lua confruntarea între tendința europenistă și cea autohtonistă²⁵; pe tirania modelelor; pe neliniștea generată de sentimentul că nu suntem în linie cu direcția culturală europeană, ci cu un pas mereu în urmă; pe o conștiință acută a provizoratului, căci literatura română trăiește în interbelic cu spaima că nu participă la circuitul literaturii europene pentru că nu a produs ceva durabil. Așa se explică de ce *toate eforturile teoretice ale acestei*

generații sunt puse în slujba romanului, specia literară a momentului, singura care ar putea să îi aducă literaturii române mult râvnita consacrare. Or, pentru aceasta este nevoie de un punct zero, de un moment al reexaminării lucide, de privirea adevărului în față și – mai ales, mai ales – de foarte mult curaj, curaj pe care unii teoreticieni nu se vor sfini să îl afișeze.

Tema este, în fond, o extensie a celei mai vechi a *crizei romanului*. Ea se afirmă însă mai târziu, fiind anexată în special de către reprezentanții generației tinere de la '27 care, pe măsură ce ne îndreptăm către finalul deceniului al treilea, o vor formula tot mai neliniștitor.

Iată, de exemplu, cum este surprinsă ea de către **Emanoil Bucuța**, în „**Romanul românesc**”²⁶, text apărut în *România literară*, nr. 59 din 1933. Articolul necesită o lectură atentă, asta pentru că semnele neliniștii planează chiar acolo unde autorul pare a afirma, pe fondul exploziei romanului, vigoarea literaturii române. Lui îi aparține, de exemplu, o formulă care va face carieră și care contestă, până la un punct, discursul acela care deplânge criza romanului românesc: „Pentru privitorul mai depărtat, va fi ca și cum românii ar fi intrat în război lirici și ar fi ar fi ieșit din el epici.”²⁷ Însă, deși demontează acest clișeu, termenii în care formulează „aparenta înflorire, tânără și îndrăzneată a epocii în care trăim” lasă să se întrevadă una dintre realitățile generatoare de neliniște, asta pe măsură ce vom înainta în anii '30. „Cu ochii la ea ne simțim mai siguri”, susține eseistul, într-un moment în care producția de roman, ajunsă la momentul său de apogeu, crea impresia unei mari literaturi sau cel puțin al uneia pe cale a se naște; ideea însă că perioada aceasta de *boom* cultural genera sentimentul unei siguranțe ar trebui să rămână cu noi, căci în scurt timp ea se va nărui.

Cu totul altfel este pusă problema de către **Mircea Eliade**, în „**Despre destinul romanului românesc**”²⁸. Articolul său, un răspuns la ancheta lansată de revista *Da și nu*, cu tema „Problema romanului românesc. Treceam printr-o criză a romanului?”, este o reluare a mai vechii teme a *crizei romanului* românesc, formulată însă cu alți termeni, care arată *povara care planează asupra scriitorilor tinerei generații*. Astfel, problema legitimității romanului românesc este privită din unghiul capacității de a crea personaje excepționale, acei „oameni care pot deveni mituri”:

„Romanul românesc, care se arată astăzi într-o uluitoare și revoluționară depășire de sine, va triumfa definitiv când va izbuti să impună literaturii universale măcar două-trei personaje-mituri. Nu e vorba de un «tip» avar, amant, gelos etc., ci de un personaj care să participe cât mai total la drama existenței; să aibă destin, să-l doboare carnea, să știe lupta cunoașterii etc. Un popor – prin folclorul și prin istoria lui – creează mituri. O literatură – mai ales prin epica ei – creează personajele-mituri. Forța creatoare a unui romancier constă în primul rând în capacitatea sa de a crea oameni – oameni noi și mulți. Nu simplă reproducere de

«personagii» (tatăl bun, tatăl pervers, femeia vinovată, fiul risipitor, fecioara înșelată etc.) – ci creație de oameni noi, adică de oameni care participă la eforturile de cunoaștere ale contemporaneității.”²⁹

Pornind de aici, Mircea Eliade constată că protagoniștilor le lipsește o conștiință teoretică a lumii, puterea de a-și trăi cu luciditate destinul, pe când drama existenței lor nu ajunge până la rădăcinile propriei ființe: „Personajele românești sunt încă departe de a participa la marea bătaie contemporană care se dă în jurul libertății, a destinului omului, a morții și a ratării.”³⁰ În aceste condiții, ele – și, odată cu ele, literatura în care se nasc – nu pot participa la circuitul literaturii universale. Așadar, destinul romanului românesc – tema articolului lui Mircea Eliade – se construiește pentru această generație nu prin raportare la tradiția literaturii române, ca până acum, ci la marea literatură universală. Observăm cum această generație, care se bucură deja de câștigurile celei precedente, pune problema situării culturale altfel: gândirea lor referitoare la roman nu mai este interesată de instituirea unui canon intern, național (acesta există deja), ci de participarea la literatura momentului, la contemporaneitate.

Nu este întâmplătoare deci întoarcerea generației tinere la tema crizei romanului. O face și **Martial**, în „**Decăderea romanului românesc**”³¹, text apărut în ziarul *Linia dreaptă*, nr. 2 din 1938: „Literatura trece printr-o criză. Se scrie puțin și prost.”³² Așa cum se poate observa, sentimentul de criză este trăit aici mai acut, mai neliniștitor. Articolul său, unul care posedă vizibile nuanțe de manifest, lasă să se întrevadă o dimensiune critică mult mai accentuată, care deconspiră ideea – susținută și cu altă ocazie – că intrarea literaturii române în fazele târzii ale procesului sincronizării produce și mai multă neliniște.

Nemulțumirea eseistului este cauzată de faptul că nu se mai publică nimic în ultimii ani care să marcheze în istoria literaturii române un avânt nou. Critica sa este îndreptată, deopotrivă, și împotriva *tradiționalismului*: a romanului social, orientat spre trecut, și împotriva *modernismului*: a romanului psihologic, acuzat de sterilitate, de reluare a unor șabloane vechi, de uniformizare, mediocritate, un intelectualism fără vână și un conținut spiritual searbăd. Astfel, „separarea scriitorului de viață” s-ar observa și într-o *lipsă de profunzime a gândirii sale, a intelectualității adevărate*, trădată de lipsa tratării marilor probleme existențiale. Concluzia la care ajunge: „Am devenit prea tradiționaliști în roman. Ne-am oprit prea mult la vechile curente literare. Ne-am oprit prea mult la specificul național pe care, desigur, îl vom sprijini total.”³³ Aceasta însă pentru a pune apoi adevărata problemă: „Dar de la național nu am trecut la universal; ceea ce este trist. Și n-am trecut la universal fiindcă romancierii noștri nu sunt interesanți”, căci, susține eseistul, *romanul românesc nu contează*

pe plan internațional, el se scrie doar pentru un public autohton și nu interesează cititorii străini. Iată exprimată aici esența teoriei complexelor literaturii române interbelice: neliniștea paralizantă a privirii în oglindă, acolo unde se constată absența romanului românesc din peisajul literaturii universale. Romanele scrise la noi, crede Martial, comunică

„conținutul spiritual al unei țări care nu s-a regăsit pe sine, care a făcut pași apreciable spre civilizație și cultură, dar se bâlbâie încă, e dezorientată. (...) Romancierul român e el însuși un iobag, care n-are elanuri spirituale. (...) El nu-i chinuit de nicio problemă, nu caută nicio dezlegare a vieții (...). Coardele intelectuale și sufletești ale romancierului român sunt foarte puține și acelea sună fals (...).”³⁴

Concluzii destructurante, care traduc marile neliniști ale interbelicului târziu, dar pe care le formulează reprezentanții tinerei generații, căci abia pentru ei ele devin apăsătoare: provizoratul, lipsa de maturitate, absența unei tradiții autentice. Cea mai mare dintre ele însă este următoarea, absența romanului românesc din marele circuit european: „Numai cu talent nu se poate scrie un roman care să biruie timpul, care să facă epocă.”; și mai departe:

„Și spiritul românesc abia acum se regăsește pe sine și, prin urmare, acum este autentic și poate, pe un plan universal, să intereseze. Cei ce-l vor desăvârși în roman, ridicându-l la nivelul de creație al Occidentului, vor fi, deci, numai acei ce i-au simțit tragicul, luminile și umbrele lui, devenirile și adâncimea lui; tinerii. Să așteptăm marile romane de mâine, cu care vom intra în literatura universală, de la umerii care s-au frământat în stradă, integrându-se în viața colectivității cu toate elanurile și, contemplativ, privind mai târziu, cu experiență, în urmă, din bibliotecă și de la masa de lucru. Să nu ne grăbim însă, mai avem de așteptat mulțișor....”³⁵

Cuvintele eseistului spun totul.

În fine, meditația pe seama crizei romanului românesc este pusă în termeni foarte duri, în articolul „**Romanul**”³⁶, semnat de **Barbu Slușanschi** care invocă drept temă *instabilitatea culturii române*. Nemulțumirile autorului provin din mai multe direcții: mai întâi, *numărul mic de romane valoroase* de la *Ciocoi vechi și noi* încoace. Plasată în context universal, raportându-se deci la această tradiție, literatura română își afișează sărăcia, inconsistența: „Alăturate însă mediei literaturii universale, lumina lor devine palidă și insuficiențele apar bătătoare la ochi.”³⁷ Apoi, eseistul afirmă foarte tranșant faptul că *literatura interbelică nu și-a găsit încă romancierul*. Deși această lume este pe moarte – situarea în plin război mondial ar fi o dovadă –, epoca nu și-a aflat încă scriitorul care să-i surprindă drama: „drama unei lumi în prefacere”.



Tipologia romanescă pentru care pledează însă lasă să se întrevadă importante *teme criterioniste*, acel roman care să înregistreze doar clipe în care individul trăiește intens:

„Principiul artei este selecția și numai arareori romanul realist poate găsi specificul în momente comune, banale. Sensuri revelatorii se pot găsi însă numai în trăirile intense, reliefate peste fundalul nevorbitor al cotidianului. Romanul este deci sinteză, alăturare de clipe revelatorii, căci numai ele pot susține viu sensul cuprins. O fabulație care ar întrerupe contactul cititorului cu fluidul sensului distruge mirajul și plictisește. Nu povestirea dă continuitate romanului, ci contactul permanent al cititorului cu sensul.”³⁸

Concluzia la care ajunge ne situează în chiar inima teoriei complexelor literaturii române: *cultura română este prea tânără pentru a da naștere unor romancierii de calibru*. Drept urmare, *relocarea* (mutarea din spațiul unei culturi mici în spațiul unei culturi mari) va fi soluția pe care acești romancierii sau intelectuali o vor găsi pentru a-și clădi un nume în interiorul circuitului literar internațional.

Or, precaritatea culturii române vine din lipsa vechimii (a unei tradiții românești autentice), din absența unui climat intelectual care să fie favorabil radiografierii în profunzime a societății românești – de unde și nevoia de asumare cu mai multă intensitate a depășirii acestui provizorat cultural: „Se cuvine ca talentele reale ce le avem s-o considere cu gravitate, căci romancierii sunt aceia care mijlocesc mulțimilor pătrunderea unor sensuri mai înalte ale existenței și le răpesc din materialitatea cotidiană spre contemplarea spirituală, prin mijlocirea unor fabulații atrăgătoare.”³⁹ Aceasta – și aici autorul se referă la dimensiunea spirituală a prozei – ar fi misiunea romanului (și a noii generații): „Așteptăm romanul mare care să corespundă acestei misiuni.”

Am observat din articolele discutate anterior că această direcție a temei crizei romanului românesc este asumată de noua generație, cea care, atunci când literatura română intră în fazele finale ale sincronizării, bucurându-se inclusiv de eforturile constructive ale generației anterioare, grație căreia romanul se maturiza, își conștientizează *propria misiune*: aceea de a aduce bătălia pentru roman la nivelul următor, *internaționalizarea romanului*; deci o misiune grea, care reclamă examene periodice, o privire (neliniștitoare) a adevărului în față, conștientizarea unor limite și – mai ales – acceptarea, dureroasă, dar lucidă, a condiției periferice a literaturii române.

Așa cum o relevă discursul acestor teoreticieni ai romanului, tonul este întotdeauna blazat, îngrijorat, critic peste măsură de cele mai multe ori, în schimb, gândirea lor nu doar că este una de perspectivă largă, ci este și acut racordată la contemporaneitate. Se vede că nu le lipsesc ultimele lecturi, se vede că trăiesc fenomenul literar conectați la prezent, un prezent la care vor să participe, chiar dacă ideea care se reia obsesiv e aceea a lipsei de pregătire, a neputinței, a instabilității pe care ar vrea să le depășească printr-o voință de compensare. Ce alt semn al instabilității decât această oscilație între extreme.

Așadar, conștientă că are în spate niște acumulări: *proiecte culturale* de modernizare a literaturii române, un *canon estetic* (care plasa în prim-plan romancierii), un *proces înaintat de sincronizare* (intrat în interbelicului târziu în fazele lui ultime), noua generație, aflată în plin avânt afirmator, împovărată de sentimentul unei contemporaneității tot mai apăsătoare, își asumă misiunea de a purta ei înșiși bătălia finală pentru roman. Misiune dificilă, asumată într-un moment în care timpul nu mai avea răbdare cu ei.

Note:

1. Perpessicius, „Înflorirea romanului”, *Salonul literar*, nr. 4-5 (1925): 1.
2. Mihai Ralea, „De ce nu avem roman?”, *Viața românească*, nr. 4 (1927): 89.
3. Camil Petrescu, „De ce nu avem roman?”, *Viața literară*, nr. 54 (1927): 1-2.
4. Ibid., 1.
5. Ibid., 1.
6. Eugeniu Speranția, „În jurul problemei romanului românesc”, *Cele trei Crișuri*, nr. 7-8 (1927): 113.
7. Perpessicius, „Vitalitatea romanelor”, *Cuvântul*, nr. 1062 (1928): 1-2.
8. Ibid., 2.
9. Cezar Petrescu, „Romanul și actualitatea”, *Curentul*, nr. 1572 (1932): 1-2.
10. Ibid., 2.
11. Vladimir Streinu, „Romanul în două volume”, *Universul literar*, nr. 28 (1938): 1.
12. Mihail Sebastian, „Să vorbim de rău romanul”, *Cuvântul*, nr. 2710 (1932): 3.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Ibid.

16. Tudor Arghezi, „Romancierii, poftiți...”, *Adevărul literar și artistic*, nr. 64 (1933): 1.
17. I. Valerian, „Inflația romanului”, *Viața literară*, nr. 146 (1935): 1.
18. Ibid.
19. Ovidiu Papadima, „Între povestire și roman”, *Universul literar*, nr. 8 (1938): 138.
20. Ibid.
21. Ibid.
22. Ibid.
23. Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, București: Albatros, 1981: 13.
24. Ibid., 34.
25. Ibid., 42-43: „Deîndată ce integrarea începe să se facă prin sincronizare și aceasta să-și dea roadele, restructurând, de fapt, cultura română, tendința integratoare și cea specificatoare devin divergente. Curentului, așa-zicând, *sincronist* și *modernist* i se opune unul *tradiționalist* și *specifist* (ruralismul intrând aici ca o componentă de bază).”
26. Emanoil Bucuța, „Romanul românesc”, *România literară*, nr. 59 (1933): 1-2.
27. Ibid., 1.
28. Mircea Eliade, „Despre destinul romanului românesc”, *Da și nu*, nr. 4 (1936): 2-3.
29. Ibid., 213.
30. Ibid., 214.
31. Marțial, „Decăderea romanului românesc”, *Linia dreaptă*, nr. 2 (1938): 44-46.
32. Ibid., 44.
33. Ibid., 45.
34. Ibid., 46.
35. Ibid., 46.
36. Barbu Slușanschi, „Romanul”, *Cuvântul*, nr. 61 (1940): 1-2.
37. Ibid., 1.
38. Ibid., 2.
39. Ibid., 288.

Bibliography:

- Arghezi, Tudor. “Romancierii, poftiți...” [Novelists, Welcome...]. *Adevărul literar și artistic*, no. 64 (1933): 1.
- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, Cosmin Borza, Andreea Coroian Goldiș, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, David Morariu, Teodora Susarenco, Radu Vancu, and Dragoș Varga. *Muzeul Digital al Romanului Românesc: secolul al XIX-lea* [The Digital Museum of the Romanian Novel: The 19th Century]. Sibiu: Complexul Național Muzeal ASTRA, 2019. Online: <https://revistatransilvania.ro/mdrr>.
- Bucuța, Emanoil. “Romanul românesc” [The Romanian Novel]. *România literară*, no. 59 (1933): 1-2.
- Eliade, Mircea. “Despre destinul romanului românesc” [About the Romanian Novel’s Fate]. *Da și nu*, no. 4 (1936): 2-3.
- Martin, Mircea. *G. Călinescu și „complexele” literaturii române* [G. Călinescu and the “Complexes” of Romanian Literature]. București: Albatros, 1981.
- Marțial. “Decăderea romanului românesc” [The Decay of the Romanian Novel]. *Linia dreaptă*, no. 2 (1938): 44-46.
- Papadima, Ovidiu. “Între povestire și roman” [Between Short Story and Novel]. *Universul literar*, no. 8-9 (1938): 1;8.
- Perpessicius. “Vitalitatea romanelor” [The Vitality of Novels]. *Cuvântul*, no. 1062 (1928): 1-2.
- Petrescu, Camil. “De ce nu avem roman” [“Why We Don’t Have Novels”]. *Viața literară*, no. 54 (1927): 1-2.
- Petrescu, Cezar. “Romanul și actualitatea” [The Novel and Actuality]. *Curentul*, no. 1572 (1932): 1-2.
- Ralea, Mihai. “De ce nu avem roman?” [Why Don’t We Have Novels?]. *Viața românească*, no. 4 (1927): 82-91.
- Sasu, Aurel, Vartic, Mariana. *Bătălia pentru roman* [The Battle for the Novel]. București: ATOS, 2007.
- Sasu, Aurel, Vartic, Mariana. *Romanul românesc în interviuri* [The Romanian Novel in Interviews], vol. I-IV, part 1&2. București: Minerva, 1985, 1986, 1988, 1991.
- Sebastian, Mihail. “Să vorbim de rău romanul” [Let’s Talk Bad About the Novel]. *Cuvântul*, no. 2710 (1932): 3.
- Slușanschi, Barbu. “Romanul” [The Novel]. *Cuvântul*, no. 61 (1940): 1-2.
- Speranția, Eugeniu. “În jurul problemei romanului românesc” [Around the Issue of the Romanian Novel]. *Cele trei Crișuri*, no. 7-8 (1927): 112-114.
- Streinu, Vladimir. “Romanul în două volume” [“The Novel in Two Volumes”]. *Universul literar*, no. 28 (1938): 1-2.
- Terian, Andrei, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Ovio Olaru, and David Morariu. “Genurile romanului românesc (1901-1932). O analiză cantitativă” [The Genres of the Romanian Novel (1901-1932): A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 53-64.
- Terian, Andrei, Teona Farmatu, Cosmin Borza, Dragoș Varga, Alex Văsieș, and David Morariu. “Genurile romanului românesc (1933-1947). O analiză cantitativă” [The Genres of the Romanian Novel (1933-1947): A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 43-54.
- Valerian, I. “Inflația romanului” [The Inflation of the Novel]. *Viața literară*, no. 146 (1935): 1.



UN BILDUNGSROMAN EPISTOLAR

Dragoș VARGA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
„Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: dragos.varga@ulbsibiu.ro

AN EPISTOLARY BILDUNGSROMAN

Abstract: The present article focuses on one of the most interesting Romanian literary epistolary, An Epistolary Novel, by I. Negoieșcu and Radu Stanca, both members of Literary Circle of Sibiu. The re-editing of the correspondence of the two writers completes, where possible, the collection of letters, but also passages censored in the first edition. It also offers an interesting research core for Romanian literary studies from the perspective of so-called memory studies and life writing. The epistolary „novel” is, in fact, a „bildungsroman,” as Negoieșcu characterized it, and also a fresco of the Romanian literary life from 1943 until 1961, with the related canons, with the little mischief and chicanery, with the obstacles to be overcome in the editorial and the artistic world.

Keywords: biographical genres, epistolary, Ion Negoieșcu, Radu Stanca.

Citation suggestion: Varga, Dragoș. „Un Bildungsroman epistolar.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 61-65.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.07>.



Un moment cu adevărat important pentru piața editorială din România îmi pare a fi re-editarea, respectiv re-reditarea, la un an distanță, a corespondenței dintre I. Negoieșcu și Radu Stanca, inspirat reunită de cel dintâi, la momentul publicării sale, în 1978, sub titlul *Un roman epistolar*. Ediția din 1998, de la editura Dacia, care s-ar fi dorit o recuperare esențială pentru istoria literară de la noi, nu a avut nici pe departe ecourile scontate, atât din cauza unei promovări deficitare, cât și a detaliilor editoriale și tehnice ale cărții, de la litere prost imprimare, lipsa unei corecturi profesionale până la legarea efectivă a volumului. Re-reditarea corespondenței celor doi cerchiști reprezintă nu doar un gest recuperator de istorie literară, ediția de față încercând să completeze, acolo unde a fost posibil, colecția de scrisori, dar și pasaje cenzurate în prima ediție, ci și un nucleu interesant și ofertant de cercetare pentru studiile literare românești din perspectiva așa-numitelor studii ale memoriei (*memory studies*) și de scriere a vieții (*Life Writing*).

La momentul apariției, epistolarul cerchist fusese primit cu destul de mult entuziasm de către critica de întâmpinare, relevantă fiind, în acest sens, cronica pe care i-o dedică Nicolae Manolescu în „România literară”, acesta notând că aveam a face cu „o carte de o remarcabilă finețe intelectuală, dincolo de documentul ca atare al formării unei generații”¹. Criticul subliniază totuși că pierderea multora dintre scrisorile lui Radu Stanca (așa cum mărturisea I. Negoieșcu în preambulul

volumului) dezechilibrează oarecum „romanul”, din cele două personaje, unul lăsându-se doar ghicit, în vreme ce celălalt „își taie partea leului”: „Incitatorul pare a fi de aceea I. Negoieșcu, fără tenacitatea căruia probabil că nu s-ar fi încheat corespondența. Activ, agitat, în ebuliție permanentă a ideilor, orgolios și ardent schillerian, criticul are în față un poet nesigur de el și un om, în ciuda bolii, echilibrat și statornic. [...] Epistolele lui I. Negoieșcu conțin o nesecată promisiune, forfotesc de idei care angajează pe toți cei din jur și chiar literatura română în ansamblul ei. Acesta e și faptul cel mai caracteristic. Retractivității prietenului din Sibiu, criticul îi răspunde printr-o continuă angajare”². Cât privește „pierderea” scrisorilor de către Negoieșcu, lucrurile sunt lămurite de îngrijitorul și postfațatorul ediției de față, Ion Vartic, unul dintre cei mai avizați exegeți ai Cercului Literar de la Sibiu; într-o notă a volumului, acesta explică că nu era posibil ca I. Negoieșcu „să spună pe șleau” adevărul, și anume că scrisorile respective fuseseră în realitate distruse, și la îndemnul lui Doinaș, de către părinții săi în momentul arestării sale, în 1961, de frica unei posibile percheziții. În plus față de dezvăluirea de către Negoieșcu a acestui aspect (în *Straja dragonilor*, autobiografia sa), Ion Vartic menționează și un alt aspect interesant: „...aflând că scrisorile lui Radu au fost arse, Doti Stanca a avut un șoc traumatic, suferind multă vreme la gândul că, în romanul epistolar, imaginea soțului ei e atât de ciuntită”³. Cosmin Ciotloș subliniază, pe bună

dreptate, că ediția de față este o cu totul altă carte față de cea din 1978, nu doar prin recuperarea, din manuscrise, a câtorva mii de cuvinte (ce contextualizează anumite poziționări ideologice, interacțiunea cu personaje neagreate de cenzura comunistă, precum Monica Lovinescu, sau aspecte ce țin de sfera intimului), ci, mai ales, prin consistentul aparat critic pe care-l oferă Ion Vartic în subsolurile volumului, realizând „un adevărat roman paralel”⁶ cu episoade de istorie literară extrem de incitante, avându-i drept protagoniști pe Aurel Baranga ce refuză montarea *Doni Juana*, pe Paul Cornea ce blochează mâna de ajutor pe care Crohmălniceanu voia să o întindă Cercului, pe „jupânul” Liviu Rusu („Titircă”), ranchiunos pe cerchiști din cauza ecourilor publice ale scrisorii lor către Lovinescu, cu frații Aichelburg care efectuau, la cerere, în mod profesionist, horoscoape etc.

Epistolarul devine astfel, lăsând la o parte calitatea de «bildungsroman», de roman al formării spirituale celor doi tineri, cum îl caracteriza Negoieșcu, și un soi de frescă a lumii literare din anii ce au urmat celui de-Al Doilea Război Mondial, până în 1961, cu cancanurile aferente, cu micile răutăți și șicane, cu obstacolele de surmontat în lumea editorială, cultural-artistică etc. Esențială rămâne însă fervoarea cu care cei doi, dar mai ales Negoieșcu, își prezintă și își susțin proiectele artistice. În *Prefața „romanului epistolar”* I. Negoieșcu nuantează această tentație juvenilă a exaltărilor de tot felul: „Ca să fac o mărturisire, ce ciudate și aproape neverosimile mi se par astăzi acele depărtate exaltări religioase și temperamentale, în curiosul și probabil confuzul lor impact cu esteticul! Căci nici Radu, nici eu nu aveam de fapt vreo vocație mistică. [...] Caracterul exploziv al acestor exaltări îl pot explica, tot pe baza scrisorilor, prin dureroasa noastră conștiință a ‘turnului de fildeș’. Fiindcă pentru noi ‘turnul de fildeș’ însemna un blestem de care voiam să scăpăm. De fapt, voiam un public, și când l-am avut, zbciumul delirant a încetat”. În egală măsură, proiectul euphorionist nu avea cum să fie decât unul exaltat, ținând cumva de trăsăturile personajului ales de ei drept simbol central al aventurii lor spirituale. Privit în ansamblul lui, idealul euphorionic se constituie într-o fabuloasă utopie literară, chiar dacă, o dată elaborat conceptul și cristalizată fiind ideea restaurării goetheene, Negoieșcu se grăbește să identifice peste tot, în creațiile colegilor săi, semne ale euphorionismului. Lucrarea lui Ștefan Aug. Doinaș despre *Tragic și demonic* devine prima teză euphorionică, *Istoria...* sa se dorește o întrupare a acelorași principii, iar de la prietenul său, Radu Stanca, așteaptă fundamentarea teatrului euphorionic și, implicit, a clasicismului românesc: „Rolul tău în teatru românesc nu se poate mărgini la creația literară (ești mult mai complex dăruit, social vorbind), oricât de superbă, ci se cere extins la realizarea spectacolului într-o nouă formulă, cea mare, cea cu adevărat artistică, ce să ne scoată din înfundătura periferică-balcanică. Dacă visez, împreună cu tine, la

arta nouă (ești singurul meu tovarăș în această proiecție fabuloasă și cred că și eu îți sunt ție punct de sprijin real), e și puțin calcul tactic: prin teatru biruie o mare perioadă de fundamentare. Epoca Goethe-Schiller, pe care se bazează toată cultura germană, s-a impus și ea prin teatru, prin spectacol, și istoria teatrului german e istoria cea mai exactă a culturii germane”. Supralicitarea „clasicității” în cadrul grupării ia uneori forme de-a dreptul hazardate, după cum se vede și din alte afirmații ale lui I. Negoieșcu referitoare la opera dramatică a lui Radu Stanca, operă de la care se aștepta ruptura față de tradiția teatrală din spațiul românesc:

„... sunt absolut convins că tu vei începe teatrul românesc. Tu vei fi autorul nostru clasic. Nimeni nu-ți poate sta alături în literatura română” (în scrisoarea din 19 mai 1947); câțiva ani mai târziu, în scrisoarea din 17 septembrie 1951, comentând piesa *Dona Juana*, criticul euphorionist se menține în sfera acelorași obsesii, ale „începuturilor”: „Ceea ce mă uimește mai mult e extraordinarul tău simț dramatic, nu numai ca dialog, dar în primul rând ca situație dramatică perfectă, nod rotunjit cu pricepere desăvârșită. Și totul se întâmplă ca într-o fugă de Bach, cu exactitate tehnică simplă și elocventă. Aici e ruptura în literatura noastră, trecerea de la talent și diletantism la cultură și vocație. Cu tine începe în literatura română: Teatrul nou”.

Epistolarul nego-stancian, impregnat de obsesiile cerchiste privind fundamentarea clasicismului românesc, relevă însă o parte din trăsăturile pe care G. Călinescu le semnala ca fiind cele ce definesc societatea clasică: „Nota ei distinctivă este de a se izola în mijlocul celei mai furtunoase vieți însă ca între pereți de sticlă. Clasicul e un academic care se plimbă cu câțiva prieteni de conformația sa spirituală printre evenimente și le contemplă cu ‘indiferența’ de care am pomenit, căutând a le raporta pe loc la universal. Clasicul e un sociabil (însă distant) cu oameni la fel de capabili de a se abstrage și forma lui de sociabilitate găsește expresie în dialog. [...] Când conversația nu putea fi realizată în salon ea se transformă în corespondență. Înțeleg o corespondență care, pornind de la contingente, se ocupă în fond cu schimbul de idei generale”⁸. Într-o astfel de „societate” și cu astfel de artiști se întrupează principalele idei ale esteticii cerchiste. Mereu în căutarea unui public pe măsură, dorind să evite „turnul de fildeș” al romanticilor, distanți însă față de „gloata” literaților de ocazie, membrii Cercului sunt, în același timp, și o emulație a lumii universitar-academice, a cenaclurilor, a colocviilor nocturne etc. Cât privește corespondența, după cum subliniam și cu altă ocazie⁹, ea reprezintă pentru cerchiști - în urma răspândirii lor prin diferitele colțuri ale țării (Cluj, Sibiu, Craiova, București), mai târziu și în afara ei - nu numai o formă de dialog, ci și un mod de manifestare a virtuților literar-eseistice. Epistolarul dintre I. Negoieșcu și Radu Stanca, dincolo de latura sa

documentară, e întemeiat pe o „idee explicit romanescă” prin care, pe modelul Goethe – Schiller, se trasează nu numai traiectul formării intelectual-artistice a celor doi, dar și cel al desăvârșirii unei fecunde prietenii. G. Călinescu notează, în studiul mai sus amintit, că și prietenia este proprie mentalității clasice; ea se întemeiază „pe o stimă reciprocă, ieșită din sentimentul că toți au aceeași edificare asupra lumii morale și că concurența e o absurditate într-o lume literară în care fundamentul e locul comun, în înțelesul cel mai nobil al cuvântului”. Cultivarea ei între membrii Cercului transformă simpla solidaritate de vârstă și de idealuri într-o adevărată „mistică a prieteniei literare”; prietenia dintre I. Negoïtescu și Radu Stanca, așa cum reiese din paginile epistolarului, este probabil prima mare prietenie a literaturii noastre, egalată în intensitate intelectual-artistică poate doar de aceea dintre Eminescu și Creangă sau cea dintre Matei Călinescu și Mircea Ivănescu. În tragedia *Ostatecul*, Radu Stanca transpune literar sentimentul înălțător al prieteniei, un posibil model fiind cea dintre el și I. Negoïtescu; transfuzia sufletească, excesul de pasionalitate ce-i leagă pe protagoniștii piesei, Abatirs și Kleomede, se regăsesc într-o bună parte din corespondența lor: „*Abatirs: Eu m-am născut din tine, tu te-ai născut din mine. Fiecare năzuință din tine răspunde în mine, ca fluturii de nisip ce alunecă dintr-o clepsidră în alta. Ai întins brațul spre mine, iată brațul meu. Ai întins obrazul spre mine, iată obrazul meu, Kleomede! Prieten drag! Să pecetluim marea noastră împlinire*” (II, 3). Limita dintre literar și real este vizibil estompată ori de câte ori se pune problema prieteniei, astfel încât, într-o scrisoare din 25 martie 1947, citim aceste cuvinte, desprinse parcă din piesa stanciană: „... Și nu îmi fac iluzii în ce privește modul iubirii mele: în adevăr, un egoist fără scăpare, eu iubesc în tine imaginea mea, în tine mă recunosc într-o posibilitate echilibrată. Cu cât mă iubesc cu mai multă furie, cu atât te iubesc mai mult, simt că fără tine, care ești singura mea certitudine, totul se sfărâmă în mine. Iată de ce cât timp m-am îndoit de tine nu a fost un sentiment de șovăială față de personalitatea ta obiectivă, cât criza mea, îndoiala cufundată în imaginea mea [...] În fiecare moment erai în fața mea, simțeam cum mă privești, cum în adevăr iei parte la ceea ce mi se întâmplă. Și prin tine, un eu ideal mă privea, eu mă priveam prin ochii modelului meu suprem”¹⁰. Frazе precum acestea îl determină pe Eugen Simion să concluzioneze că romanul epistolar al lui I. Negoïtescu – Radu Stanca este „prea literar” pentru a susține ideea de involuntară literaritate a speciei, imputându-i lui Livius Ciocărlie că îl consideră astfel, deși demonstrația lui nu convinge¹¹. În cartea sa din 1981, *Mari corespondențe*, în capitolul dedicat romanului epistolar dintre Radu Stanca și Ion Negoïtescu, Livius Ciocărlie afirma, pe bună dreptate, că corespondența celor doi nu suferă, ca altele, de „tehnicism scriitoricesc”, subliniind că, în general, nu stilul face interesul acestor scrisori:

„El este prea adesea ușor vetust, și asta deoarece transcrie – în ciuda deciziei adoptate – ticuri de literați uneori dezvoltate în compuneri sânguincioase ce dau senzația de a fi adresate unui public mai larg”¹². În finalul capitolului, criticul nu ezită a plasa volumul alături de cărți precum *În căutarea timpului pierdut*, *Călătorie la capătul nopții*, *Tropical capricornului* sau *Viața ca o pradă* prin alinierea într-una din „marile orientări ale secolului: a desființa frontiera dintre viață și literatură prin manifestarea în spațiul fiecăreia a potențelor amândurora”¹³.

Interesant de urmărit în paginile epistolarului este și oscilarea celor doi între fascinația pentru un burg care „participase” implicit la construirea proiectului euphorionist, *topos* al multora din paginile de poezie ale lui Radu Stanca, și deznădejdea poetului de a se regăsi claustrat în el după disoluția Cercului, între atracția pentru oportunitățile capitalei în ceea ce privește realizarea proiectelor literar-culturale și oroarea față de „mizeria spirituală a Bucureștilor”. De fapt, după cum reiese din epistolar, nu atât „mizeria spirituală a Bucureștilor” îi înspăimânta, nici faptul că metropola bucureșteană reprezintă „haosul, babilonia și uruirea cabotină”, cât posibilitatea renunțării la confortul și la tabieturile de acasă. Într-o scrisoare din 13 septembrie 1946, Radu Stanca detecta, în această oroare refuțată pentru deranj, lipsa unei anume boeme necesare pentru adaptarea la spiritul atât de viu al capitalei; nu boema le lipsește, însă, tinerilor artiști, ei aparținând unei boeme de tip aristocratic, în sens matein, ci puterea de a renunța la *toposul* impregnat de fantome ale trecutului din bătrânul burg. Ulterior poetul va resimți tot mai pregnant sentimentul dureros al izolării. Încă din primele scrisori adresate lui I. Negoïtescu, Radu Stanca accentuează această ruptură produsă de inevitabila despărțire ce va influența în mod evident raporturile sale cu Sibiu: „Pe aici atmosfera a devenit macabră, o dată cu plecarea ta. Aseară, însoțit de câteva fantome, am încercat să parcurg traseul medieval care ne plăcea atât de mult. Dar n-am fost în stare nici Fingerlingul să-l cobor. Mi s-a părut atât de nefiresc de lung, încât m-am întors tocmai când ajunsesem sub portalul lui. [...] Și mi-am dat seama că cea mai impresionantă doză de farmec din păienjenișul plimbărilor noastre, ca și Sibiu însuși, o constituie colocviile cu care acompaniam escapadele nocturne”(scrisoarea din 18 octombrie 1945)¹⁴. Pe măsură ce înaintează în timp, ruptura se acutizează, astfel încât orașul- poveste devine, rând pe rând, „cimitir al tinereții noastre”, „colivia sibiană”, „burgul infern”, nemaipăstrând parcă nimic din strălucirea de altădată. De la fascinația începuturilor literar-artistice, animate de sentimentul atât de intens al solidarității intelectuale, până la suferința nedisimulată a autoexilatului, determinată de sentimentul, nu mai puțin intens, al damnării, Sibiu suferă o metamorfoză radicală: „Iată încă o toamnă pe care o înmormântează la Sibiu. Singurătatea claustrală de

aici mi-e din ce în ce mai grea. Lipsa oricărui schimb intelectual mă oțărăște și închipuie-ți, când în plus nici cărțile pe care le caut nu le găsesc, îmi dă impresia unui exil. Mă simt uneori ca Ovidiu la Tomis” (scrisoarea din 18 noiembrie 1950)⁵. Nu e vorba de inconsecvență, nici de vreun capriciu sau de poză, ci de o *prise de conscience* a statutului periferic al urbei în contextul mai larg al culturii naționale. În lipsa colocviilor nocturne, a entuziasmului juvenil, burgul pare a semăna tot mai mult cu o închisoare, *écart*-ul dintre capitală și Sibiu accentuându-se tot mai tare, cei doi dorind orice preț să răzbată prin hățșurile și meschinăriile lumii artistice. Într-o scrisoare datată 4 februarie 1949, Radu Stanca îi mărturisea lui I. Negoïtescu că, pe lângă insatisfacțiile determinate de condiția sa de scriitor, nici situația sa în teatru nu era destul de limpede, atât financiar, cât și din punctul de vedere al carierei, neputând avea nici un fel de libertate de mișcare; orice inițiativă artistică trebuia, la momentul respectiv, supusă controlului directorului artistic, rolul său mărginindu-se la acela de asistent (e vorba de perioada premergătoare premierei spectacolului cu piesa *Casa din câmpie* de S. Marșak, ce are loc pe 13 februarie 1949, primul spectacol semnat de Radu Stanca în calitate de asistent de regie): „Duc repetițiile, dar oarecum pe linia indicată de altul. E o muncă destul de grea și o fac puținel cu mâinile legate. [...] În privința scrisului nu e nevoie, cred, să-ți mai spun că n-am înjghebat de luni de zile un rând. Am ajuns la o vârstă când lucrul pentru sertar nu mă poate atrage. Așa ceva merge numai în prima tinerețe literară sau la culmea drumului artistic. Când însă ești în plin mers munca literară cere ecouri [...] și apoi acest contact continuu cu un teatru complet opus celui ce-mi este propriu, îmi rețază mereu aripile. Și evident nu sunt suficient înțeles și nici eu nu mă simt în largul meu. Îmbrac atunci peste costumul lui Oedip un trencicot și fac meseria cum pot”⁶. Situația se va îndrepta însă în cursul aceluiași an, o dată cu numirea sa în funcția de regizor, calitate în care își va desfășura, cu o mai mare larghețe, propria concepție artistică asupra spectacolului teatral.

Slalomurile printre hățșurile unui repertoriu deseori

impus sunt din ce în ce mai multe, astfel încât toată activitatea sa regizorală implică, în plus, și o adevărată artă a compromisurilor, pe care, evident poetul o împărtășește lui Nego. Despre montarea spectacolului cu piesa *Moștenirea fatală*, „farsă cu oarecare haz”, notează cu satisfacție că a reușit să-i imprime și oarecare poezie, despre alta, *Costache Bălan*, piesă țărăneasă, îi scrie lui I. Negoïtescu că e cea mai mare măgărie ce i-a fost dat să citească, la fel ca și *Mireasa desculță*, „sinistră măgărie”, jucată la Cluj de o echipă sibiană, iar în urma premierei cu piesa anostă *Guvernatorul provinciei* este criticat la o ședință de producție de un inspector („cap idiot, privire ascunsă sub frunte, brută”) pentru că spectacolul nu ar fi avut „nivel ideologic”: „Spectacolul ca realizare artistică a fost însă, după opinia unor oameni subțiri, grandios. Adevărul e c-am izbutit cea mai frumoasă miză-n scenă de până acum. Nimic șablon, mișcări simbolice, ansambluri plastice etc. etc. Bineînțeles, realismul socialist poetizat a derutat, dar eu mi-am controlat vocația”. La finalul unei prime stagiuni, în care și exersează înclinațiile regizorale în condițiile unei politici culturale dezastruoase, Radu Stanca se mulțumește a constata, în ceea ce-l privește, o vizibilă creștere în plan profesional, dar și în „dezgust estetic”, sentiment care nu-l va părăsi până la sfârșitul vieții.

Nucleele tematice ale corespondenței sunt, evident, mult mai multe, cei doi trecând cu relativă ușurință de la expunerea proiectelor literare și cultural-artistice sau editoriale, la cancanuri ale vieții literare sau la episoadele de exaltare sau deznădejde erotică. Cu siguranță, romanul epistolar al celor doi scriitori cerchiști rămâne o carte fundamentală pentru înțelegerea uneia dintre cele mai interesante grupări literare de la noi și, mai mult, o excelentă probă de „scriere a vieții”.

Acknowledgment: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

Note:

1. I. Negoïtescu; Radu Stanca, *Un roman epistolar* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2021).
2. I. Negoïtescu; Radu Stanca, *Un roman epistolar* (Iași: Polirom, 2022).
3. N. Manolescu, „Dialogul criticului cu poetul”, *România literară*, nr. 24, 15 iunie, 1978.
4. Ibid..
5. I. Negoïtescu, Radu Stanca, *Un roman epistolar* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2021), 9-10.
6. Cosmin Ciotloș, „Secretul corespondenței”, *Dilema veche*, nr. 947, 2 - 8 iunie 2022. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/secretul-corespondentei-637186.html>
7. I. Negoïtescu, Stanca, *Un roman epistolar*, 10-11.
8. G. Călinescu, „Sensul clasicismului”, în *Principii de estetică* (București: EPL, 1968), p. 359.
9. Dragoș Varga, *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei* (Iași-Sibiu: Editura Timpul - InfoartMedia, 2010), 61.



10. Negoiteșcu, Stanca, *Un roman epistolar*, 134-136.
11. Eugen Simion, „Literatura și corespondența”, *România literară*, nr. 3, 14 ianuarie, 1982.
12. Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe* (București: Tracus Arte, 2019), 281-282.
13. Ibid., 313.
14. Negoiteșcu, Stanca, 19.
15. Ibid., 328.
16. Ibid., 249-251.

Bibliography:

- Călinescu, G. *Principii de estetică* [Principles of Aesthetics]. Bucharest: EPL, 1968.
- Ciotloș, Cosmin. “Secretul corespondenței” [The Secret of the Epistolary]. *Dilema veche*, no. 947, June 2-8, 2022. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/secretul-corespondentei-637186.html>.
- Ciocârlie, Livius. *Mari corespondențe* [Great Correspondences]. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- David, Maria. “Radu Stanca – Geografii ale angoasei: existențialismul lui dintr-o perspectivă geocritică” [Radu Stanca – Geographies of the Angst: His Existentialism from a Geocritical Perspective]. *Transilvania*, no. 3, 2018, 20-25.
- Manolescu, Nicolae. “Dialogul criticului cu poetul” [The Critic’s Dialogue with the Poet]. *România literară*, no. 24, June 15, 1978.
- Morariu, David. “Poetica stanciană și conceptul de (in)tranzitivitate” [*Radu Stanca’s Poetry and the Concept of (In)transitivity*]. *Transilvania*, no. 3, 2018, 13-19.
- Nechit, Diana. “Radu Stanca și mitul lui Oedip: scrieri și rescrieri” [*Radu Stanca and the Myth of Oedipus: Writings and Re-Writings*]. *Transilvania*, no. 3, 2018, 1-7.
- Negoiteșcu, I, and Radu Stanca. *Un roman epistolar* [An Epistolary Novel]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2021.
- Rădescu, Cătălina. “Don Juan la feminin” [The Feminin Don Juan]. *Transilvania*, no. 3, 2018, 9-12.
- Simion, Eugen. “Literatura și corespondența” [The Literature and the Correspondence]. *România literară*, no. 3, January 14, 1982.
- Varga, Dragoș. *Radu Stanca. Sentimentul estetic al ființei* [The Aesthetic Sense of Being]. Sibiu, Iași: Timpul – InfoartMedia, 2010.
- Varga, Dragoș. *În căutarea naratorului perfect* [In Search of the Perfect Narrator]. Iași: Institutul european, 2011.
- Varga, Dragoș. “Poetul neo-antropocentrist, filosoful egocentrist și epistolarele” [The Neanthropocentric Poet, the Egocentric Philosopher and their Epistolaries]. *Transilvania*, no. 9, 2009, 89-92.
- Varga, Dragoș, and Ștefan Baghiu. “Theories of the Biographical Genres in Romanian Postwar Criticism.” *Transylvanian Review* XXVIII, Supplement No. 1 (2019): 33-43.
- Varga, Dragoș. “A Cultural Obsession: The Foundation Of Romanian Classicism.” *Transilvania*, no. 1, 2019, 57-60.

PATRU CAZURI DE VIOLENȚĂ ÎMPOTRIVA SCRITORILOR: SALMAN RUSHDIE, ASHRAF FAYADH, MERAL ŞİMŞEK, NEDIM TÜRFENT – LIMBAJE ALE ADEVĂRULUI

Radu VANCU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: radu.vancu@ulbsibiu.ro

FOUR CASES OF VIOLENCE AGAINST WRITERS:
SALMAN RUSHDIE, ASHRAF FAYADH, MERAL ŞİMŞEK, AND NEDIM TÜRFENT – LANGUAGES OF TRUTH

Abstract: The article examines some cases of violence against writers in Turkey, in Saudi Arabia, and in the United States. Using as starting point Salman Rushdie's essays from *Languages of Truth*, as well as his atrocious experience of the attack against him in August 2022, the article moves on to examine the examples of other writers abused not by attackers, but by governments, whose violence is more often than that of the isolated aggressors. The article also documents the instrumental assistance offered to these abused writers by PEN International and its branches.

Keywords: PEN International, Salman Rushdie, Ashraf Fayadh, Meral Şimşek, Nedim Türfent, PEN Romania, violence against writers

Citation suggestion: Vancu, Radu. "Patru cazuri de violență împotriva scriitorilor: Salman Rushdie, Ashraf Fayadh, Meral Şimşek, Nedim Türfent – limbaje ale adevărului." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 66-70.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.08>.



Dintre cele patru secțiuni ale cărții masive în care Salman Rushdie și-a cules o parte dintre eseurile din ultimele două decenii, *Languages of Truth. Essays 2003-2020*, una (adică a treia) este dedicată aproape în întregime articolelor și eseurilor scrise de autorul *Copiilor din miez de noapte* pentru PEN America - organizație căreia Rushdie îi mulțumește pentru sprijinul primit după *fatwa* împotriva *Versetelor satanice*:

„PEN America gave me invaluable support when I needed it most, after the attacks on *The Satanic Verses*, its author, publishers, translators and booksellers. In the last two decades, ever since I came to live in New York, I've been deeply involved with PEN and have tried to do my best to pay

back their support, by working in defence of free expression and of other writers, as I was defended over thirty years ago. And when I became president of PEN America in 2004, my memory of the Mailer conference in 1986 was one of the inspirations that led us to create the PEN World Voices Festival of International Literature”¹.

Ceva mai departe, Rushdie apără dreptul artei de a chestiona adevăruri, de a ieși din perimetrul securizat al consensului, de a cataliza controverse - întrucât dreptul artei de a face asta ar fi, spune Rushdie, chiar condiția de existență a libertății:

„great art - or let's just say, more modestly, original art - is



never created in the safe middle ground but always at the edge. Originality is dangerous. It challenges, questions, overthrows assumptions, unsettles moral codes, disrespects sacred cows or other such entities. It can be shocking, or ugly, or, to use the catch-all term so beloved of the tabloid press, controversial. And if we believe in liberty, if we want the air we breathe to remain plentiful and breathable, this is the art whose right to exist we must not only defend but celebrate. Art is not entertainment. At its very best, it's a revolution"².

După atacul de la Chautauqua Institution asupra lui Rushdie, pledoaria scriitorului pentru dreptul artei de a fi liberă, și mai ales propoziția „originalitatea e periculoasă”, au căpătat o dimensiune suplimentară: fiindcă ele nu mai sunt doar cuvintele unui scriitor – ci și ale unei victime.

Atacul din 12 august în urma căruia Salman Rushdie și-a pierdut un ochi și controlul asupra unei mâini nu este numai expresia unei uri personale a atacatorului. După propria mărturisire, Hadi Matar, tânărul de 24 ani care l-a înjunghiat de vreo 20 de ori în ochi, în gât și în piept, a citit doar două pagini din *Versetele satanice* – ceea ce e totuna cu a spune că, de fapt, n-a citit nimic din Rushdie. Pentru el, persoana lui Rushdie era complet indiferentă; însă scrisul lui Rushdie iritase o autoritate care, pentru Matar, era mai presus decât toți oamenii. „E cineva care a atacat Islamul”, spune Matar în același interviu³. Astfel încât, pentru Matar, nu conta în mod obiectiv ceea ce scrisese Rushdie – sau, altfel spus, conta la fel de puțin pe cât conta persoana lui Rushdie ca atare. De aceea nici nu se obosise să citească textul damnat. Ceea ce conta cu adevărat era că autoritatea supra-umană decisese că acel om trebuia eliminat. Iar Matar simțea că face un gest etic servind dorința acelei autorități supra-umane care ura oamenii.

Între 20 și 25 septembrie 2021 a avut loc Congresul Centenar PEN (primul centru PEN a fost înființat în 1921, la Londra, de Catherine Dawson Scott și John Galsworthy; centrul PEN român e deja atestat la 12 iulie 1922, fiind – cronologic vorbind – una dintre primele cinci sau șase filiale PEN înființate în lume); dat fiind contextul pandemic, Congresul Centenar s-a desfășurat strict *online*, încât pe tot parcursul lucrărilor a existat senzația (mărturisită din când în când de unii dintre intervenienți) că boala aceasta globală e o metaforă obiectivă (un *objective correlative*, cu formula lui T.S. Eliot) pentru bolile politice și sociale în fața cărora PEN a trebuit să reacționeze de-a lungul primului secol de existență. Pe parcursul Congresului, au susținut conferințe și mese rotunde Margaret Atwood, Orhan Pamuk, J.M. Coetzee, Salman Rushdie, Ngũgĩ wa Thiong'o și alți scriitori proeminenți. La acel Congres Centenar PEN, cineva i-a pus lui Salman Rushdie următoarea întrebare, care atunci putea să pară formulată cam confrunțional, dar acum, având în vedere atacul ulterior al lui Hadi Matar

făcut în numele acelei autorități supra-umane, pare mai degrabă o premoniție tulburătoare: „de ce politicul vede în scriitor un inamic?”. Iar Rushdie a răspuns oferind următoarea explicație: atât guvernele, cât și scriitorii vor să controleze narațiunile – prin urmare, politicianul și scriitorul sunt în mod natural inamici. Ascultându-l pe Rushdie, mi-am dat seama că și noi, scriitorii, și ei, politicienii, ne investim integral resursele în producerea și controlarea poveștilor: ei pentru a construi realitatea și pentru a o controla, noi pentru a reprezenta realitatea și a o depăși. Nu sunt sigur că asta ne face inamici naturali, cum crede Rushdie – fiindcă, în fond, scopul narațiunilor noastre e diferit; dar e cert că generează o anumită tensiune naturală între aceste două specii – care se descarcă întotdeauna atunci când politicul devine agresiv, când abuzează realitatea și umanul conținut în ea.

Dacă poezia e cu adevărat atenție la celălalt, atunci ea e implicit o formă de civism – fie că își propune asta, fie că nu. Există poeme scrise fără intenție civică, dar care ajung – în împrejurări extraordinare – să vorbească și o limbă politică, adăugându-se la aceea cu care credea poetul că o înzestraseră. (Iar idealul oricărui poet asta ar trebui să fie: ca poemul lui să conțină, de fapt, cât mai multe limbi). Îmi vine în minte, de exemplu, *Requiemul* Annei Ahmatova, scris de ea între 1935 și 1940, rescris constant până în 1961, la început fără intenție politică, dar intrat în conștiința publică drept un extraordinar poem al rezistenței în fața terorii publice (în speță a Marii Terori staliniste), și nu doar a morții individuale; un recviem nu după moartea unei persoane, așadar – ci după moartea întregii Rusii⁴. Dacă e adevărat ce spune Max Weber, că o națiune e o comunitate de memorie și de sentiment, atunci poetul e partea verbală a acestei comunități. El poate, prin natura meseriei lui, să dea acestei comunități de memorie o voce, să îi dea și o extensie verbală. Cuvintele lui pot construi un patrimoniu comun de memorie și de sentiment. E irelevant dacă el numește asta poezie sau civism: e tot ce ar putea face mai bun cu cuvintele, oricum. Și tocmai asta îl face periculos în ochii politicianului: faptul că articulează o narațiune despre acest patrimoniu comun – asupra căruia politicianul are nevoie să aibă control deplin. Și tocmai de aceea unele autorități politice decid eliminarea omului care scrie.

În anii de când fac parte din PEN România am văzut multe astfel de cazuri în care o autoritate supra-umană decide împotriva omului. În care guverne sau teocrații decid că un om trebuie eliminat pentru ceea ce a scris într-un articol sau într-o carte. Primul caz cutremurător (în experiența mea privitoare la PEN România) a fost cel al poetului palestinian Ashraf Fayadh: în august 2013, un bărbat cu care se certase într-o cafenea din Abha, un orașel din sudul Arabiei Saudite, îl denunțase pentru că în 2011 ar fi proferat insulte la adresa religiei musulmane – la care se adăugase apoi acuza că ar fi întreținut „relații imorale cu femeile ale căror fotografii le deținea în telefon”. La proces, martorii din cafenea negaseră că l-ar fi auzit

pe Fayadh făcând asta; cât despre „relațiile imorale”, era vorba despre o fotografie alături de o femeie la o expoziție în Jeddah (evident, atât Fayadh, cât și femeia erau îmbrăcați). Iar cartea de poezie a lui Fayadh, *Instrucțiuni interioare*, nu era câtuși de puțin polemică la adresa Islamului - conținea poeme de dragoste. În pofida tuturor probelor care-i demonstrau nevinovăția, Fayadh a fost condamnat la moarte în 2014. Tatăl lui, aflând sentința, a făcut un atac cerebral și a murit; lui Fayadh i-a fost interzis să participe la înmormântare. Fayadh a scris, după o vreme, un poem în care vorbește despre moartea tatălui său:

„L-am văzut pe tata ultima dată printr-o sticlă groasă / după care a plecat, pentru totdeauna. / Din cauza mea, s-o zicem. / Să zicem că din cauză că nu putea suporta gândul / că aş muri înaintea lui. / Tata a plecat și a lăsat moartea să mă asedieze / fără ca ea să mă mai sperie suficient. / De ce ne sperie de moarte moartea?”

Cazul încă se judeca în 2016. Autoritățile saudite nu se gândiseră nici o clipă că acest tânăr scriitor palestinian aflat în refugiu, fără prea multe conexiuni politice sau instituționale, din care voiau să scoată un exemplu pentru eventualii scriitori saudiți cu intenții protestatere, putea cataliza reacția unor instituții internaționale cu mare vizibilitate precum PEN International (44 din cele 150 de centre PEN, printre care și PEN România, condus de Magda Cârnci, urmau să protesteze și să construiască evenimente prin care să ceară eliberarea lui Fayadh), Freedom House, Human Rights Watch, Amnesty International etc. În cele din urmă, sub presiunea organismelor internaționale, pedeapsa cu moartea a fost revocată - și comutată la opt ani de închisoare. Cărora Fayadh, al cărui caz a fost permanent monitorizat de toate aceste instituții, le-a supraviețuit - și a ieșit din închisoare într-o stare de sănătate bună.

Cazul lui Fayadh, primul la care am asistat dinăuntru PEN România (Magda Cârnci a construit atunci, la Club A, un eveniment realmente impresionant în sprijinul lui Fayadh, cu participarea a zeci de scriitori români din toate generațiile), mi-a arătat fără dubiu că, așa fragile cum par, cuvintele contează. Fac adesea diferența dintre viață și moarte. Dintre libertate și captivitate. Și e datoria noastră, celor din lumi libere, să le folosim - pentru a deveni vocile celor captivi. Altfel, suntem noi înșine captivi.

Venind acum la cele mai recente cazuri în care PEN International (împreună cu numeroase centre PEN, printre care și PEN România) a fost implicat, cazurile în care a fost nevoie cel mai frecvent de intervenția PEN au avut drept obiect scriitori și jurnaliști turci - cel mai adesea, de etnie kurdă. La începutul anului, poetei Meral Şimşek i s-a ridicat dreptul de a călători și a fost judecată pentru că, într-o antologie intitulată *Kurdistan +100*, publicase un text în care-și imagina cum va arăta

o țară pe care s-o poată numi „a ei” în 2046; respectivul text constituia, în ochii autorităților turce, proba apartenenței lui Meral Şimşek la o organizație teroristă - acuzație pentru care procurorul de caz cerea 15 ani de închisoare. PEN International, în cadrul căruia există o secțiune numită *Action for Turkey* (din care PEN România face parte), a organizat un amplu protest internațional; în cele din urmă, acuzațiile împotriva lui Meral Şimşek au fost retrase.

La sfârșitul lui noiembrie 2022, a fost eliberat din închisoare poetul și jurnalistul turc de etnie kurdă Nedim Türfent - a cărui culpă fusese munca în redacția organismului de presă kurd DIHA, acum închis; capul de acuzare cel mai important îl constituia un articol intitulat *Acum veți vedea puterea turcilor*, în care prezenta critic comportamentul poliției și al autorităților turce. Türfent fusese condamnat în 2018 la 8 ani și 9 luni de închisoare pentru această vină; în urma protestelor PEN International și ale altor instituții internaționale, a fost eliberat după patru ani, la sfârșitul lui noiembrie 2022.

În fine, de la Congresul Centenar din 2021, noul președinte al PEN International este Burhan Sönmez; tradus în peste 40 de limbi, Sönmez este și un activist pentru drepturile omului - încă din anii 1980, din studenție, a fost arestat și maltrat în centrul de tortură turc de la Gayrettepe fiindcă organizase proteste pentru drepturile omului în vremuri de lege marțială. Devenit avocat specializat în cazuri privind încălcarea drepturilor omului în Turcia, a fost forțat să se exileze în Marea Britanie. Dat fiind că știe pe propria lui piele ce înseamnă detenția și tortura, Sönmez e implicat cât se poate de personal în încercările de salvare din detenție sau de la condamnări abuzive ale scriitorilor și jurnaliștilor care, precum în cazurile Rushdie sau Şimşek sau Türfent (sau Sönmez însuși), au iritat prin textele lor autorități supra-umane - care au decis eliminarea fizică a omului care scrie.

După cum se vede, PEN International, împreună cu toată rețeaua de centre PEN din lume, este nu doar cea mai veche organizație internațională a scriitorilor - dar și una de o eficiență concretă, de a cărei voce se tem până și regimuri iliberale sau dictatoriale. În 1921, PEN International lua naștere ca o reacție post-traumatică a conștiinței scriitorilor la războiul mondial abia încheiat: era necesară o organizație a scriitorilor care să apere deopotrivă libertatea de gândire și patrimoniul artistic al umanității, care să asigure circulația liberă a gândirii între națiuni, din convingerea că gândirea disipă în mod natural ura între popoare - cum admirabil și întrucâtva naiv spune Carta PEN. În 12 iulie 1922, atunci când e atestată pentru prima dată existența unui centru PEN român într-o scrisoare a diplomatului Marcu Beza, rolul lui era același: asigurarea libertății de gândire și a circulației gândirii ca mod de a construi o umanitate unificată, în interiorul căreia războaiele să nu mai găsească tensiunea distructivă care să le alimenteze. PEN



e libertatea scrisului devenită instituție. Ash Erdoğan, ea însăși victimă a aceluiași regim autoritarist turc, spune undeva: „libertatea e un cuvânt care refuză să tacă”⁶. Ei bine, PEN e suma cuvintelor care refuză să tacă - și care, astfel, salvează în modul cel mai concret oamenii de la moarte. E adevărul ilustrat fără rest de primul secol de existență al PEN International și al PEN România. Și, cum știm de la Camus că adevărul e ceea ce continuă⁷, rămâne să sperăm că PEN (cu toate centrele lui) va ilustra acest adevăr și în al doilea secol de existență.

La un secol de la fondarea lor, PEN România și PEN International nu pot decât să admită, odată cu toți cetățenii planetei, că modul lui Joyce de a înțelege istoria ca pe un coșmar din care nu reușim să ne trezim e mai mult decât o metaforă literară. Nu ne aflăm, ca acum o sută de ani, la capătul unui război mondial - ci asistăm la un război care poate fi declanșatorul unui al treilea, de o amploare și de o forță distructivă care ar putea fi fatale umanității în întregimea ei. Istoria e un coșmar din care nu ne trezim - și nici nu învățăm. A fi activ într-un centru PEN implică, în deceniile pe care le traversăm, o responsabilitate dificilă - statutul PEN prevede apărarea valorilor democrației, cu precădere a libertății de expresie; iar democrațiile liberale de după 2000 cunosc o resurgență tot mai acută a extremismelor, a ultra-naționalismelor, a fundamentalismelor. Cu fiecare tur de scrutin, partidele construite pe astfel de platforme ideologice capătă o pondere tot mai însemnată în arhitectura politică și instituțională a statelor din lumea liberă. Efectele sunt, la rândul lor, tot mai acute - Brexitul, de exemplu, e un efect direct al unui astfel de izolaționism. Ascensiunea partidelor neonaziste în Germania și Austria, un altul. Naționalismul radical și tot mai deschis șovin al Frontului Național în Franța, un altul. Și așa mai departe. În plus, statele asumat iliberale și autoritariste, când nu fâțiș totalitare, au un comportament tot mai agresiv, cu încălcări din ce în ce mai atroce ale drepturilor și libertăților. Din Turcia în Iran, din Rusia în Belarus, veștile privind scriitori și jurnaliști întemnițați sau condamnați la moarte sunt tot mai frecvente. Și alte evenimente la fel de întunecate, venite dintr-o versiune a istoriei pe care o credeam închisă de multe decenii, dar al cărei spirit primitiv și distrugător evadează sub ochii noștri din cărțile de istorie pentru a se ilustra tot mai prezent și mai nociv în jurnalele de știri, în ziare, în site-urile care ne reflectă prezentul. Istoria întunecată a secolului 20 pare uneori a renaște sub ochii noștri.

În pofida istoriei anti-umane a ultimului secol, centrele PEN nu au abdicat de la misiunea lor umanistă, nu și-au pierdut încrederea în valorile umane - și în uman în genere. Am văzut mai sus exemple concrete în care cuvintele scriitorilor au putut determina dictatori să retragă condamnări la moarte sau să elibereze deținuți politici. Cuvintele pot fi, folosite așa cum trebuie, mai puternice decât totalitarismele. Atunci când i s-a

cerut să scrie împotriva lui Hitler, Stefan Zweig a ales să scrie o monografie despre Erasmus din Rotterdam⁸, spre uimirea și chiar iritarea comanditarilor. Puțini au înțeles de la bun început că ce făcea Zweig era, de fapt, o monografie-manifest despre spiritul european, pe care Erasmus îl ilustra fără rest, într-o epocă de un anti-europenism turbat și sângeros. Cartea lui Zweig, până la urma, și-a găsit publicul - ba, într-o anumită măsură, chiar și-a inventat publicul: fiindcă Europa a trebuit reinventată după ce distrugerea lui Hitler a încetat. Cartea lui Tony Judt despre reinventarea Europei după 1945, *Postwar*, cu cele peste 1.300 de pagini compacte de revizitare a istoriei recente a continentului⁹, este cel mai impresionant manifest pro-Europa pe care-l cunosc. Un scriitor trebuie să facă ce a făcut Zweig: să răspundă, cu armele pe care le consideră cele mai eficiente, împotriva răului. Chiar dacă cei din jur nu vor înțelege de la bun început ceea ce vrea să spună și să facă.

Asta cred că e lecția cea mai importantă învățată de PEN în ultimul secol: cuvintele contează. Fragile și imateriale, sunt uneori mai puternice decât dictatorii. Lipsite de orice forță fizică, pot intimida imperii. Așa cum spunea Salman Rushdie la Congresul Centenar al PEN International de anul trecut, politicianul simte în mod natural în scriitor un inamic - fiindcă amândoi încearcă să controleze narațiunea. Și, fiindcă scriitorul se pricepe totuși la cuvinte mai bine decât politicianul, cuvintele noastre ies cel mai adesea învingătoare. Adevărul lor prevalează asupra adevărului dictatorilor. Fiindcă adevărul cuvintelor noastre vorbește despre libertate - pe când adevărul cuvintelor dictatorilor vorbește despre frică.

Exact acesta e rolul fundamental al centrelor PEN: cel de a apăra viețile amenințate pe nedrept de regimuri politice opresive. PEN România a făcut-o, în ultima vreme, mai ales prin sprijinul acordat scriitorilor din Ucraina și celor din Turcia. Dar a fost alături de scriitori și jurnaliști din Belarus, din Myanmar, din Iran, din multe alte zone ale lumii în care politicul amenință libertatea și viața. Aceasta va fi misiunea esențială a PEN România și în anii care urmează: ne vom folosi cuvintele noastre de scriitori dintr-o lume liberă pentru a da voce celor din lumi în care libertatea e lichidată. Este crezul cu care PEN a străbătut un secol de istorie violentă, salvând adesea de la moarte oameni condamnați de regimuri ale minciunii.

După cum am amintit mai sus, Rushdie a spus la masa rotundă de după conferința lui de la Congresul Centenar că scriitorii sunt o formă de concurență pentru guverne fiindcă și ei, exact la fel ca guvernele, sunt cei care încearcă să își impună propria poveste asupra lumii. Asta e ceea ce face scriitorul periculos în ochii guvernelor - și tot asta e calitatea pe care scriitorul trebuie să caute să nu o piardă niciodată: aceea de a-și spune povestea așa cum vrea el, în deplină libertate de concepție și de imaginație. Este rolul PEN de a apăra

exact această libertate, fără de care narațiunile despre lume pur și simplu nu pot fi spuse. Este exact și felul în care își înțelege și PEN România misiunea: aceea de a apăra libertatea scriitorului de a regândi lumea, de a o re-imagina acum, când suntem în miezul unei triple revoluții: tehnologice (intrăm din Galaxia Gutenberg în Galaxia Zuckerberg), climatice (am pășit hotărât în Antropocen, era geologică a unei planete desfigurată de om; am pus Pământul în situația de a se lupta pentru

supraviețuire) și politice (democrația liberală, cea mai de succes idee politică a speciei, e ea însăși în plină luptă pentru supraviețuire).

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

Note:

1. Salman Rushdie, *Languages of Truth: Essays 2003-2020* (London: Jonathan Cape, 2021), 224.
2. Rushdie, *Languages of Truth*, 230.
3. „Sir Salman Rushdie attack suspect 'only read two pages' of Satanic Verses”, BBC, 18 august 2022. Disponibil aici: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-62588666>
4. E relevant faptul că Anne Applebaum a ales începutul *Recviem*-ului Annei Ahmatova drept motto al monumentalei ei cărți despre Gulag. V. Anne Applebaum, *Gulagul. O istorie* (București: Humanitas, 2011).
5. Magda Cârnelci, președintă a PEN România în 2016, și Caius Dobrescu, vicepreședinte, s-au îngrijit atunci de publicarea unui grupaj dedicat lui Ashraf Fayadh în *Observator cultural*, cuprinzând câte un articol semnat de fiecare dintre ei, precum și o selecție din volumul lui de poezie, în traducerea Ioanei Ieronim. V. Magda Cârnelci, „Condamnare pentru Poezie!”, *Observator cultural*, 22 ianuarie 2016; Caius Dobrescu, „Pentru viața lui Ashraf Fayadh, un apatrid devenit cetățean al lumii”, *Observator cultural*, 22 ianuarie 2016; „Poemele incriminate ale lui Ashraf Fayadh”, traducere de Ioana Ieronim, *Observator cultural*, 22 ianuarie 2016 (după traducerea în engleză de către Mona Kareem a poemelor incriminate).
6. Ash Erdoğan, „Un cuvânt care refuză să tacă”, în Ash Erdoğan, *Acum nici tăcerea nu-ți mai aparține* (Iași: Polirom, 2018), 47-51.
7. „Et j'appelle vérité tout ce qui continue”. Albert Camus, „Noces”, în *Œuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2006), p. 129.
8. Stefan Zweig, *Erasmus* (Iași: Polirom, 2021).
9. Tony Judt, *Epoca postbelică. O istorie a Europei de după 1945* (București: Litera, 2019).

Bibliography:

- Applebaum, Anne. *Gulagul. O istorie* [Gulag. A History]. Bucharest: Humanitas, 2011.
- Camus, Albert. *Œuvres complètes*, vol. 1. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2006.
- Cârnelci, Magda. “Condamnare pentru Poezie!” [Conviction for Poetry!]. *Observator cultural*, January 22, 2016.
- Dobrescu, Caius. “Pentru viața lui Ashraf Fayadh, un apatrid devenit cetățean al lumii” [For the Life of Ashraf Fayadh, a Stateless Citizen become Citizen of the World]. *Observator cultural*, January 22, 2016.
- Erdoğan, Ash. *Acum nici tăcerea nu-ți mai aparține* [Even Silence Is No Longer Yours]. Iași: Polirom, 2018.
- Fayadh, Ashraf. “Poemele incriminate ale lui Ashraf Fayadh” [Ashraf Fayadh's Incriminated Poems]. *Observator cultural*, January 22, 2016.
- Judt, Tony. *Epoca postbelică. O istorie a Europei de după 1945* [Postwar: A History of Europe Since 1945]. Bucharest: Litera, 2019.
- Rushdie, Salman. *Languages of Truth. Essays 2003-2020*. London: Jonathan Cape, 2021.
- “Sir Salman Rushdie attack suspect 'only read two pages' of Satanic Verses.” *BBC*, August 18, 2022. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-62588666>.
- Zweig, Stefan. *Erasmus*. Iași: Polirom, 2021.



MIRCEA ELIADE'S VIRTUAL BIBLIOGRAPHY: TWO MANUSCRIPT FOLIOS LINKED TO VALKYRIES IN THE LIBRARY

Andreea APOSTU

Institutul de Istorie a Religiilor, Academia Română
Institute for the History of Religions, Romanian Academy
E-mail: andreea.apostu@ihr-acad.ro

MIRCEA ELIADE'S VIRTUAL BIBLIOGRAPHY:
TWO MANUSCRIPT FOLIOS LINKED TO VALKYRIES IN THE LIBRARY

Abstract: This paper aims to demonstrate that two previously unknown manuscript folios from Mircea Eliade's youth, which emerged in 2022, are the drafted summaries of his unfinished editorial project *Valkyries in the Library*. The two folios are, in fact, two lists of article titles Eliade published in *Cuvântul* (22), *Gândirea* (2), and *Sinteza* (1), in 1926–1928. Arranged differently, the feuillets address topics such as the Romanian intellectual, the dependence towards French culture and literature, philology and synthesis, the lack of heroism in Romanian literature, *Beatrice* and *Don Quixote*, young writers, literary criticism, philosophy. The tone is polemical and radical, condemning the current state of Romanian literature, advancing the author's views, and urging his contemporaries to take action in order to create fundamental and authentic works. Just as Eliade recalls in his diary, the articles from *Cuvântul* mentioned in the two folios were a whirlwind, a cavalcade meant to take local culture and erudition by surprise and to change it forever.

Keywords: Mircea Eliade, articles, *Valkyries in the Library*, virtual bibliography, abandoned projects *Cuvântul*, Romanian literature, Romanian culture, interwar period

Citation suggestion: Apostu, Andreea. "Mircea Eliade's Virtual Bibliography: Two Manuscript Folios Linked to *Valkyries in the Library*." *Transilvania*, no. 11–12 (2022): 71–79.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.09>.



The almost infinite possibilities of the unwritten or the unfinished fascinate readers and researchers alike by revealing an alternate bibliography that never came into being. In the case of Mircea Eliade, one can reconstruct a virtual bibliography just as rich as the one he managed to publish during his lifetime. These unfinished scientific and literary works or barely envisioned projects date mostly from his youth when, inspired by Nicolae Iorga's polygraphy, he dreamt of writing at least 100 books. In his *Autobiography*, he recalls several of them: a massive work in two volumes titled *The Origins of European Thought*¹ (inspired by the writings of Vittorio Macchioreo on orphism), an *Education of Will*, a *Manual of the Perfected Reader*, a book about B.P. Hasdeu and another about Nicolae Iorga, a study on Romanian botanical lore.

But he remembered this list to be much longer². Based on his articles and correspondence, more titles could easily be added: *The Asian Spirit*, *Introduction to the History of Religions*, *Introduction to Buddhism*, *A Comparative History of Mysticism*, *A Critical Itinerary of Romanian Culture*, *The Origins of Agriculture*³, to name but a few.

In recent years, numerous manuscripts dating from 1921–1940 have emerged and have been exposed for the first time to the public eye. Until 2019, when they first started to appear in significant numbers at public auctions, only Mircea Handoca, the main editor of Mircea Eliade's Romanian works after 1989, had discretionary access to his archive (given to him by the family after the death of Mircea Eliade's sister, and never recovered or even catalogued). Some of these manuscripts, as

one could expect, were completely unknown and full of surprises. Their emergence considerably changes the way scholars have perceived until now the works of M. Eliade. Together with the manuscripts preserved in public libraries, such the Library of the Romanian Academy and the Central University Library, they offer a more complete picture of Eliade's personal laboratory during the years 1921–1940. The new sets of book notes, drafts, scientific fragments, and essays help us redraw the intellectual itinerary of the young historian of religions and makes it possible to retrace the evolution of his views on the main topics that drew his attention over the years. I would like to present and discuss here for the first time two folios of these completely unknown documents.

Amongst the manuscripts that emerged in recent years, some of them acquired and donated by a benefactor in March 2022 to the Institute for the History of Religions of the Romanian Academy, there is a folder named by the young Eliade *What I am Going to Write. A Possible Bibliography (Ce am să scriu. Bibliografie potențială)*. It contains previously unidentified lists of articles he actually wrote or wanted to write, mainly for the newspapers *Cuvântul* and *Adevărul literar și artistic*, but also the tables of contents of projected and unfinished books, such as his monograph on B.P. Hasdeu. These kinds of miscellaneous folders, composed of disparate pages or even scraps of paper, were called “monsters” by their author⁴. Many of the lists included in *Ce am să scriu. Bibliografie potențială* are of works in progress, Eliade marking with a cross or a check the articles he managed to write and publish, whilst others remained unwritten, thus unchecked. However, two of these lists, one written with a pencil, the other with a pen, lack such marks. The pen-written document is, with just one exception, a chronological list of several articles written by Mircea Eliade for *Cuvântul* (22), *Gândirea* (2) and *Sinteza* (1), between 29 November 1926 and 16 September 1928. The only title out of order is *On Words and Boldness (Despre cuvinte și cutezanță)*, published on 9 June 1928 in *Cuvântul*, but placed between two articles published on 15 and 17 August 1928. The second document, written in pencil on lower quality paper, has a different arrangement, which is no longer entirely chronological. After checking them against the newspaper articles Eliade published in 1926–1928, I discovered that the first 12 titles date from 14 December 1927 to 1 April 1928 (the same chronological sequence exists in the pen-written list), being followed by *On Words and Boldness* (9 June 1928), *Glory and Silence* (19 October 1928)⁶, *The Conspiracy of Silence* (12 October 1928)⁷, *The Psychology of the Feuilleton* (6 November 1928)⁸, *Words on a Philosophy*⁹ and *The Promoted Delight* (June–July 1928 and 1 July 1928)¹⁰, *Documents and Synthesis* (20 December 1926)¹¹, *The Young Writers* (29 November 1926)¹², *The Past...* (17 August 1928)¹³, *The Confusion of Methods* (15 August 1928)¹⁴, *Incompetence* (16 September 1928)¹⁵,

Fragments (II) (11 August 1928)¹⁶ and *Gratitude towards Futurism* (7 August 1928)¹⁷. One must note that there are twenty-five titles in each document, but with a slightly different content: *The Critic*¹⁸ (present in the pen-written folio, absent in the pencil-written one) and *Documents and Synthesis* (present in the pencil-written folio, absent in the other one).

As we can easily observe, the chronological principle of ordination is considerably altered after the first twelve titles. The pencil-written list seems to be a sketch, a work-in-progress piece of paper, most probably the summary of a book conceived as a selection of articles published during his university years. In his *Autobiography*, Mircea Eliade recalls four editorial projects he abandoned after his departure for India in November 1928: *The Spiritual Itinerary* (that Nichifor Crainic promised to print in the book collection *Cartea vremii*, but never did¹⁹; it was a series of 12 articles written by Eliade for *Cuvântul* and published between 6 September and 16 November 1927, which drew the attention of literary critic Șerban Cioculescu, a volume reuniting several feuilletons published in *Cuvântul*, entitled *Valkyries in the Library*, a selection of short stories and a book of essays starting with *The Apology of Virility*²⁰. He also remembers this editorial project in his diary, in 1960: “I thought it expressed perfectly what I felt then, around 1927–1928; that I was entering culture, erudition, like a whirlwind, a cavalcade from *Valkyria* (it was the only piece of music I had managed to perfectly memorise at the piano)”²¹. The musical fragment was sung by the young Mircea Eliade when lightning started striking Pietrele Arse, in the Carpathian Mountains, and at sea, during the storm that inspired his short story *Răsărit, pe mare...* (*Sunrise, at Sea...*), as noted in his *Autobiography*²². He also used the name “Valkyria” for a female character in his later novel *The Forbidden Novel*, inspired, probably, by his former partner Sorana Țopa²³.

The first part of *The Apology of Virility* was most likely already written in 1927, according to Mac Linscott Ricketts, as Mircea Eliade refers to it in the first article of his *Spiritual Itinerary*, published on 6 September 1927²⁴. Therefore, he would probably have included it in the two lists, if these were the summary of the book of essays he recalls several decades later. Moreover, the texts included in the two similar lists are short, polemical articles, very different from the essay form. In *Minor Thinking and Parasite Thinkers (Gândire minoră și gânditori paraziti)*²⁵, Mircea Eliade even clearly asserted that this literary genre was inferior to other types of texts: “Inferior because of the concessions made to the public by the author – even one such Valéry. Inferior because of **the literary structure** of the sentence, which makes it impossible to seize a philosophical train of thought. Inferior due to suppressing technical terms, those expressions which – in a conscience nurtured by philosophy – reveal notions inaccessible to amateur readers”²⁶. From Eliade's point

of view, only essays written by authors such as Emerson, Unamuno, Valéry and Kierkegaard were worth reading²⁷. One can thus presume that the two lists of titles are the etched summaries of another book – *Valkyries in the Library*, the selection of feuillets from *Cuvântul*.

Most of the articles from the twin lists were indeed published in *Cuvântul*: 22 out of 25, with 3 exceptions: *Beatrice and Don Quixote* (*Gândirea*, no. 1, January 1928)²⁸, *Femininity* (*Sinteza*, no. 10-11, January-February 1928)²⁹ and *Words on a Certain Philosophy* (*Gândirea*, no. 6-7, June-July 1928). In addition, they touch on subjects such as the Romanian intellectual, the dependence towards French culture and literature, philology and synthesis, the lack of heroism in Romanian literature, *Beatrice and Don Quixote*, young Romanian writers, literary criticism, futurism etc. Seven of these articles were published in *Cuvântul* in the column *Letters to a Provincial: Purebred intellectuals* (*Intellectualii de rasă*)³⁰, *In Praise of Discredit* (*Elogiul compromiterii*)³¹, *On Confessions* (*Despre confesiuni*)³², *Minor Thinking and Parasite Thinkers* (*Gândire minoră și gânditori paraziți*), *Against Moldavia* (*Împotriva Moldovei*)³³, *The Meaning of Madness* (*Sensul nebuniei*)³⁴, *The Past...* (*Trecutul...*). Five other articles from this column would be included in Eliade's *Oceanography* (1934): *The Time of the Youth?* (*Ceasul tinerilor?*), *Why You Do Philosophy?* (*De ce faci filosofie?*), *Unspiritual Moment* (*Moment nespirtual*), *To do...* (*A face...*)³⁵. That leaves only two out of thirteen texts of *Letters to a Provincial* unpublished later in books.

In *Purebred Intellectuals*, Mircea Eliade denounces the well-raised, “cute”³⁶, cautious writers and critics from Bucharest and Jassy, familiar only with French culture and literature. Despised by Eliade, they are the opposite of his conception of the ideal intellectual, defined by the courage to express his personal opinions on a book or an author, even if they are negative³⁷. But, according to the article, the literary establishment treats the writings of such an individual with disdain and considers him “rude”, “ridiculous”, and “the demolisher of idols”³⁸. In that last turn of phrase, one can easily identify Eliade's frustration after the public reactions caused by his negative review of Nicolae Iorga's *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité*⁴⁰; in *Flamura*, in the spring of 1927, V. Neagu had described Mircea Eliade in exactly those terms – “Iorga's demolisher”⁴¹. Eliade praises, therefore, this provocative, doomed, and excluded prototype of the intellectual in the article *In Praise of Discredit*⁴². The text is not deprived of a certain poetic and prophetic exaltation: “Discredit yourself permanently, voluntarily, boldly, completely, definitively. Be sure this is the only way you will conquer each day shreds, heads, torsos, entrails of the monstrous creature of the great Unknown called truth”⁴³. Eliade advises his correspondent (from the *Letters to a provincial* column) and, indirectly, his readers, to write freely and in a novel, original manner – the essential premises of finding one's authentic self and

of creating any opus⁴⁴.

These ideas are further developed in *On Confessions*, where writing is intimately linked by Eliade to authenticity and experience⁴⁵. We can easily identify in this text the mature novelist in the making, as well as the teenager who wanted to document his adolescence in a rather unusual novel, *The Diary of a Short-Sighted Adolescent*. One can also find the foreshadowing of his later ‘trăirism’/ ‘existentialism’ avant la lettre: “Experiences are, on the contrary, existences. A spiritual life fed only with possibilities will fail. Unity, confluence, creative incentives – all are born from the sediments brought by experience”⁴⁶. Echoing the ideas he had already highlighted in his unpublished novel *Gaudeamus*⁴⁷, Eliade also writes on the virtue of heroism – seen as the courage to express even the most embarrassing experiences. According to him, great acts of courage help individuals find the heroic meaning of life: “All which is not poetry is literature, in other words, a mosaic of more or less lucid spiritual attitudes. And literature is always surpassed by great acts of courage. They are an aid, a rope tossed for those who want to find the heroic meaning of life, in other words, the tragic meaning, the daily agony. Because – is it not so? – we live to become heroes, to be born again, within the life of the spirit (*viața duhului*)”⁴⁸. Heroism is once again extolled in *Beatrice and Don Quixote*, where exaltation and madness are seen as ways of living continuously and intensely a life that surpasses the normal human being⁴⁹.

Madness as a heroic state is further explained in *The Meaning of Madness*, published in February 1928. The organic loss of lucidity, due to physical, neurological, deficiencies, does not interest Eliade. His attention is drawn by spiritual causes, by decisions and ambitions that derail and raise the individual above mediocrity. For Eliade, “nebulia duhului” – the “madness of the spirit”, would help his generation (he uses a collective ‘we’ all the time) to work, to take any risk, to carry on through to the end⁵⁰. Insanity is, moreover, the main subject of several stories written by Eliade in 1927-1928, such as *În întunec* (*In the Darkness*) and *Celalt* (sic!) (*The Other*)⁵¹.

For Eliade, virility is the main attribute of creation and of authentic literature – he therefore denounces the “feminine” softness of Romanian literary works in his article *Against Moldavia*. Half Moldavian himself through his father, he thought his nostalgia, melancholy, and sentimentalism came from this side of his genetic heritage. Eliade perceived Moldavia as the land of sweetness and romanticism, of unending and sterile sadness and of defeated characters. The biggest flaw of both Moldavia and Romanian literature was the absence of heroism: “I hated Moldavia because she lacks heroism. Our entire literature lacks heroism (my article *Femininity* in *Sinteza* issued in February). Its characters surrender themselves, humiliated, before pain, before love. We grow up in the atmosphere of these defeated characters,

we valorize their lives, we identify with them because of pose or autosuggestion, without understanding that we embrace a feminine and enticing mediocrity”⁵². He also condemns, in an exalted and harsh tone, the absence of tragic literature. In his article published in *Sinteza*, Eliade indeed developed even further his disdain of literary femininity, classifying individuals as aristocrats (aristocracy is masculine, creates values and imposes them) and snobs (snobbery is the manifestation of a “failed, hybrid, perverted feminism”⁵³). In his view, snobs will prevail: Romanian literature and culture has not known heroism, because it is dominated by mediocrity and comfort, instead of experiences and technique. The influence of French spirituality and badly written novels maintains it that way⁵⁴. Instead, Eliade pleads for a rough, virile, spiritual, and tragic vision on literature. Beyond the definition of the masculine and feminine principles, Eliade proceeds by making remarks on men and women’s psychologies and capabilities: “We love society; women can’t stand solitude. An isolated woman becomes neurasthenic. A male who isolates himself voluntarily – grows. [...] We ignore conscience and ethical values. Only men can fulfil the ethical ideal, Christianity, through will. Women borrow from elsewhere”. These male-centered observations radically end with a general disdain for literature-centred cultures, preferring those founded on a religious crisis, a philosophical movement, or a political battle⁵⁵. A praise of cultural asceticism can also be found in *The Punishment of Clerks*, where Eliade identifies the main effects of the elite’s indifference and silence: 1) the supremacy of mediocrity, paired with the feminization (once again discussed by Eliade) of culture and literature and the “tyranny” of French books; 2) the valorization of incompetence; 3) the minimization of scientific vocabulary by uneducated columnists; 4) the lack of involvement enhancing cultural values⁵⁶.

The denunciation of the French cultural model is also at the heart of the article *Minor Thinking and Parasite Thinkers*. From Eliade’s point of view, young graduates and amateur scholars use the pleasant, but inconsistent French works to fill their diaries with citations or to compile critical reviews. Instead of a mind “shredded” by French books, Eliade expresses his preference for authenticity⁵⁷. Every critical statement is also a call to action, and in many texts included in the two lists, Eliade’s tone is ironical, radical, polemical. One could say that the so-called “feminine softness” of contemporary Romanian culture and literature, condemned by Eliade, was meant to be countered by Valkyries, warrior apparitions in the library, ready to guide brave cultural soldiers to Valhalla. The title *Valkyries in the Library* seems less unusual when associated to the placid, sentimental, and inactive femininity Eliade thought he identified and criticized in his article. It also seems to complement his book of essays which should have opened with *The Apology of Virility*.

Other calls to action and radical statements can be found in “*Anno Domini*”, where he pledges a systematic, almost ascetic vow to work and creation (16 hours a day), as if 1928 should be the last year of his readers’ lives. For the first time, the terror of history manifests itself through the specter of war and the example of the previous generations, mutilated by artillery and violence⁵⁸. As he recalls in his *Autobiography*, there was a constant fear that the freedom granted to his generation, the first one with an exclusively cultural destiny, with no historical ideal to accomplish (the independence and unification of the country being the main goals of their fathers and grandfathers), would be stolen from them⁵⁹. This anxiety made him write and publish feverishly between 1927 and 1939 – hundreds of articles, scholarly and literary works, and a considerable number of abandoned projects.

Several feuilletons included in Mircea Eliade’s two lists discuss the writer’s condition in Romanian contemporary literature. Just as before, Eliade condemns the world of literary cafes, abundantly immersed in useless conversation and “șvart” (a combination of coffee and chicory very popular at that time), ready to exclude any youngster who dared to contest the cultural establishment, to express his own opinions, to tell the virulent truth about the literary value of a novel or a book of poems. *The Conspiracy of Silence*, inspired by the works and life of Ernest Hello, counters this hostility, and asserts that a real talent will always prevail, despite the desperate attempts of the establishment to ignore or ban him from its circles⁶⁰. *Glory and Silence*, intimately linked to this article, is ironic about the contemporary meaning of glory, quantified in appraisals from the press and love letters from readers. For Eliade, true glory is spiritual and experienced only by literary figures such as Dante or Petrarch and could have been experienced in modern times only by someone like D’Annunzio⁶¹. Dreaming about glory is specific to the “petty” Romanian writers, nourished by Lamartine in their teenage years and with poor literature ever since⁶². Eliade’s attitude is one of revolt: no one had stood against or above this world, seeking something else, more foolish, impossible, far away, inaccessible, and fascinating, almost implying that such an individual must appear or is, maybe, himself⁶³. At the end of the article, he reiterates that an authentic talent will always be recognized by readers and the press of the next generation. Defying tradition and the establishment, Eliade uses, once again, a collective “we”, indifferent to any conspiracy of silence, strong, and determined to follow their own, innovative, and fearless way. Just as radical, *Young Writers* ends up seeing obstacles as positive elements in the development of an intellectual. Eliade dismisses the idea of creating an “Association of young writers” as being too encouraging. According to him, most of them have little or no talent, and the only way they could be motivated to improve their writings is by the means of persecution: “We



would propose a continuous and fierce persecution of young poets and novelists; a harsh selection of young collaborators by important journals; and a ruthless scrutiny of 'literary magazines' which publish poems with discreet dedications and short stories with a revolting lack of common sense"⁶³. Eliade's proposal is meant, he explains, to counter the overwhelming number of mediocre literary productions and to push young writers to perfect their style. The battle against mediocrity is also at the center of *The Promoted Delight*, where he draws a mordant portrait of the ordinary, self-satisfied intellectual⁶⁴. From Eliade's point of view, contrary to an imbecile, a mediocre individual thinks of himself as a profound, complex human being. The factors that contribute to the reign of mediocrity are literature and salons, professors and columnists, cultural politics and, once again, women⁶⁵.

Mediocrity is, of course, paired with ineptitude and, in the article bearing the title *Incompetence*, Mircea Eliade vituperates against professors who plagiarize foreign authors, doctors who compile several medical treatises to print a brochure, and critics who formulate historical judgements based on poor sociological data⁶⁶. He deplores the realm of impostors in Romanian society and even confesses that he has, in a drawer, a list of all the important figures of Romanian literature and culture whose death he desires and awaits⁶⁷. Eliade seems to present himself as the voice of a rebellious generation, an emissary of innovation and change, not far from the radical modernism of the avantgarde. It is interesting to note, in this context, the article *Gratitude towards Futurism*. Although he expresses a strong dislike of futurist poems and of futurism as an avantgarde movement, Eliade writes on an inner futurism, that shares the same rebellious and courageous attitude towards life and tradition: love for freedom, the taste for volte-face, courage, the absence of moderate positions, the cult of force, of a cosmic and individual virility, the disdain for feminine literature, for mediocre morals, the praise of heroism, sanctity, and madness⁶⁸.

Frequently anchored in literature, M. Eliade discussed in these articles general matters regarding Romanian culture and even topics that surpassed a purely national level, such as heroism, insanity, creation. The titles contained in the two previously unknowns lists revolve not only around literature and writers, but also touch upon philosophical and philological questions, that is, scientific subjects. In *Words on a Philosophy*, starting with the character Kirilov from Dostoyevsky's *The Demons*, Eliade identifies only three ways of salvation: dullness, magic, and mysticism⁶⁹. For him, the philosophical attitude in life is a mediocre version of the ancestral, magical one, because philosophy is neither science, nor organization of knowledge, nor discussion on the value of knowing. Philosophy studies and creates the relation between the self and knowledge. For Eliade, idealism

was therefore a magical attitude, and one can find magic in the entire history of philosophy. Furthermore, philosophy should not be studied (for it is not a science), but experienced. In the end, Eliade concludes that there are only two spiritual paths: philosophy (magic) and mysticism⁷⁰. Less speculative, his article *Documents and Synthesis*⁷¹ starts by criticizing the editorial plan of Casa Școalelor, which included the publication of several collections of documents. Eliade pleads, instead, for the creation of historical syntheses, more modern than Iorga's *Geschichte des rumänischen Volkes* and *Histoire des Roumains* or Xenopol's *Istoria românilor din Dacia Traiană*. Documents cannot be a purpose in themselves, but only a means to prove or reject a hypothesis. The philological study of the document, in Eliade's view, disciplines and strengthens one's scientific background, but can only create a tool, not an opus. He will continue to assert these ideas more than forty years later, in his *The Quest. History and Meaning in Religion*, where he calls historians of religions to write syntheses, rather than analytical works⁷².

But the most important argument for our hypothesis is the presence of the title *The Psychology of the Feuilleton*. Contrary to the essay, considered in *Minor Thought and Parasite Thinkers* an inferior genre, the feuilleton is praised by Eliade in this text and its virtues are thoroughly highlighted. The author starts by dismantling the common prejudice that articles published in weekly literary magazines are better written and structured than feuilletons published daily or several times a week. But the fact of having to write each day (or almost) doesn't imply, according to Eliade, a hasty and superficial composition – on the contrary, the feuilleton forces its author to be witty, intellectually agile, bright, and spontaneous⁷³. It also eliminates useless stylistic ornaments and offers a vibrant and original perspective on matters of public interest. That brings us to another benefit of the feuilleton identified by Eliade – it forces its author to commit himself to an idea, and the readers to react vividly. The nerve and poignancy of the text encourage debate and polemics, bring certain topics into public attention, open the path to change. Moreover, the daily stimulation of creativity and intelligence disciplines the author, helps his ideas come together in coherent formulas, brings him several steps closer to self-awareness⁷⁴. On the other hand, in Eliade's view, not everybody can think sharply every day and feuilleton authors run the risk of becoming self-satisfied, weak, trivial. Few survive and those who do are perceived by the readers as posers or lunatics⁷⁵. This praise of the feuilleton must be linked with Eliade's enthusiasm and admiration for the press during his first years as a collaborator at *Cuvântul*, which he transposes in his novel *Gaudeamus*, also written in 1927–1928, through the voices of Trăznea and the logic professor, characters inspired by Pamfil Șeicaru and Nae Ionescu: „Don't insult

journalism, because it's sacred, started Trăznea. The journalist is born every morning, is inexhaustible and original, lives in *medias res*, is the heart and the brain of the nation. All our great figures were journalists... The journalist is a hero. – On the condition he writes for twenty-four hours, and not for a year or a month, added the logic professor. The journalist must save himself from the stupid concept of an eternity gained through writing. Articles should be ephemeral. The perfect journalist is the anonymous reporter”⁷⁶.

As we have noticed analyzing most of the articles included in the two lists, Eliade brought together rebellious texts regarding Romanian culture, literature,

philosophy, and history. His attitude is always polemical, and radical, sometimes even revolutionary, writing not only for an ordinary public, but for his generation of intellectuals, and urging them to take action. The nature of these feuilletons perfectly matches the description of the projected book made by Eliade on 2 November 1960 in his unpublished journal – each of them enters the field of culture with a warrior cavalcade, criticizing, reversing values, promoting radical ideas. They resemble a whirlwind and embody a prophetic voice, calling his readers to action in a crucial year, that will lead him to one day be acknowledged as the leader of his generation.

Notes:

1. In his *Autobiography*, Eliade remembers the name *The Origins of Europe* – see Mircea Eliade, *Autobiography*, vol. I, 1907–1937 *Journey East, Journey West*, translated by Mac Linscott Ricketts (San Francisco: Harper & Row, 1981), 94. In his article “Heraclitus’ Orphic Mysticism,” published in 1927, he gives the title of the book as *The Origins of European Thought* – see “Heraclitus’ Orphic Mysticism,” *Adevărul literar și artistic*, VIII, no. 320 (January 1927: 5). In the manuscript of the article (mss 1877, *Misticismul orfic al lui Heraclit*), preserved at the Central University Library of Bucharest, Eliade’s first version of the title is *Originea și dezvoltarea gândirii europene* [The Origins and the Development of European Thought], “the Development” being afterwards crossed out. Twenty-five years later, R.B. Onians published a book with a similar title: *The Origins of European Thought: about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate. New interpretations of Greek, Roman and kindred evidence, also of some basic Jewish and Christian beliefs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1951).
2. M. Eliade, *Autobiography*, 94.
3. Eugen Ciurtin, “Proiectele abandonate: o circumscriere,” in Mircea Eliade, *Yoga. Eșeu asupra originilor misticii indiene*, critical edition by Eugen Ciurtin (Bucharest: Institutul de Istorie a Religiei, Academia Română, 2016), 39–43.
4. M. Eliade, *Șantier* (Bucharest: Cugetarea, 1935), 233.
5. M. Eliade, “Despre cuvinte și despre cutezanță,” *Cuvântul* IV, no. 1123, June 9, 1928, 1–2.
6. M. Eliade, “‘Glorie’ și ‘Tăcere,’” *Cuvântul* III, no. 900, October 19, 1927, 1–2.
7. M. Eliade, “Conspirația tăcerii,” *Cuvântul* III, no. 893, October 12, 1927, 1–2.
8. M. Eliade, “Psihologia foiletonului,” *Cuvântul* III, no. 918, November 6, 1927, 1–2.
9. *Idem*, “Cuvinte despre o filosofie,” *Gândirea* VIII, no. 6–7, June–July 1928, 299–300.
10. *Idem*, “Voluptatea promovată,” *Cuvântul* IV, no. 1145, July 1, 1928, 1–2.
11. *Idem*, “Documente și sinteze,” *Cuvântul*, “Cuvântul literar și artistic” III, no. 642, December 20, 1926, 3.
12. M. Eliade, “Scriitorii tineri,” *Cuvântul*, “Cuvântul literar și artistic” III, no. 624, November 29, 1926, 3.
13. M. Eliade, “Trecutul...,” *Cuvântul* IV, no. 1192, August 17, 1928, 1–2.
14. M. Eliade, “Confuzia metodelor,” *Cuvântul* IV, no. 1190, August 15, 1928, 1–2.
15. M. Eliade, “Incompetența,” *Cuvântul* IV, no. 1222, September 16, 1928, 1.
16. M. Eliade, “Fragmente,” *Cuvântul* IV, no. 1186, August 11, 1928, p. 1.
17. M. Eliade, “Recunoștință futurismului,” *Cuvântul* IV, nr. 1182, August 7, 1928, 1–2.
18. M. Eliade, “Critical,” *Cuvântul* III, no. 678, February 6, 1927, 1–2.
19. M. Eliade, *Autobiography*, 153.
20. *Ibid.*
21. M. Handoca, *Țurnalul inedit al lui Mircea Eliade* (Bucharest: Criterion Publishing, 2010), 81: “Credeam că exprimă perfect ce simțeam eu atunci, prin 1927–1928; că pătrund în cultură, în erudiție ca un iureș, ca o cavalcadă din Walkiria (a fost singura bucată pe care o putusem memora perfect la pian).”
22. M. Eliade, *Autobiography*, 87: “In those days I loved the lightning. About two years earlier, an extraordinarily violent storm had overtaken us in the Carpathians on Pietrele Arse. When lightning started striking a dozen meters or so from us, I was elated. I climbed on a rock and began to sing, or rather to scream, the ‘Cavalcade’ from *Die Valkyrie*. Even that night on the sea I was not afraid of the lightning. There again I sang the ‘Cavalcade.’”
23. Eliade described Sorana as a Valkyrie in his *Autobiography*, p. 258: “With good reason my egotism exasperated her. In a moment she had become again the Valkyrie I knew all too well. Now she was thirty, and pacing the floor she flashed like lightning”.



24. Mac Linscott Ricketts, *Mircea Eliade: The Romanian Roots, 1907-1945*, vol. I (Boulder & New York: Columbia University Press, 1988), 181-182.
25. M. Eliade, "Gândire minoră și gânditori paraziți," *Cuvântul* IV, no. 979, January 8, 1928, 2.
26. Ibid.: "Inferior prin concesiile făcute de autor – chiar de un Valéry – publicului. Inferior prin **structura literară** a frazei, care împiedecă surprinderea gândirii elaborată filosofic. Inferior prin eliminarea vocabularului tehnic, a acelor expresii cari – într-o conștiință nutrită filosofic – aduc noțiuni inaccesibile cetitorilor amatori."
27. Ibid.
28. M. Eliade, "Beatrice și Don Chuichotte (sic!)," *Gândirea* VIII, no. 1, January 1928, 31-32.
29. M. Eliade, "Feminitate," *Sinteza*, no. 10-11, January-February, 1928, 8-9.
30. M. Eliade, "Intelectualii de rasă," *Cuvântul*, III, no. 956, December 14, 1927, 1-2.
31. M. Eliade, "Elogiul compromiterii," *Cuvântul*, III, no. 960, December 18, 1927, 1-2.
32. M. Eliade, "Despre confesiuni," *Cuvântul*, III, no. 964, December 22, 1927, 1.
33. M. Eliade, "Împotriva Moldovei," *Cuvântul* IV, no. 1021, February 19, 1928, 1-2.
34. M. Eliade, "Sensul nebuniei," *Cuvântul* IV, no. 1027, February 25, 1928, 3.
35. M. Eliade, "Ceasul tinerilor?," *Cuvântul* VIII, no. 2708, November 4, 1932; "De ce faci filosofie?," IX, no. 2774, January 14, 1933, 1-2; "Moment nespiritual," IX, nr. 2910, June 3, 1933, 1-2; "A face," X, no. 3098, December 9, 1933, 1-2.
36. Eliade, "Intelectualii de rasă," 1. Eliade uses the word "drăgălaș".
37. Ibid.
38. Ibid.: "Când încerci o valorificare integrală a operei sau mărturisești sincer rezervele față de un autor – atunci nu mai ești personal, ci 'unul', 'mojic', 'zăpăcit', 'ridicol', 'gazetar', 'dărâmat de idoli' etc."
39. M. Eliade, "Sinteza istorică a dlui Iorga," *Revista universitară* I, no. 3, March 1926, 85-90. Iorga himself reacted to this negative chronicle, without naming Eliade, in a short article, "Mai multă omenie!," *Neamul românesc* XXI, no. 75, April 1, 1926, 1. Mihail Dragomirescu published in *Ritmul vremii* – I, no. 4, April, 1926, 126 – a ruthless text against the "Bolshevik" attitude of such students, a sign of anarchy. Vasile Bogrea followed, with an acid reaction to Eliade's presumed superiority, in "Domnul Mircea Eliade, 'Student Filosofie' și Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité al dlui N. Iorga sau Ce n-a cetit d. Iorga și a cetit d. Mircea Eliade. O glumă tristă," *Societatea de mâine* III, no. 33-34, August 15 and 22, 1926, 557. Dimitrie Sandu also wrote about anarchism in "Anarhie morală și echilibru în aceeași generație," *Datina*, IV, no. 7-8, September-October, 1926, 150-151.
40. Vasile Neagu, "Însemnări," *Flamura*, no. 3-4, March-April, 1927, 159.
41. M. Eliade, "Elogiul compromiterii," 1.
42. Ibid.: "Compromite-te permanent, voluntar, provocator, integral, definitiv. Fii sigur că numai astfel vei cuceri zi de zi fășii, capete, trunchiuri, viscere din monstroasa făptură a marelui Necunoscut ce se numește adevăr."
43. Ibid.
44. Eliade, "Despre confesiuni," 1.
45. Ibid.: "Experiențele, dimpotrivă, sunt *existențe*. O viață spirituală hrănită numai cu posibilități naufragiază. Unitatea, convergența, fermentul creator – izvorăsc din aluviunile aduse de experiențe."
46. See M. Eliade, *Romanul adolescentului miop*, ed. Mircea Handoca (Bucharest: Minerva, 1989), 286-289, 353, 370-373.
47. Eliade, "Despre confesiuni," 1: "Tot ce nu e poezie e literatură, adică mozaic de poziții spirituale mai mult sau mai puțin lucide. Iar literatura e întotdeauna întrecută de marile fapte de curaj. Ele sunt un ajutor, o frânghie întinsă celor ce vor să găsească sensul eroic al vieții; adică sensul tragic, agonia cotidiană. Pentru că – nu e așa? – trăim ca să ajungem eroi, ca să ne naștem din nou, în viața duhului."
48. Eliade, "Beatrice și Don Chuichotte (sic!)," 32.
49. Eliade, "Sensul nebuniei," 3.
50. M. Eliade, "În întunec," *Universul literar* XLIII, no. 21, May 22, 1927, 326-327; M. Eliade, "Celalt," *Viața literară*, III, no. 83, May 5, 1928, 3.
51. Eliade, "Împotriva Moldovei", 1-2: "Am urât Moldova pentru că e lipsită de eroism. Literatura noastră întreagă e lipsită de eroism (articolul meu «Feminitate», în *Sinteza* pe luna februarie). Personagiile ei se predau, umilite, în fața durerii, în fața dragostei. Creștem în atmosfera acestor personaje învinse, le valorificăm în viață, ne contopim cu ele din poză sau autosugestie, fără să înțelegem că strângem la sân o feminină și ispititoare mediocritate."
52. Eliade, "Feminitate," 8: "snobismul e mediocru, ca orice manifestare a unui feminism ratat, hibrid, pervertit".
53. Ibid.
54. Ibid., 9: "Iubim societatea; femeile nu suportă solitudinea. O femeie izolată se neurastenizează. Un mascul izolât prin propria-i voință – crește. [...] Ignorăm conștiința și valorile etice. Numai masculii pot realiza idealul etic, creștinismul, prin voință. Femeile împrumută."
55. M. Eliade, "Osândirea clericilor," *Cuvântul*, IV, no. 1051, March 26, 1928, 3.
56. Eliade, "Gândire minoră și gânditori paraziți," 2.
57. M. Eliade, "Anno Domini," *Cuvântul*, IV, no. 973, 2 January 1928, 3.

58. Eliade, *Autobiography*, 135.
59. Eliade, "Conspirația tăcerii," 1.
60. Eliade, "'Glorie' și 'Tăcere,'" 1.
61. Eliade, "Gândire minoră și gânditori paraziți," 2.
62. Ibid.
63. Eliade, "Scriitorii tineri," 3: "Am propune o dârză și neconținută persecutare a tinerilor poeți și prozatori; o aspră selecție a colaboratorilor tineri la marile publicații periodice; și o aprigă urmărire a 'revistelor literare' în cari se publică poezii cu dedicații discrete și nuvele de o revoltătoare lipsă de bun simț".
64. Eliade, "Voluptatea promovată," 1.
65. Ibid.
66. Eliade, "Incompetența," 1.
67. Ibid.
68. Eliade, "Recunoștință futurismului," 2.
69. Eliade, "Cuvinte despre o filosofie," 299.
70. Ibid., 300.
71. Eliade, "Documente și sinteze," 3.
72. M. Eliade, *The Quest: History and Meaning in Religion* (Chicago: University of Chicago Press, 1969), 60: "For the history of religions, as for many other humanist disciplines, 'analysis' is equivalent to 'philology'. One does not consider a scholar responsible unless he has mastered a philology (understanding by this term knowledge of the language, history, and culture of the societies whose religion he studies). Justifiably, Nietzsche spoke of philology (in his case, classical philology) as an 'initiation': one cannot participate in the 'Mysteries' (i.e., in the sources of Greek spirituality) without first being initiated, in other words, without mastering the classical philology. But none of the great classicists of the nineteenth century, from Frederich Welcký to Erwin Rohde and Willamowitz-Moellendorff remained within the bounds of philology *stricto sensu*. Each, in his own way, produced magnificent works of synthesis which have continued to nourish Western culture even when, from a strictly philological point of view, they have been surpassed. Certainly, a considerable number of scholars belonging to various humanist disciplines have not attempted to go beyond 'philology'. But their example ought not to preoccupy us, for the exclusive concentration on the exterior aspects of a spiritual universe is equivalent in the end to a process of self-alienation." Frederich Welcký (written "Welkey" in the first French edition) is most probably the German philologist Friedrich (Gottlieb) Welcker. Also, the name of Wilamowitz-Moellendorf is misspelt in the first edition of *The Quest*.
73. Eliade, "Psihologia foiletonului," 1.
74. Ibid.
75. Ibid., 2.
76. See M. Eliade, *Romanul adolescentului mioș*, 317: "- Nu insulta gazetăria, că e sfântă, începu Trăznea. Gazetarul se naște în fiecare dimineață, e inepuizabil și inedit, trăiește *in medias res*, e inima și creierul țării... Toți oamenii mari ai noștri au fost gazetari... Gazetarul e un erou. - Cu condiția să scrie pentru douăzeci și patru de ceasuri, iar nu pentru un an sau o lună, vorbe profesorul de logică. Gazetarul trebuie să se mântuie de stupida noțiune a eternității prin scris. Articolele să fie efemere; gazetarul perfect e reporterul anonym."

Bibliography:

- Bogrea, Vasile. "Domnul Mircea Eliade, 'Student Filosofie' și *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité* al dlui N. Iorga sau Ce n-a cetit d. Iorga și a cetit d. Mircea Eliade. O glumă tristă" [Mister Mircea Eliade, 'Philosophy Student' and Mr. Iorga's *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité* or What Mr. Iorga Didn't Read but Mr. Eliade Did. A Sad Joke]. *Societatea de mâine* III, no. 33-34, August 15 and 22, 1926, 557.
- Ciurtin, Eugen. "Proiectele abandonate: o circumscriere" [Abandoned Projects. A Circumscription]. In Mircea Eliade, *Yoga. Eseu asupra originilor misticii indiene* [Yoga: Essay on the Origins of Indian Mysticism], critical edition by Eugen Ciurtin, 39-43. Bucharest: Institutul de Istorie a Religiiilor, Academia Română, 2016.
- Dragomirescu, Mihail. "Revista universitară" [University Journal]. *Ritmul vremii* I, no. 4, April, 1926, 126.
- Eliade, Mircea. "'Glorie' și 'Tăcere'" ['Glory' and 'Silence']. *Cuvântul* III, no. 900, October 19, 1927, 1-2.
- Eliade, Mircea. "A face..." [To do]. *Cuvântul* X, no. 3098, December 9, 1933, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Anno Domini." *Cuvântul* IV, no. 973, 2 January 1928, 3.
- Eliade, Mircea. "Beatrice și Don Chuichotte (sic!)" [Beatrice and Don Quixote]. *Gândirea* VIII, no. 1, January 1928, 31-32.
- Eliade, Mircea. "Ceasul tinerilor?" [The Time of Youth?]. *Cuvântul* VIII, no. 2708, November 4, 1932, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Celalt" [The Other]. *Viața literară* III, no. 83, 5 May 1928, 3.
- Eliade, Mircea. "Confuzia metodelor" [The Confusion of Methods]. *Cuvântul* IV, no. 1190, August 15, 1928, 1-2.



- Eliade, Mircea. "Conspirația tăcerii" [The Conspiracy of Silence]. *Cuvântul* III, no. 893, October 12, 1927, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Critical" [The Critic]. *Cuvântul* III, no. 678, February 6, 1927, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Cuvinte despre o filosofie" [Words on a Philosophy]. *Gândirea* VIII, no. 6-7, June-July, 1928, 299-300.
- Eliade, Mircea. "De ce faci filosofie?" [Why You Do Philosophy?]. *Cuvântul* IX, no. 2774, January 14, 1933, 1-2.
- Eliade, Mircea "Despre confesiuni" [On Confessions]. *Cuvântul* III, no. 964, December 22, 1927, 1.
- Eliade, Mircea. "Despre cuvinte și despre cutezanță" [On Words and Boldness]. *Cuvântul* IV, no. 1123, June 9, 1928, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Documente și sinteze" [Documents and Synthesis]. *Cuvântul*, "Cuvântul literar și artistic" II, no. 642, December 20, 1926, 3.
- Eliade, Mircea. "Elogiul compromiterii" [In Praise of Discredit]. *Cuvântul* III, no. 960, December 18, 1927, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Feminitate" [Femininity]. *Sinteza*, no. 10-11, January-February, 1928, 8-9.
- Eliade, Mircea. "Fragmente" [Fragments]. *Cuvântul* IV, no. 1186, August 11, 1928, 1.
- Eliade, Mircea. "Gândire minoră și gânditori paraziți" [Minor Thinking and Parasite Thinkers]. *Cuvântul* IV, no. 979, January 8, 1928, 2.
- Eliade, Mircea. "Incompetența" [Incompetence]. *Cuvântul* IV, no. 1222, September 16, 1928, 1.
- Eliade, Mircea. "Intelectualii de rasă" [Purebred Intellectuals]. *Cuvântul* III, no. 956, December 14, 1927, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Împotriva Moldovei" [Against Moldavia]. *Cuvântul* IV, no. 1021, February 19, 1928, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Sensul nebuniei" [The Meaning of Madness]. *Cuvântul* IV, no. 1027, February 25, 1928, 3.
- Eliade, Mircea. "În întunec" [In the Darkness]. *Universul literar* XLIII, no. 21, May 22, 1927, 326-327.
- Eliade, Mircea. "Misticismul orfic al lui Heraclit" [Heraclitus' Orphic Mysticism]. *Adevărul literar și artistic* VIII, no. 320, January 23, 1927, 5-6.
- Eliade, Mircea. "Moment nespirtual" [Unspiritual Moment]. *Cuvântul* IX, no. 2910, June 3, 1933, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Osândirea clericilor" [The Punishment of Clerks]. *Cuvântul* IV, no. 1051, March 26, 1928, 3.
- Eliade, Mircea. "Psihologia foiletonului" [The Psychology of the Feuilleton]. *Cuvântul* III, no. 918, November 6, 1927, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Recunoștință futurismului" [Gratitude towards Futurism]. *Cuvântul* IV, no. 1182, August 7, 1928, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Scriitorii tineri" [Young Writers]. *Cuvântul*, "Cuvântul literar și artistic" II, no. 624, November 29, 1926, 3.
- Eliade, Mircea. "Sinteza istorică a dlui Iorga" [Mr. Iorga's Historical Synthesis]. *Revista universitară* I, no. 3, March (1926): 85-90.
- Eliade, Mircea. "Trecutul..." [The Past...]. *Cuvântul* IV, no. 1192, August 17, 1928, 1-2.
- Eliade, Mircea. "Voluptatea promovată" [The Promoted Delight]. *Cuvântul* IV, no. 1145, July 1, 1928, 1-2.
- Eliade, Mircea. *Autobiography*, vol. I, 1907-1937. *Journey East, Journey West*, translated by Mac Linscott Ricketts. San Francisco: Harper & Row, 1981
- Eliade, Mircea. *Ce am să scriu. Bibliografie potențială* [What I am Going to Write. A Possible Bibliography], mss IHR ECCE ME 4, Institute for the History of Religions, Romanian Academy.
- Eliade, Mircea. *Misticismul orfic al lui Heraclit* [Heraclitus' Orphic Mysticism], mss 1877, Central University Library of Bucharest.
- Eliade, Mircea. *Romanul adolescentului miop* [Diary of a Short-Sighted Adolescent], edited by Mircea Handoca. Bucharest: Minerva, 1989.
- Eliade, Mircea. *Șantier*. Bucharest: Cugetarea, 1935.
- Eliade, Mircea. *The Quest. History and Meaning in Religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- Handoca, Mircea. *Țurnalul inedit al lui Mircea Eliade* [Mircea Eliade's Unknown Diary (II)]. Bucharest: Criterion, 2010.
- Iorga, Nicolae. "Mai multă omenie!" [More Humanity!]. *Neamul românesc* XXI, no. 75, April 1, 1926, 1.
- Neagu, Vasile. "Însemnări" [Notes]. *Flamura*, no. 3-4, March-April, 1927, 159.
- Onians, R. B. *The Origins of European Thought: about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate: New interpretations of Greek, Roman and kindred evidence, also of some basic Jewish and Christian beliefs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.
- Ricketts, Mac Linscott. *Mircea Eliade: The Romanian Roots, 1907-1945*, vol. I. Boulder & New York: Columbia University Press, 1988.
- Sandu, Dimitrie. "Anarhie morală și echilibru în aceeași generație" [Moral Anarchy and Balance in the Same Generation]. *Datina* IV, no. 7-8, September-October, 1926, 150-151.

EXPLORER LA DIFFÉRENCE DANS LE ROMAN *S'ADAPTER* DE CLARA DUPONT-MONOD

Dumitra BARON

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

EXPLORING THE DIFFERENCE IN *S'ADAPTER* BY CLARA DUPONT-MONOD

Abstract: The article focuses on the literary treatment of “difference” in the novel of the contemporary French author Clara Dupont-Monod, *S'adapter* (2021), by taking into account different levels such as the thematic, narrative, intertextual ones; the issue of personal identity is also explored in close relationship with the metaphor of “reclusion”. The study also observes various mechanisms of rendering this difference in order to explore how literature assumes the role of “repairing the world” by building authentic connections.

Keywords: contemporary French literature, Clara-Dupont Monod, difference, identity construction, connection

Citation suggestion: Baron, Dumitra. “Explorer la différence dans le roman *S'adapter* de Clara Dupont-Monod.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 80-84.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.10>.



À partir des réflexions sur la littérature française après 1980, notamment sur la problématique du deuil et de la mélancolie dans les œuvres de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon que Cécile Yapaudjian-Labat qualifie comme une écriture qui s'éloigne de sa visée critique, s'attachant plutôt à « prendre en charge, à assumer la perte »¹, nous nous proposons d'explorer dans quelle mesure les auteurs français contemporains prennent en charge et assument la « différence » au niveau de leurs textes. Nous prenons comme objet d'étude le roman *S'adapter* (2021)² de Clara-Dupont Monod qui, en s'inspirant de sa propre biographie, traite l'arrivée d'un enfant « inadapté » dans une famille cévenole et les mécanismes d'adaptation à cette différence qui suscitent des réactions bien opposées allant de l'amour ou du refus jusqu'au besoin de conciliation. Nous nous intéresserons également aux mécanismes littéraires de la prise en charge de cette différence et de la façon dont la littérature assume le rôle de « réparer le monde »³. Afin de réparer le monde, il faut tout d'abord tisser des liens, accepter la différence, la tolérer, aller vers l'autre.

Le roman *S'adapter* explore la différence, en la prenant au cœur même de son sujet. Au niveau thématique, la différence réside dans la manière dont les membres

d'une famille réagissent et se positionnent par rapport à l'arrivée dans leurs vies d'un enfant handicapé. Au niveau narratif, la différence apparaît dans la perspective adoptée, tour à tour par trois personnages (sous la forme du récit traditionnel à la troisième personne du singulier), ponctuée par une perspective « autre », l'histoire étant également racontée par un sujet « traditionnellement » non-animé (les pierres de la cour dont le récit se fait à la première personne du pluriel), rendant par ailleurs le récit similaire à une fable. Le rôle de ces pierres n'est pas uniquement celui de regarder, d'observer les exploits des personnages, ou de palier leurs malheurs, mais aussi celui de témoigner et de construire un discours de la sagesse qui se lit en contre-point, conférant au texte une valeur gnominique.

Cette approche correspond en quelque sorte à la particularité du lieu choisi, le récit ayant comme décor les montagnes cévenoles dont la spécificité est donnée par les murs en pierres sèches, sans aucun liant entre elles. Le rapport étroit entre le *lieu* et le *lien* est exprimé dès le début du roman : « les gens sont d'abord nés d'un lieu, et souvent ce lieu vaut pour parenté »⁴. Malgré l'absence ou l'invisibilité plutôt du liant, ces murs ne cèdent jamais, traduisant la ténacité qui est explorée



à travers le roman, par les efforts que les personnages font pour accueillir le différent et la différence dans leur existence. Dans ce sens, la fratrie en tant que liant devient le lieu par excellence où s'affirment les valeurs de l'humanité. On doit observer quelques ressemblances entre le sujet décrit et les stratégies de construction du texte prises en charge : aux murs dressés sur le simple assemblage en équilibre de pierres correspond une écriture qui est toujours en suspens, dont les liens ne sont pas toujours évidents : « Ils se tenaient donc sur la faille, entre un temps révolu et un avenir terrible, qui, l'un comme l'autre, appuyaient de leur poids de douleur. »⁵ Au contact avec la déchirure représentée par la différence apportée par la naissance du nouveau membre d'une famille, ce qui signifie la « fin de la belle innocence »⁶, une autre dimension se déploie, le récit insistant sur les effets de cette épreuve, se transformant dans une véritable « écriture du désastre » (Maurice Blanchot).

Par le choix assumé d'un tel sujet et d'une telle perspective narrative et par la mise en avant de l'univers enfantin et de la fratrie, Clara-Dupont Monod veut en quelque sorte faire acte de réparation, un acte à mission chevaleresque, ce qui justifie le fin ancrage dans le monde médiéval, par le biais de quelques références à diverses valeurs récurrentes dans la littérature médiévale (comme le courage, l'amour inconditionné, la vaillance, la piété, la générosité, la bonne conduite, la sincérité, la loyauté, la fiabilité ou la fierté) dont font preuve les personnages représentés par un frère aîné, une sœur cadette, « le nouveau-né pour toujours » et un dernier enfant, présentés succinctement par leurs parents, à la fin du roman, sous la formule : « un blessé, une frondeuse, un inadapté et un sorcier »⁸.

Nous constatons que par le manque volontaire des prénoms des personnages, le récit acquiert une dimension universelle, inscrivant l'histoire dans un contexte plus large. D'ailleurs, on observe que l'histoire privée, intime, s'inscrit dans une temporalité et dans une spatialité à valeur universelle. Le registre du microcosme est toujours relié au macrocosme, le présent répétant des scènes d'un passé lointain, où seulement les personnages changent, le cadre ou les histoires restant les mêmes. Tout semble inciter à une sorte d'éternel retour à l'ordre ancestral, primordial, en prenant la nature comme modèle. Un détour technique astucieux pour faire introduire dans le texte la voix ancestrale de la nature, par la présence des pierres parlantes, conteuses et par la référence constante à la nature et notamment aux montagnes qui « ressemblaient à des matrones veillant sur le transat, les pieds dans les rivières et le corps nappé de vent. »⁹

Puisqu'il s'agit d'explorer la différence au niveau d'une famille, notamment d'une fratrie, l'auteur choisit une manière particulière de construction du récit, plus adaptée aux personnages choisis (des enfants), puisque le lecteur a, dès les premières lignes, l'impression

d'entrer dans un conte de fées, dans une sorte de récit fantastique, comme l'indique déjà l'incipit « Un jour, dans une famille, est né un enfant inadapté. »¹⁰ S'y ajoutent également les références à des êtres merveilleux par lesquels sont désignés d'autres personnages du roman : par exemple, la grand-mère est vue comme « une sorcière déguisée en duchesse »¹¹ ou l'enfant inadapté est associé à « un sorcier »¹².

Confrontés à la différence, les personnages la perçoivent et y réagissent différemment : si pour le frère aîné le bébé est « un être évanoui avec les yeux ouverts », pour la cadette le nouveau-né est plutôt « un mort », condamné à être « un nouveau-né pour toujours »¹³. Il est intéressant de voir que tous les personnages subissent une transformation engendrée par leur rapport à cet enfant inadapté, étant sujets d'une certaine métamorphose : si pour les parents, le jour où ils apprennent que leur troisième enfant souffre d'un sévère handicap est le jour où ils « moururent un peu »¹⁴, les enfants, à leur tour, feront l'objet d'une transformation évidente. La présence de cet enfant donnera lieu à une réaction centripète de la part de l'aîné de la fratrie, tandis que pour la cadette, il s'agira notamment d'une réaction centrifuge.

Le changement de l'aîné s'apparente à un véritable exercice dépersonnalisant, un travail contre soi qui suppose aller vers l'autre et vers la compréhension de sa différence, dans un souci d'empathie presque totale : « Avant, il y avait la vie, les autres. Maintenant, il y avait son frère. »¹⁵ La proximité physique (la lecture, le contact de la peau, de la joue) est doublée par la proximité spatiale (« leurs chambres étaient voisines »¹⁶). Dans cette première partie du roman, on découvre une écriture de l'incertain, caractérisée par l'enchaînement des phrases qui expriment des hypothèses : « Pourquoi à ce moment-là, nous n'en savons rien. Peut-être que le handicap de son frère, désormais visible, lui interdisait l'indifférence. Peut-être que, lui-même grandissant, déçu par un réel qui s'accordait si mal avec ses hautes aspirations, il trouva en cet enfant les avantages d'un paisible compagnon, si constant et fidèle à lui-même qu'il ne le décevrait pas. Ou peut-être, simplement, qu'il prit conscience de la situation et que son idéal chevaleresque le poussa, de façon irrémédiable, vers le soin et la protection du plus faible. »¹⁷ L'aîné assume la transformation de son corps pour mieux aider l'autre corps à ressentir, à connaître le monde : « Cela convenait à l'aîné. Il serait ses yeux. Il lui raconterait le lit et la fenêtre, l'écume blanche du torrent, la montagne par-delà la cour, son sol d'ardoises bleu nuit, la porte en bois, le rempart du vieux mur, nous, les pierres et nos reflets cuivrés, les fleurs jaillissant des pots ventrus, avec deux petites anses comme des oreilles »¹⁸. Après de l'enfant, il s'efforce de trouver un moyen de communication sous la forme d'« un langage des sens, de l'infime, une science du silence, quelque chose qu'on n'enseignait nulle part ailleurs »¹⁹. Le moment de la séparation avec

son frère lui provoqua un choc qui entraînera la fêlure : « son cœur se durcissait »²⁰. Ce choc engendra une analyse de soi, le signe d'une lucidité de l'introspection au bout de laquelle il se rend compte que c'était lui plutôt l'« inadapté »²¹, tout en relativisant les perceptions communes du normal et de l'anormal. Il trouvera la paix et le refuge dans les sciences, dans les calculs car « [l]es chiffres ne trahissent pas, ils sont fiables, ne réservent aucune mauvaise surprise. »²²

Si la première partie du roman comporte une densité d'émotions accompagnant le façonnage des nombreuses facettes de la personnalité du frère aîné, captant les diverses nuances poétiques de ces descriptions à l'aide d'une plume lucide, attentive et délicate, qui parcourt les territoires du sensible et du physiologique, la seconde partie suppose un changement radical du rythme des phrases qui s'accélère, le lexique empruntant, par exemple, au vocabulaire à la guerre (« les trêves », « les offensives ») : après le calme qui gouverne la première partie, c'est l'orage qui s'installe, puisque la cadette refuse de « macher dans ce grand mensonge »²³. Si son frère aîné essaie de comprendre, d'accepter, de voir au-delà des difformités, de s'approcher et de créer un lien indissoluble avec le nouveau-né, la cadette rejette d'emblée ce frère handicapé, par jalousie (puisque elle se voit dépourvue de l'attention de son frère aîné), par tempérament (c'est elle qui a le courage de se révolter, de ne pas accepter cet « être à mi-chemin »²⁴ cette vulnérabilité, s'avérant incapable, au début, de montrer aucune tendresse). La colère manifeste de la cadette est également générée par sa peur de l'isolement : « En la cadette s'implanta la colère. L'enfant l'isolait. Il traçait une frontière invisible entre sa famille et les autres. Sans cesse, elle se heurtait à un mystère : par quel miracle un être diminué pouvait-il faire tant de dégâts ? »²⁵

La cadette est très attentive à ce qui se passe autour d'elle, et subit, à son tour, une métamorphose : « Elle agissait en vertu d'un plan militaire de redressement familial. L'efficacité primait. Nous la regardions dans la cour, tirer la chaise d'un geste net, poser le carnet comme si elle giflait la table de jardin, et noter, en appuyant son stylo sur le papier, l'avancée de la guerre. Elle s'adaptait, sous nos yeux, comme l'avaient fait son frère, ses parents, et tant de gens avant eux, gagnant chaque fois notre admiration ? »²⁶ Devenue consciente de l'importance du lien qui pouvait se manifester sous diverses formes : « La guerre est un lien. Le chagrin aussi. »²⁷, elle mettra en pratique un plan de redressement de la famille, qu'elle rédige scrupuleusement. On peut voir dans ce changement d'attitude le résultat que l'écriture confère à l'être sous la forme d'une certaine discipline de vie. La mise en mots implique une mise en ordre de ses pensées. Pour empêcher la noyade de sa famille, afin de pourvoir sauver les autres, la cadette comprend qu'il faut se sauver soi-même, œuvrer contre soi-même, à travers l'écriture. De cette façon, le « monde du texte »²⁸ révélera

l'être-au-monde qu'il contient pour d'autres individus, engendrée par la « distanciation fondamentale que constitue l'objectivation de l'homme dans ses œuvres de discours, comparable à son objectivation dans les produits de son travail et de son art »²⁹. La reconstruction de soi opère en même temps à travers des liens invisibles qui traversent l'individu : « Tout était en ordre. Son frère avait l'air bien. Elle ouvrit son carnet. Raya une ligne. Elle avait presque rempli sa mission, que sa famille se répare. Lui vint aussi l'idée qu'elle avait atteint un tel niveau de dureté que ses émotions ne s'exprimeraient plus jamais. »³⁰

L'écriture sauve et console l'être en souffrance, proposant une refonte identitaire : « On a beau tenter de se connaître par l'écriture, on écrit précisément parce qu'on ne peut pas se connaître. [...] L'écriture est une forme de parcours –, je me déroule, me dévoile, me construis et m'invente sans que je puisse savoir qui je suis, car je le deviens »³¹ Cette traversée identitaire est aussi une affaire du rapport à l'autre, selon la formule rimbaldienne « Je est un autre ». En même temps, l'altérité peut être vue dans sa dimension intertextuelle, compte tenu du fait que « la liaison de l'élaboration du texte et la constitution de la personnalité contribuent à faire de l'intertextualité un principe majeur du rapport à l'autre [...]. De même qu'une personne se constitue dans une très large relation à l'autre, de même un texte n'existe pas tout seul, il est chargé de mots et de pensées plus ou moins consciemment volés, on sent les influences qui le sous-tendent, il semble toujours possible d'y déceler un sous-texte »³².

La troisième et dernière partie du récit apporte un changement de tonalité, résultant d'un véritable travail de questionnement identitaire. Le dernier enfant, né après le décès de l'enfant inadapté, essaie de comprendre et de construire son identité en fonction de cet être absent. Il est « le fils parfait », comme pour « compenser celui d'avant »³³ mais il devient vite conscient de la lourdeur de son « héritage » qu'il voit comme un fardeau : « Il était né avec l'ombre d'un défunt. Cette ombre ourlait sa vie. Il devrait faire avec » puisque « [l]es absents étaient aussi des membres de la famille. »³⁴ Toute son existence se construit sur la dichotomie de l'absence-présence du défunt, la métaphore du double y apparaissant : « Au creux de lui, il appelait l'enfant 'mon presque moi'. Il avait l'impression d'un double, de quelqu'un qui lui ressemblait. Quelqu'un qui n'avait que sa sensibilité comme langage, n'aurait jamais fait de mal à quiconque, quelqu'un de rentré en lui-même. Comme un gloméris. »³⁵ L'altérité se décline aussi au niveau langagier. En transposant la métaphore du « gloméris » au niveau des mots, les personnages cherchent le réconfort ailleurs, par exemple auprès des mots d'une autre langue : « Parfois [la cadette] glissait des mots en portugais. Il en aimait la tessiture ronde et étouffée. Il y avait des langues chantantes, râpeuses, mais contrairement à elles, le portugais semblait tourné vers



l'intérieur. La bouche ravalait les sonorités vers la gorge comme si le message, avant de franchir les lèvres, revenait au cœur de celui qui le prononce. De sorte qu'aucun mot ne sortait intègre et, à la façon de ces gens timides sincèrement épris de solitude, les mots, indifférents à leur propre clarté, semblaient pressés de revenir dans le chaud du corps. C'était une langue de repli. »³⁶

Le repli sur soi s'associe paradoxalement à la fuite, comme l'indiquent Gilles Deleuze, Claire Parnet : « Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. »³⁷ La métaphore de la cartographie est parfaitement applicable dans le cas de ce roman, puisque le dernier enfant de la famille devient conscient de sa responsabilité envers la filiation et de son devoir de résignation et d'adaptation : « Durant toute l'Histoire, c'était un voyage en continent inconnu et qui, pourtant, résonnait si bien avec son présent à lui. Il se sentait maillon d'une chaîne, prenait place dans une immense farandole qui, avant lui, avait dessiné le monde. »³⁸ sa manière, le « travail du deuil »³⁹ ce qui l'amènera à dépasser la culpabilité ressentie à l'égard de sa mémoire : « Il se sentait usurpateur. Il s'excusait

silencieusement auprès de son frère. Pardon d'avoir pris ta place. Pardon d'être né normal. Pardon de vivre alors que tu es mort. »⁴⁰

En conclusion, nous pensons que l'une des clés fondamentales du roman *S'adapter* de Clara Dupont-Monod réside dans l'importance des liens tissés au niveau de cette fratrie : « Leur lien était tranquille et puissant. À eux trois, ils formaient un cocon, tissaient des jours en forme de cicatrice. »⁴¹ De ces observations naît la complexité du roman qui dépasse le stade d'un roman familial, se doublant aussi d'une dimension psychologique largement explorée. Comment porter ce fardeau, comment se reconstruire, quels enseignements tirer d'une telle expérience déchirante non seulement au niveau individuel, mais aussi au niveau collectif ? Comment gérer la honte, la colère, comment apprendre l'amour inconditionné, la bonté et surtout l'endurance ? Le roman acquiert également ainsi une troisième dimension, gnomique cette foi, se donnant à lire comme un petit manuel de comment « faire avec et non faire contre »⁴², « l'essentiel éta[n]t ailleurs, dans cette exigence [...] qui fonde une amitié, un amour, un lien. »⁴³

Notes:

1. Cécile Yapaudjian-Labat, *Écriture, deuil et mélancolie : les derniers textes Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon* (Paris : Classiques Garnier, 2010), 657.
2. Lauréat de plusieurs prix littéraires importants (Prix Goncourt des lycéens 2021, Prix Femina 2021, Prix Landerneau 2021).
3. Alexandre Gefen, *Réparer le monde – La Littérature française face au XXIe siècle* (Paris : Corti, 2017).
4. Clara Dupont-Monot, *S'adapter* (Paris, Stock, 2021), 14.
5. *Ibid.*, 17.
6. *Ibid.*, 18.
7. En tant que spécialiste dans le monde médiéval qu'elle a précédemment exploré dans les romans : *La Folie du roi Marc* (Paris : Grasset, 2000), *La Passion selon Juette* (Paris : Grasset, 2007) ou *Le Roi disait que j'étais diable* (Paris : Grasset & Fasquelle, 2014).
8. Clara Dupont-Monot, *S'adapter*, 171.
9. *Ibid.*, 11.
10. *Ibid.*, 9.
11. *Ibid.*, 90.
12. *Ibid.*, 149.
13. *Ibid.*, 15.
14. *Ibid.*, 17. Voir à la même page : « Quelque part, dans le tréfonds de leur cœur d'adultes, une lueur s'éteignit. Ils s'asseyaient sur le pont, au-dessus de la rivière, les mains enlacées, à la fois seuls et ensemble. Leurs jambes pendaient au-dessus du vide. Ils s'enveloppaient des bruits de la nuit comme on s'enroule dans une cape, pour avoir chaud ou disparaître. Ils avaient peur. »
15. *Ibid.*, 23.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, 21.
18. *Ibid.*, 24.
19. *Ibid.*, 32.
20. *Ibid.*, 47.
21. *Ibid.*, 50.
22. *Ibid.*, 66.
23. *Ibid.*, 70.
24. *Ibid.*, 71.

25. Ibid., 74.
26. Ibid., 112-113.
27. Ibid., 117.
28. Notion explorée par Paul Ricoeur, *Temps et récit 1* (Paris : Seuil, 1983), 146-155.
29. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action* (Paris : Seuil, 1986), 124.
30. Clara Dupond-Monot, *S'adapter*, 120.
31. Pierre Bertrand, *Éloge de la fragilité* (Montréal : Liber, 2000), 58-60.
32. Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* (Paris : Nathan Université, 2001), 29.
33. Clara Dupond-Monot, *S'adapter*, 125.
34. Ibid., 126.
35. Ibid., 134.
36. Ibid., 144.
37. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues* (Paris : Flammarion, 1996), 47.
38. Clara Dupond-Monot, *S'adapter*, 137.
39. Paul Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments* (Paris : Seuil, 2007), 73.
40. Clara Dupond-Monot, *S'adapter*, 141.
41. Ibid., 127.
42. Ibid., 85.
43. Ibid., 156.

Bibliography:

- Bertrand, Pierre. *Éloge de la fragilité [Praise of Fragility]*. Montréal: Liber, 2000.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Dialogues [Dialogues]*. Paris: Flammarion, 1996.
- Dupond-Monot, Clara. *S'adapter [Adapting]*. Paris: Stock, 2021.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde – La Littérature française face au XXI^e siècle [Repairing the World – French Literature Faces the 21st Century]*. Paris: Corti, 2017.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit 1 [Time and Narrative 1]*. Paris: Seuil, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments [Living unto Death, followed by Fragments]*. Paris: Seuil, 2007.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité, mémoire de la littérature [Intertextuality, memory of literature]*. Paris: Nathan Université, 2001.
- Yapaudjian-Labat, Cécile. *Écriture, deuil et mélancolie : les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon [Writing, Mourning and Melancholy: The Latest texts of Samuel Beckett, Robert Pinget and Claude Simon]*. Paris: Classiques Garnier, 2010.



LA VOIX NATURALISTE DES ÉCRIVAINS-TRADUCTEURS : LE CAS DE EDUARDO DE BARROS LOBO

Célia VIEIRA & Inês GUERRA SANTOS

University of Maia

E-mail: cvieira@umaia.pt, iguerra@umaia.pt

THE NATURALIST VOICE OF WRITER-TRANSLATORS: THE CASE OF EDUARDO DE BARROS LOBO

Abstract: In the context of naturalist transfers, we propose to reflect on the way in which the translation of Zola's works has acted on the translator-writer who, by appropriating the translated text, pursues the reception of Zola's work in the work that he himself will later sign as author. More precisely, we start from the analysis of the bibliography of one of the first translators of Zola in Portugal, Eduardo de Barros Lobo, to place the literary translation in a vast process of reception and metamorphosis of the naturalist text. We conclude that the work of Eduardo de Barros Lobo echoes the diversity of naturalist literature and the coexistence of several literary canons in the context of the globalization of naturalism.

Keywords: Translation, Zola, Eduardo de Barros Lobo, Writer-translator, Naturalism.

Citation suggestion: Vieira, Célia, and Inês Guerra Santos. "La voix naturaliste des écrivains-traducteurs : le cas de Eduardo de Barros Lobo." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 85-90.

<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.11>.



1. Le Naturalisme au Portugal – Eduardo de Barros Lobo

Tout d'abord, esquissons les étapes de l'essor naturaliste au Portugal. 1871 marque la formalisation d'une théorie naturaliste du roman, bien que sans l'influence directe du programme zolien, avec la conférence « Nouvelle littérature. Le réalisme comme nouvelle expression de l'art », présentée par Eça de Queirós. Il s'agit d'un programme d'action, nourri des lectures de Flaubert et de Proudhon, qui vise à rompre avec l'esthétique du roman traditionnelle, qui esquisse une poétique intégrant des fondements extra-littéraires et qui établit la priorité de la pratique littéraire orientée vers la préoccupation sociale. Entre la fin des années 1870, à partir de 1878 environ, et le milieu des années 1880, on assiste à une intensification de la théorisation naturaliste et, simultanément, à la diffusion des œuvres de Zola, soit dans les versions originales, en tenant compte du fait que la population lettrée avait le français comme langue seconde, soit sous la forme de traductions, révélant la diffusion de l'esthétique naturaliste auprès du grand public. Au

moment de la réception de *Le Roman Expérimental*, on observe une radicalisation des opinions, dans un combat littéraire, entre, d'une part, les positivistes/républicains et naturalistes, fidèles à une lecture littérale de *Le Roman Expérimental*; d'autre part, ses détracteurs, qui, reprenant les clichés zoliens, ridiculisent les prétentions scientifiques du mouvement et se battent pour une matrice réaliste traditionnelle et modérée. En même temps, d'autres écrivains et critiques s'écartent de cette polémique, même si, dans la pratique, ils achèvent un renouveau littéraire d'empreinte naturaliste, comme Eça de Queirós. L'apogée de la polémique se situerait entre 1882 et 1883, période où le taux de publications pro- ou antinaturalistes est le plus élevé, que ce soit sous forme de création fictionnelle, d'articles et d'essais critiques ou théoriques, ou sous forme de discussion publique. Jusqu'à la fin des années 1880, dans la théorie et dans la pratique, le roman naturaliste constituera une référence qui dictera un changement dans le canon du roman portugais, révélant l'affirmation d'une tendance réaliste, tant dans le choix des thèmes que dans celui des stratégies narratives. 1891, date de l'enquête envoyée par Jules

Huret, journaliste de *L'Écho de Paris*, aux personnalités littéraires les plus connues, ayant pour thème l'évolution littéraire et, en particulier, la situation du Naturalisme par rapport aux courants émergents, constitue un tournant chronologique global, en indiquant que le naturalisme en tant qu'option esthétique tend à être négligé par rapport à d'autres manifestations esthétiques, une tendance qui avait en fait commencé à être observée depuis la seconde moitié des années 1880 avec l'augmentation, dans le domaine du roman, de la production, de la circulation et de la consommation de romans de type «psychologique» ou «spirituel». Dans le contexte portugais, cette date peut également correspondre à un déclin des polémiques naturalistes, du point de vue du débat critique, bien que, dans la pratique littéraire, les épigones du naturalisme se multiplient.

En ce qui concerne les traductions de Zola, c'est principalement dans le journal *A Folha Nova* (Porto), à partir du début des années 1880, que les textes de Zola sont publiés. Tel est cas de plusieurs articles sous le titre «Naturalisme» et le sous-titre «Le sens du réel», qui correspondent à la traduction des chapitres de *Le Roman Expérimental*. Même si le nom de Zola était déjà bien connu, ainsi que ses œuvres, c'est surtout pendant cette décennie que la traduction de cet essai nourrit la polémique sur le roman naturaliste et que les traductions des romans voient le jour. Au Portugal, Eduardo de Barros Lobo, souvent sous le pseudonyme de Beldemónio, s'est imposé comme le principal traducteur de Zola, avec les traductions des romans comme *La fortune des Rougon*, *Son excellence Eugène Rougon*, *L'Assommoir*, *Au Bonheur des Dames* et *Germinal*. D'ailleurs la qualité de ses traductions deviendra reconnue non seulement au Portugal, mais aussi au Brésil, des études de traductologie révélant que ses textes ont servi de paradigme pour d'autres traducteurs de Zola, à un tel point que, tout au long du XX^e siècle, elles continueront d'être republiées.

Qui est ce traducteur ? Journaliste de renom de la seconde moitié du XIX^e siècle, Eduardo de Barros Lobo (1857-1893) a commencé sa carrière de journaliste à Porto, collaborant dans des journaux tels que *A Luta*, *Dez de Março*, *O Primeiro de Janeiro*, *A Folha Nova*, *O Jornal de Notícias*, et *Vespas*, un magazine humoristique qu'il a fondé en 1880, sous le pseudonyme qui l'a rendu célèbre, Beldemónio. Ayant fondé sa propre typographie, il deviendra à la fois écrivain, journaliste, imprimeur, éditeur, profitant de cette indépendance pour faire valoir son esprit féroce critique. Déménageant à Lisbonne, il poursuit sa carrière comme auteur de chroniques quotidiennes au *Diário de Notícias* et a créé les publications satiriques *A Cega-Rega* (1881), *O Mandarim* (1881), *O Arauto* (1886) et la revue *A Má Língua* (1889), dont l'esprit de satire cinglant a suscité des attaques et persécutions. Beaucoup de ses textes journalistiques ont été rassemblés dans les volumes *Viagens no Chiado*

(1887) et *Do Chiado a S. Bento* (1890) et *A Volta do Chiado* (posthume, 1902). Il a été le traducteur de Zola, Balzac, Guy de Maupassant et Alphonse Daudet. Dans ses livres *A musa loira* et *Contos imorais* (tous deux de 1890), il révèle l'influence de l'école réaliste-naturaliste, en particulier de Zola, l'auteur qu'il admirait le plus. Il a subi beaucoup de difficultés dans sa vie (la mort successive de ses quatre enfants, la pauvreté) et il est mort très jeune. Il a tout de même conquis une certaine reconnaissance comme écrivain, grâce à l'élégance de son style.

2. Problématiques de la traduction

Dans le contexte global des dynamiques entre littérature mondiale et littératures nationales, entre centres et périphéries littéraires¹, le rôle du traducteur illustre bien la complexité des processus de réception-création dans les rapports inter littéraires. La pratique de la traduction littéraire d'une langue de culture centrale vers une langue de culture périphérique, en raison de l'inégalité qui régit les relations entre les deux cultures concernées, pose des questions qui relèvent, dans une perspective comparative, de l'étude des transferts littéraires et culturels, mais aussi des questions extratextuelles qui concernent plus largement une sociologie de la traduction et même une géopolitique de la traduction². L'analyse du choix des œuvres à traduire, des traits distinctifs de leurs traducteurs, des processus de traduction qu'ils mettent en œuvre et du contexte socioculturel dans lequel la traduction s'effectue se situe dans le sillage des débats autour de la littérature mondiale, car la circulation et la lecture de textes littéraires est placée dans le cadre d'une tension entre la mondialisation d'une part et l'identité culturelle d'autre part, ou plutôt, dans le cadre d'une théorie sur l'interdépendance des systèmes littéraires.

En outre, l'acte de traduire ne se résume pas à une simple transposition d'un texte d'une langue à une autre, car elle implique également l'adaptation de tout un système socioculturel à un autre. C'est pourquoi la vision sociologique de la traduction a évolué, reflétant une prise de conscience croissante de la complexité des processus impliqués dans l'élaboration d'une traduction. Ainsi, alors que jusqu'au milieu des années 1970, dans le cadre d'une approche structuraliste, les études dans ce domaine se limitaient à définir les conditions d'une «bonne traduction», on assiste depuis l'an 2000 à un profond changement conceptuel dans l'approche sociologique des différentes activités et agents impliqués dans toute procédure de traduction³. Heilbron & Sapiro⁴ proposent même une vision interactionniste et ouverte du processus de traduction, en signalant les avantages d'adopter une perspective sociologique qui prend en compte l'espace international, les agents d'intermédiation et les logiques de réception elles-mêmes, et Bassnett et Lefevere⁵ soulignent que «les textes



traduits reflètent toujours les conditions historiques et culturelles dans lesquelles ils ont été produits». Cela signifie également que l'objet d'étude dans le domaine de la traduction concerne «le texte intégré dans son réseau de signes culturels d'origine et de destination»⁸.

En effet, en articulant l'objet (produit), les agents (auteur du texte original, traducteur, réviseur, éditeur), les processus et les publics, la traduction s'affirme comme une pratique sociale. Dans cette relation, le traducteur apparaît comme un médiateur/intermédiaire chargé de concilier les éléments textuels et les éléments contextuels et extratextuels dans une sorte de (re) construction de l'objet dans une logique bourdieusienne. Comme le précise Baranger, l'objet construit de Bourdieu implique la prise en compte du «système de significations comme une topologie ou un espace social composé par la juxtaposition de champs»⁹. Gambier et Buzelin¹⁰ font d'ailleurs référence à un processus de sociotraduction car aucune traduction n'est absolument neutre, notamment parce qu'elle révèle des relations de pouvoir sous-jacentes¹¹. De plus, le simple choix d'un auteur ou d'un texte à traduire implique de prendre en considération «les pouvoirs (personnes, institutions) qui aident ou entravent l'écriture, la lecture ou la réécriture de la littérature»¹².

3. Les traductions d'Éduardo de Barros Lobo

Il n'est pas encore possible d'établir une chronologie précise et complète des traductions de Zola au

Portugal car, comme nous l'indique Claudia Poncioni¹³, fréquemment, ces œuvres étaient tout d'abord publiées dans des journaux, chapitre à chapitre, et la publication complète, en œuvre autonome, était postérieure. Or, pour la plupart, on possède des rééditions du XX^{ème} siècle, alors que la traduction originale n'est plus disponible. Cette chronologie serait fondamentale pour comprendre les contours des transferts littéraires, étant donné, comme nous l'indique la même chercheuse, que les raisons qui déterminent qu'une œuvre soit traduite d'une langue à une autre ne sont pas simplement esthétiques, mais plutôt idéologiques, politiques et commerciales. C'est ainsi que nous assistons à une réédition des traductions de Zola vers 1910, comme suite à l'implantation de la République, une autre vague de rééditions dans les années 40 et 50, années d'affirmation du néo-réalisme. Cependant, la liste des œuvres de Zola traduites en portugais, établie par Claudia Poncioni, ne permet pas, pour le moment de comprendre les traits complexes de ce transfert.

De la même manière, le choix des œuvres traduites par un traducteur, comme Eduardo de Barros Lobo, le traducteur principal de Zola au Portugal, est aussi révélateur de la manière dont les rapports entre l'histoire littéraire et l'histoire de la traduction sont à la fois composés d'asynchronies, anachronies et synchronies. Le tableau suivant présente une liste encore incomplète des auteurs et des œuvres traduits par Eduardo de Barros Lobo, reconstituée à partir des données disponibles sur la Bibliothèque Nationale (Lisbonne, Portugal).

Auteur	Titre	Date	Traduction	Lieu, éditeur	Date
Zola, Emile	<i>La fortune des rougon</i>	1870	<i>A fortuna dos Rougons;</i>	Lisboa: Lisboa & C, Liv. Industrial de Lisboa	1881, 2 ^{ème} ed. 1888
Zola, Emile	<i>Son excellence Eugène Rougon</i>	1876	<i>O Sr. Ministro</i>	Lisboa: Livraria Industrial	1882, 1888
Zola, Emile	<i>Au Bonheur des Dames</i>	1883	<i>O Paraíso das Damas, O romance da moda</i>	Lisboa: Empreza Litteraria Luso-Brazileira	1883
Zola, Emile	<i>Germinal</i>	1885	<i>Germinal</i>	Lisboa: [s.n.]	1885
Maupassant, Guy de,	<i>La Petite Roque</i>	1886	<i>A sereia</i>	Typ. de Eduardo Roza Lisboa	1886
Balzac, H.	<i>La muse du département</i>	1843	<i>A musa do departamento</i>	Lisboa: Escripório da Empreza	1887
Balzac, H.	<i>La Vendetta</i>	1830	<i>A vendetta</i>	Lisboa: [s.n.]	1887
Balzac, H.	<i>Illusions Perdues</i>	1836-1843	<i>Ilusões perdidas</i>	Lisboa: Escripório da Empreza	1887
Balzac, H.	<i>La Rabouilleuse</i>	1842	<i>Um concheço de sol-teirão</i>	Lisboa: [s.n.]	1887
Balzac, H.	<i>La muse du département</i>	1832	<i>A musa do departamento</i>	Escripório da Empreza	1887
Zola, Emile	<i>Nouveaux Contes à Ninon (Les Quatre Journées De Jean Gourdon)</i>	1874	<i>O fuzilado</i>	Typ. Eduardo Roza	1887
Balzac, H.	<i>Splendeurs et Gloires des Courtisanes</i>	1838-1847	<i>Esplendores e miserias das cortesãs</i>	Lisboa: [s.n.]	1888
Balzac, H.	<i>Dernière incarnation de Vautrin</i>	1847	<i>Última incarnation de Vautrin</i>	Typ. do Diario Illustrado	1888
Balzac, H.	<i>Le père goriot</i>	1835	<i>O tio Goriot</i>	Lisboa: Livraria de António Maria Pereira	1889

Daudet, A.	<i>Sapho</i>	1884	<i>Sapho</i>		1897
Emery, René	<i>Le vertige</i>	?	<i>A vertigem</i>	Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand; Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves	s/d
Balzac, H.	<i>Un début dans la vie</i>	1844	<i>Um começo de vida</i>	Guimarães Editores	s/d
Daudet, A.	<i>Tartarin de Tarascon</i>	1872	<i>Tartarin de Tarascon</i>	Guimarães & C ^a	s/d
Zola, Emile	<i>L'assommoir</i>	1877	<i>A taberna</i>	s/n.	s/d

Tableau 1 - Traductions d'Eduardo Barros Lobo (Beldemónio). Source: <https://porbase.bnportugal.gov.pt/>

La liste provisoire des traductions réalisées par Eduardo Barros Lobo montre que nous sommes en présence d'un traducteur dont le volume de publications est très élevé (cf. année de 1887). Il s'agit en fait d'un homme de lettres à plein temps qui, entre ses activités de journaliste, d'éditeur, d'écrivain et de traducteur, écrit avec une intensité fébrile. Une autre observation concerne les auteurs traduits. Au début des années 1880, les traductions de Zola semblent avoir constitué une forme d'affirmation sur le marché de l'édition, d'autant plus que le traducteur est reconnu par la qualité de ses traductions. On remarque aussi que ces traductions sont réalisées l'année même de la parution des romans. Cependant, au fur et à mesure que la décennie avance, il devient évident que les traductions privilégient le roman réaliste, avec une nette prédominance des traductions de Balzac.

Le choix des œuvres à traduire est le résultat d'une politique éditoriale en accord avec les attentes du public. Compte tenu du fait que le public lettré dominait la langue française, la sélection des œuvres à traduire reflète le goût qui serait commercialement le plus rentable. Dans ce cas, on constate que, dans un contexte d'affirmation du paradigme réaliste sur le paradigme romantique et sentimentale, la sélection des auteurs traduits montre que les transferts littéraires sont faits de multiples asynchronies et que des modèles littéraires et culturels de différentes temporalités coexistent dans un même système. Comme l'affirment Leonardo Mendes et Pedro Paulo Catharina,

« La diversité du mouvement naturaliste et la difficulté de le définir avec précision sont bien connues depuis le XIX^e siècle. Ce n'est donc pas une exagération si l'on parle de « naturalismes » pour caractériser la perception de l'esthétique par les hommes de lettres de l'époque, au Brésil et en Europe. Les différences de styles et de sujets chez Zola, Alphonse Daudet, Maupassant, les Goncourt, Eça de Queirós et, au Brésil, Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha (1867-1897), Pardal Mallet (1864-1894) ou Virgílio Várzea (1863-1941), entre autres, étaient reconnues et débattues dans les périodiques. Au sein même du groupe des partisans du naturalisme, il existait des espaces de divergence et d'indétermination. Les termes « naturalisme » et « réalisme » s'équivalaient à l'époque et cet emploi ne paraissait pas troubler le lecteur »³³.

Si les lecteurs sont avides de la nouvelle formule

littéraire, leurs lectures sont nourries par des modèles de réalisme /naturalisme assez diversifiés. Certes, le débat sur les modèles de réalisme est basé, dans la plupart des cas, sur la distinction entre le réalisme et le naturalisme, en particulier dans le sens de la distinction entre une forme de réalisme atemporelle et la connotation déterministe et scientifique que le naturalisme reçoit. Dans la théorisation critique du roman naturaliste, dans l'espace ibéro-américain, il existe une tendance naturelle à opposer le naturalisme zolien à d'autres modèles d'écriture qui, tout en respectant la primauté de la vérité et du réalisme, conciliaient la cruauté avec la réalité, ce qui est confirmé par le choix des traducteurs. Ces modèles se trouvaient non seulement dans la tradition littéraire autochtone, mais parmi les contemporains de Zola. Dans la polémique naturaliste, les exemples de Flaubert, Daudet ou Goncourt illustraient que le naturalisme peut prendre diverses formes et accepter sous son sceau diverses pratiques romanesques qui touchent plus ou moins tangentiellement la doctrine esthétique de Zola. La réflexion sur les modèles d'écriture met en évidence, dans la Péninsule Ibérique, le désir de trouver des sources alternatives au paradigme du naturalisme zolien, permettant, à la fois, de l'accepter comme école littéraire née de la modernité scientifique, et de relativiser ses excès. Ces modèles renvoient à des écrivains français contemporains de Zola, mais aussi, très souvent, à des modèles de la tradition littéraire, tout en témoignant de la bibliodiversité du mouvement³⁴. Par-là, le naturalisme illustre le concept de littérature comme un polysystème³⁵ dont les contours sont variables car ils intègrent une multiplicité de relations inter et intralittéraires³⁶.

4. L'écrivain-traducteur

Au-delà de ce constat, il faut considérer l'effet de la traduction pour un traducteur qui est aussi un écrivain. En effet, pour l'écrivain-traducteur, la traduction fait partie d'un métier d'écriture à plein temps, en tant que journaliste, en tant qu'intellectuel, en tant qu'écrivain ou en tant que traducteur, de sorte que, dans cette perspective, la logique de la traduction est une façon parmi d'autres de création³⁸. En même temps, de la traduction à l'écriture, l'auteur développe une forme singulière d'appropriation de la théorie et de la pratique



naturaliste, témoignant à la fois de la globalisation du mouvement et de la diversité littéraire que le naturalisme a assumé dans le monde.

La bibliographie d'Eduardo Barros Lobo publiée en livre (il y a des textes dans des journaux qui n'ont pas encore été recueillis) intègre deux recueils de contes : *A musa loira* et *Contos imorais*. Le premier est une série de contes dont le protagoniste est un enfant dont le narrateur capte le point de vue sur la réalité. Le deuxième intègre quatre narratives courtes («La comtesse», «Le conte», «Premier amour» et «Dernier amour»). La lecture de ces récits permet d'identifier des marques linguistiques révélatrices de la maîtrise de la langue française, évidentes dans les nombreux gallicismes utilisés par l'auteur, mais aussi dans des tournures syntaxiques empruntées à la langue française. Tel est le cas de l'emploi du passé composé, alors que dans la langue portugaise le passé est exprimé par le passé simple. Tel est le cas aussi de l'usage du passé récent dans un type de structure anormale dans la syntaxe portugaise, formé par «venir de» suivi d'infinitif. Mais ces marques linguistiques ne relèvent pas de la traduction d'un auteur en particulier, ni d'un courant littéraire. Quelles sont les marques stylistiques naturalistes de cet auteur?

Le modèle naturaliste est évident dans le recueil *Contes Immoraux*, par les thèmes choisis dans trois des quatre contes: l'adultère, la dépravation et l'inceste. Il s'étale aussi dans un lexique issu d'un technoculte scientifique issu surtout du champ médical. Du point de vue de la voix narrative il y a certes la présence du style indirect libre, bien qu'il y ait une prédominance de la voix du narrateur sur la voix des personnages. Cependant d'autres traits du style zolien se trouvent presque absents dans ces récits, comme l'emploi de l'argot. C'est-à-dire, en reprenant la typologie des voix identifiée par Henri Mitterrand, que la manifestation de «l'oralité narrative, celle où l'on reconnaît la voix propre du narrateur» dépasse largement «l'oralité mixte, qui associe la voix du narrateur et l'écho de la parole collective ; et l'oralité citationnelle, ou de représentation, où l'on identifie directement la parole des personnages mis en scène, en discours direct ou en discours indirect (conjonctionnel ou libre), individuel ou collectif»¹. Par contre, les textes de cet auteur illustrent des innovations esthétiques proposées par le naturalisme, comme l'accent mis sur la visualité du texte et sur les tableaux qui encadrent et justifient la trame narrative.

Or c'est dans la chronique, ce genre journalistique qui naît de l'interaction entre la presse et le roman, que Eduardo de Barros Lobo s'approche le plus du style incisif et virulent de Zola chroniqueur. Tout comme Zola, le journaliste pamphlétaire produit des chroniques de critique sociale et politique autour du peuple, de la pauvreté, de la presse, du pouvoir politique, de la religion et des mœurs, en esquissant des caricatures des hommes et des femmes contemporaines et en dénonçant la corruption et l'hypocrisie.

Entre le premier volume de chroniques, *Viagens no Chiado* (1887) et le deuxième, *Do Chiado a S. Bento* (1890) on observe tout de même un changement. L'évocation mélancolique de Lisbonne et la misère de la ville prennent le premier plan, faisant écho des souffrances du propre auteur, qui lutte contre la pénurie et qui se voit impuissant pour sauver de la maladie ses enfants. C'est dans la rédaction de ces chroniques sur la décadence de la capitale que l'écrivain traducteur propose d'écrire la physiologie de la ville et de comprendre le degré d'influence qu'elle exerce sur l'individu. Les descriptions évoquent un expressionisme avant la lettre et décrivent avec une ironie amère une société où aucun progrès scientifique ou moral n'était possible.²

Conclusion

Comme traducteur, Eduardo de Barros Lobo fait écho de la diversité naturaliste et de la coexistence de plusieurs canons littéraires dans le contexte de la mondialisation du naturalisme. En même temps, comme auteur, il illustre dans ses œuvres des traits d'un naturalisme foncièrement révolutionnaire, qui aspire à une nouvelle hiérarchie dans l'organisation sociale et morale. Cependant, le sentiment de mélancolie, même si elle est nuancée d'une ironie amère, prend le premier plan, dans ses chroniques, démontrant le manque de foi dans tout type de progrès. En effet, le naturalisme, ayant dans sa genèse une osmose entre science et littérature, trouverait difficilement un écho efficace dans un pays scientifiquement et industriellement en retard, aux structures déficientes, oscillant entre un passé perdu et un Progrès aux contours incertains. Entre l'œuvre traduite et l'œuvre écrite, l'écrivain constate que l'idéal naturaliste, au Portugal, naît, non pas de l'influence effective du Progrès, mais du constat de son absence vis-à-vis d'un panorama de décadence généralisée.

Notes:

1. Voir Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, coll. «Points» (Paris : Seuil, 2008).
2. Voir Guidère Mathieu, *Traductologie et géopolitique*. (Paris : L'Harmattan, 2015) ou Astrid Guillaume (éd.) *Traduction et implicites idéologiques* (Besançon : Éditions La völvä, 2016).
3. Michaela Wolf, «The Sociology of Translation and its 'Turn'», in *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*, ed. Claudia V. Angelelli (Amsterdam : John Benjamins, 2014)

4. J. Heilbron et G. Sapiro, «Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects», in *Constructing a Sociology of Translation*, eds. M. Wolf & A. Fukari (Amsterdam: John Benjamins, 2007).
5. S. Bassnett et A. Lefevere, *Translation, History and Culture* (New York : Pinter. 1990), 12
6. Ibid.
7. D. Baranger, *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu* (Buenos Aires : Prometeo Libros, 2004), 126.
8. Yves Gambier, «Y a-t-il place pour une sociotraductologie?», in *Constructing a Sociology of Translation*, eds. M. Wolf et A. Fukari (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007).
9. Susan Bassnett, Harish Trivedi, *Postcolonial Translation. Theory and Practice* (London: Routledge, 1998).
10. A. Lefevere, «Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm», in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* ed. : T. Hermans (London: Croom Helm, 1985), 227.
11. Claudia Poncioni, *As traduções de Zola em Português, um estudo das traduções de Germinal* (São Paulo: Anna Blume, 1999).
12. Leonardo Mendes et Pedro Paulo Catharina, «Le naturalisme brésilien au pluriel», *Brésil(s)* 15 (2019), <http://journals.openedition.org/bresils/4595>.
13. Olivier Lumbroso et Céline Grenaud-Tostain, eds., *Naturalisme. -Vous avez dit Naturalismes? Héritages, mutations et postérités d'un mouvement littéraire* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2016).
14. Itamar Even-Zohar, « Laws of Cultural Interference », in: *Papers in Culture Research* (Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010), 63-67.
15. Dionýz Durišín, *Théorie du processus interlittéraire I* (Bratislava: Institut de Littérature Mondiale/ Académie Slovaque des Sciences, 1995), 12-13.
16. Walter Benjamin, « The translator's task », *TTR: Traduction, terminologie, rédaction* 10, no. 151 (1997).
17. Henri Mitterand, « Les prérequis stylistiques de la traduction littéraire : Zola », in *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours*, eds. Bruna Donatelli et Sophie Guermès (Roma : Tre-Press, 2018), 15.
18. Voir Jorge Costa Lopes, *A elegância elzeviriana da palavra de Eduardo de Barros Lobo (Beldemónio)*, <https://comunidadeleitoresdegouveia.files.wordpress.com/2019/01/ficha-de-leitura-n.7-beldem%C3%B3nio-eduardo-de-barros-lobo-jan2019-1.pdf>

Bibliography:

- Baranger, D. *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu* [Epistemology and Methodology in the Work of Pierre Bourdieu]. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004.
- Bassnett, S., and A. Lefevere. *Translation, History and Culture*. New York: Pinter, 1990.
- Bassnett, Susan, and Harish Trivedi. *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. London: Routledge, 1998.
- Benjamin, Walter. "The Translator's Task." *TTR: Traduction, terminologie, rédaction* 10(2), no. 151 (1997).
- Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres* [The World Republic of Letters] Paris: Seuil, 2008.
- Durišín, Dionýz. *Théorie du processus interlittéraire*, vol. I [Theory of Inter-literary Process, I]. Bratislava: Institut de Littérature Mondiale / Académie Slovaque des Sciences, 1995.
- Even-Zohar, Itamar. "Laws of Cultural Interference." In *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010, 63-67.
- Gambier, Yves. "Y a-t-il place pour une sociotraductologie?." In *Constructing a Sociology of Translation*, edited by M. Wolf and A. Fukari. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2007.
- Guillaume, Astrid, éd. *Traduction et implicites idéologiques [Translation and ideological implications]*. Besançon: Éditions La völvä, 2016.
- Heilbron, J., and G. Sapiro. "Outline for a Sociology of Translation. Current Issues and Future Prospects." In *Constructing a Sociology of Translation*, edited by M. Wolf and A. Fukari. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2007.
- Lefevere, A. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm." In *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, edited by T. Hermans. London: Croom Helm, 1985.
- Lumbroso, Olivier, and Céline Grenaud-Tostain. *Naturalisme. -Vous avez dit Naturalismes? Héritages, mutations et postérités d'un mouvement littéraire* [Naturalism. -Did You Say Naturalism? Legacies, Mutations and Posterities of a Literary Movement]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.
- Mathieu, Guidère. *Traductologie et géopolitique [Translation Studies and Geopolitics]*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- Mendes, Leonardo, and Pedro Paulo Catharina. "Le naturalisme brésilien au pluriel." *Brésil(s)* 15 (2019), <http://journals.openedition.org/bresils/4595>.
- Mitterand, Henri. "Les prérequis stylistiques de la traduction littéraire: Zola." In *Traduire Zola, du XIXe siècle à nos jours* [Translating Zola, From the 19th Century to the Present Day], edited by Bruna Donatelli and Sophie Guermès. Roma: Tre-Press, 2018.
- Poncioni, Claudia. *As traduções de Zola em Português, um estudo das traduções de "Germinal"* [Zola's Translations into Portuguese, a Study of "Germinal"'s translations]. São Paulo: Anna Blume, 1999.
- Wolf, Michaela. "The Sociology of Translation and its Turn." In *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*, edited by Claudia V. Angelelli. Amsterdam: John Benjamins, 2014.



SEA FICTION IN CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE

Nicolae BOBARU

Independent Researcher
E-mail: bobaru.nicolae@gmail.com

SEA FICTION IN CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE

Abstract: The present article aims to analyze the process of recovering marine imagery in some contemporary Romanian fictional works. The study will proceed with our study from two distinct perspectives: from the point of view of a narrator who gained experience on board ships and from the point of view of an imaginary narrator-traveler. For the case studies, a few postmodern fictions have been considered. The limits between reality and fiction are to identify the literary exotism of those texts, concluding that the idea of “recycling” the marine themes in the present Romanian literary space contributes to the detachment of those works from the body of nautical fiction which many literary critics considered as minor literature.

Keywords: marine imagery, sea voyage, travel, logbook, nautical fiction.

Citation suggestion: Bobaru, Nicolae. “Sea Fiction in Contemporary Romanian Literature.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 91-99.

<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.12>.



Introduction

For almost any writer, the ocean is often an extremely rich and practically inexhaustible source of inspiration. To this day, more than half a millennium after Christopher Columbus’s epic expeditions, marine themes remain relevant for world literature. And even if it is only about a few Romanian authors and few of their literary works, they can be easily included in the nautical literary genre, representing a veritable splash of color in current Romanian literature, reminding us of the few writers of maritime novels from the twentieth century.

Travel and adventure have always attracted humans, fascinating their inquisitive spirit. While exploring unknown or imaginary territories, man lives through travel the experience of discovering other worlds, and even assuming new identities. Journey is a worldwide theme that occurs across literature from its beginnings until the present days. It has been exploited for the completeness of the implied motifs, for the rich symbolism, and the wide-area of signification. A definition of journey could be that of an existential experience, revealing to man the entire beauty of the terrestrial or marine spaces, on the one hand, and the

cosmic boundlessness, on the other hand.¹ At the same time, a journey means initiation, it can turn into a spiritual path, but it can also mean acquiring knowledge by taking risks and challenging the unknown.

Journey often plays the role of a narrative pretext, giving the writer the opportunity to imagine unknown worlds in the literary texts, and to create unique characters and spectacular adventures.² It acquires numerous values at the level of human consciousness, being realized either from the thirst for adventure or from the desire to satisfy its longing for exploration and initiation. Usually, journey has two different meanings: as a road in a specific setting, with unexpected adventures along the way and specific characters living a certain type of experiences, but also an inner adventure, a spiritual transformation generated by the journey itself.³ Thus, it symbolizes not only the discovery of new spaces but also an inner discovery, a spiritual evolution.

Journey, first of all, represents an experience itself. An adventure.⁴ The one who travels is always caught in the core of his very own traveling condition, in the core of an existential experience he cannot escape. Everyone experiences their own journey in a different way. Whether it is a trip to a city or to a market, whether it is a journey around the world, it is an individual experience

and a form of acquiring knowledge of what is not yet familiar to us, but strange and unknown. It is also, as with several other fundamental human experiences, a paradigm of authentic and direct experience. It means acquiring experiences that are attained through the quests to which the traveler is subjected to.

Voyage may be also considered from viewpoint of its anthropological roots. From birth to death, the journey is for each of us as well as for all of humanity a familiar experience and represents one of the most fundamental tools for gaining knowledge and experience. It means mobility, change of place, therefore moving from one place to another represents a common space for metaphors of human experiences, usually indicating the transition from one stage to another.

Journey may be considered the ground for generalizing global metaphors and a group of symbols through which the human imagination can express transitions and transformations of any kind. Almost any transitional experience can make use of the metaphor of the journey. Starting with mythical cultures to modern and postmodern cultures, the experience of human mobility has always been used to express either the meaning of death, or the global structure of life, or to encode changes from one social or existential condition to another by using the rites of passage. Just because of its roots in the anthropological levels of the human being, the journey represents the experience of change not at all common to all people. Through its universal character, the journey becomes a tool for exploring the unknown through the known and provides such a specific space for the birth of metaphors of different human experiences.⁵

This unique experience, which is represented by journey, carries along with risks and dangers, and that is why a good part of travel narratives may also be regarded as adventure fiction. There are, obviously, other genres of travel literature (travel diary, lyrical prose), which do not fit into those mentioned above. For a piece of maritime fiction to be possible and as real as it can be, even in its minimalistic formulas, nautical vocabulary should reach outside its limits and move towards a major standard imposed by the literary language. Therefore, the story of a ship, of a sailor or the narrative of a sea voyage cannot be written without making use of this particular vocabulary.

The sea stories from the sea contain many technical terms, and their meaning and use are obviously best known to a sailor, and their majority is connected to sailing because most of these narratives are placed before steam or Diesel propulsion came into use on board ships. But this literature cannot only be limited by the specificity of the technical terms, but it is about a certain environment and a totally different way of life, which for most of the readers represents a gateway to the unknown, and unbelievable adventures.

Sea and sailors, pirates, and fishers occupy an important place in adventure literature, such as the

cases of: Homer's *Odyssey*, *The Lusíads* by Luís Vaz de Camões, *The Pilot* and *The Red Rover* by James Fenimore Cooper, *Robinson Crusoe* and *Captain Singleton* by Daniel Defoe, Victor Hugo's *Toilers of the Sea*, Herman Melville's *Benito Cereno*, *Redburn* or *Moby-Dick*, *Treasure Island* by Robert Louis Stevenson or Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Nostromo* and *Typhoon*. This is quite natural because in the old times, during the age of sails and before the great expeditions for exploring the world, a sea voyage was considered an adventure in itself, but also due to the fact that sailors were endowed with rich imagination, a trait of character rooted in the long ocean passages that lasted for months when all crew was isolated and far away from everything that was familiar to them, and when the vastness of the ocean unfolded before their eyes, their imagination found the favorable grounds to give birth to fantastic creatures and events, some of those later being turned into myths and legends which survived until the day.

When talking about nautical literature, one might only take into account the literature that centers itself on nautical themes that refer strictly to fishing, piracy, shipwrecking, exploratory voyages, emigration, commercial transportation, or warships. In order to better grasp maritime fiction, it is necessary to take into consideration the history of this literary genre and its connection to the maritime world. John Peck's definition of the sea narrative would mark a very useful starting point:

“three elements compete for attention in sea stories: there is the individual sailor, who more often than not will display distinctively masculine qualities; the sea and the other shore as places of danger, where challenges have to be met; and thirdly, the social, economic and political dimension, that the ship is a product of technology, that it has been built for a purpose, and that there is a practical aspect to every sea voyage.”⁶

Nowadays, in terms of this narrow definition, nautical literature is either anachronistic or barely exists for the simple fact that most of these maritime activities have changed radically over time. The idea of a voyage aboard a ship has come to mean a luxury cruise or some recreational activities of the rich people, such as sport fishing, yachting, the smuggling of prohibited substances and goods, or the illegal transportation of stowaways. During the last decades, maritime trade has become a global business, and human manpower has drastically been reduced due to the use of specialized ships and the development of technologies across the maritime industry. The strengthening of air trade, and the decrease in costs for air transportation involving both the transport of people and goods, has resulted in a shift in man's attitude towards the sea or the ocean, especially affecting the mentalities of people in urban areas or in industrialized regions. Therefore, for many of us seas and oceans of our days seem to have value



only in the case of recreational and touristic activities, being seen as a source of food or it is used as a place for dumping unwanted and harmful substances.

Such a radical change of attitude does not necessarily mean that there is no longer a place for seas and oceans in today's literature and culture. On the contrary, precisely because of these fundamental changes in the roles and relationships between marine space and human society, there is a greater need for literary studies to investigate the past and demonstrate what nautical literature meant in different periods of time, what it means at present and what could represent for our future.

By celebrating the practical skills of ocean adventurers, nautical fiction explores aspects of modern consciousness as a constituent part of all those being away from home. These aspects constitute a capacity, a modern distinctive form of practical reason, which defines and distinguishes people based on their intelligence or skills proved in action.

Characters of nautical fiction take full advantage of this practical reason, challenging their skills in order to overcome the boundaries of the unknown, of a world that is sometimes violent, chaotic, and occasionally wonderful. They fight against storms that endanger their lives, discover reef barriers, get sick with scurvy, get shipwrecked on dangerous or desert islands, hunt sharks or whales, organize mutinies, start combats at sea or meet pirates. M. Bakhtin came up with a *theory* of adventure in one of his essays entitled *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel* contained in his book *The Dialogic Imagination*, in which he argued that adventures fiction subjects its protagonists to various dangers in order to test them and thus they assert their own identities, which represent the constituent values of a culture.⁷

Imaginary voyages have as a plot either an expedition, a sea adventure, or a sea voyage. Many of these imaginary voyages are motivated by the quest for a magical relic. The difficult journey to the land where this object is located and the journey back home is often one that involves the transition from childhood or adolescence to adulthood by struggling to get that object and to ensure the safe return home, which represents a metaphor for human development. The imaginary journey offers the readership the experience of the voyage at sea, however, sparing it from the months spent at sea in an environment full of unforeseen events, being able this way to travel imaginatively to distant lands that one can only dream of.

Travel stories are among the oldest narrative forms. The adventures that led to the great discoveries of the world play an important role in folklore, mythology, and medieval romantic stories, and the metaphors of the journey of human evolution remain central for modern epic forms as well. The imaginary voyage is focused not only on fictional sea voyage narratives but also on those literary forms that are centered on true sea accounts that happened during historical voyages. Authors of

fictional works based on imaginary journeys developed sophisticated literary forms that allowed readers to access a virtual world by means of imagination, simulating the rhetorical techniques used in the stories recounting authentic voyages. These fictional narratives seemed so compelling sometimes that they were on many occasions considered original documents that were accounting for historical events in connection to geographical discoveries.

The main texts considered for our case studies are: *Pascal desenează corăbii* [Pascal is drawing sailing ships] by Radu Niciporuc, *Mort în Patagonia* [Dead in Patagonia] by Daniel Vighi and *Evanghelia după Araña* [The Gospel of Araña] by Nicolae Strâmbeanu, but we also stopped on some lesser-known novels with a lower literary value, such as: *Oglan. Navigând spre Labrador* [Oglan. Sailing to Labrador] by Ion Teleianu, *Singur împotriva oceanului* [Alone Against the Ocean] by Constantin Costache and *Somalia, mon amour* [Somalia, my love] by Bogdan Hrib.

The Maritime Imagery in the Contemporary Romanian Literature

The nautical literature in the Romanian literary space does not allow validation of its existence as a literary species in its own rights, but rather as a subgenre of travel literature or children's literature, both these inclusions doing nothing but diminishing its importance, even if it were a short list of works when it comes to it.⁸ The marine imaginary has only a few reference data in Romanian literature. We find some references to the Russian-Turkish political and military problems in chronicles such as those belonging Neculce and Greceanu⁹ and later in Ion Ghica's biography. More prominently, the imaginary and its constituent elements appear for the first time in the works of Jean Bart, who is known in the history of Romanian literature for three texts: *Jurnal de bord* (1896) [A Logbook], *Schițe marine* (1901, 1928) [Marine Sketches] and *Europolis* (1933). It is then worth mentioning Matila Ghyka who attended the Naval School in Brest and who wrote countless pages of memoirs about the first voyage he made "as an aspiring officer on board a frigate that roamed across the Atlantic Ocean, calling ports where he enjoyed crazy innocent adventures."¹⁰ Panait Istrati is another author who made a name for himself in the Romanian literary space, being best known for his marine literary sketches. He embarked on his first voyage on a ship with the help of a stoker who got impressed by the excitement that Istrati displayed when he said that he wanted to reach Alexandria in Egypt. Adrian Zografi, the character of his novels, who functions as an alter ego for Panait Istrati, proves to us his love for the Mediterranean. Mihai Tican Rumano (1893–1967) is another adventurer who wrote a book named *Icoane dunărene* (1933) [Danubian Icons], where he recounts his travels to various cities along the Danube River.¹¹

Perhaps the most successful work of the kind in the Romanian literature is *Toate pânzele sus!* (1954) [*All the Sails Up!*] by Radu Tudoran.¹² His passion for travels and his interest in landscape descriptions are two specific traits that go hand in hand in this novel, making of it not only an attractive adventure novel, but also a key reference in youth literature. Though this work suffered from being marginalized in its critical reception, it remains in the history of Romanian literature as one of the most enjoyable books in the whole communist period and one of the first examples of literary escapism.¹³ Beyond the spectacular adventures of the crew of the schooner *Speranța*, the author transforms the journey into a metaphor for life, giving birth to one of the most successful stories about freedom in the Romanian socialist era, having played an important role in the evolution of the Romanian literature.¹⁴ A masterpiece of a minor genre, Tudoran's novel lacks the seriousness of high literature, not being able to qualify in the canon of Romanian literature. But no matter how this novel is regarded by the readers or critics – adventure novel, teenage novel, or escapist literature – it proposes an extraordinary fictional refugee and an escape through imagination outside the area of influence of communism.

The voyage theme in *Toate pânzele sus!* Presents a full spectrum of meanings, affecting all the essential dimensions of life. For Radu Tudoran, the journey does not represent just a simple route to a given destination, but it is rather a complex quest where the destination appears along the way, and the transformation of the traveler takes place regardless of its trajectory through space. This journey is the result of an obsession with escaping and it becomes a journey into the depths of human beings rather than a geographical route.

Works such as those belonging to Radu Theodoru (*Corsarul*, 1984), Radu Valentin (*Jean Bart*, 1967), Vasile Nedelcu (*Drum spre puntea de comandă*, 1986), Mircea Novac (*Povestiri din Atlanticul de Sud*, 1990), Bogdan Hrib (*Somalia, mon amour*, 2009) or Monica Ramirez (*Kit Black*, 2011) represents a few titles of novels lacking aesthetic consistency and literary value, which did not have the means to remain alive in the collective consciousness of the readership. Yet, an entirely different perspective of the maritime imagery emerges from more recent works such as *Mort în Patagonia*, *Evangelhia după Araña* and *Pascal desenează corăbii*.

When the Storyteller Is a Sea Wolf

In the Romanian literary space, there are too few examples of writers who experienced life at sea and who actually worked on board ships and later they used their experiences as the primary source for their novels. Worthy of being reminded are Panait Istrati with *Méditerranée. Lever du soleil* (1934) and *Méditerranée. Coucher du soleil* (1935), who worked as a stoker on board the ships of the Romanian Maritime Service (Serviciul

Maritim Român) and reached this way various ports in the Mediterranean Sea.

Eugeniu P. Botez, known under his pseudonym as Jean Bart, borrowed his name from the famous Flemish corsair of the seventeenth century, represents an authentic figure in Romanian literature by making use for the first time of the logbooks and the marine sketches as literary forms, being also the first one to sustain the nautical novel as a genre itself (*Jurnal de bord*, *Peste ocean*, *Pe drumuri de apă*, *Europolis*). Less known authors worth to be mentioned are Ion Teleianu and Constantin Costache. The first one published two autobiographical volumes (*Oglaan and Oglaan. Navigând spre Labrador*) inspired by life aboard the ships on which he worked as a cook. Constantin Costache (*May Day*, *Urme pe oglinda apei*, *Singur împotriva oceanului*), gained his experience as captain on board several vessels and writes adventure novels inspired by his life at sea, his texts proved to be captivating through their cinematic characters and because they present real events from seafarers' lives. However, the most circulated name remains that of Radu Niciporuc, who published in 2016 at Cartea Românească publishing house the volume of short stories *Pascal desenează corăbii*.

Using Julio Cortázar's model, whose plots from *All Fires The Fire* are all parallel and symbolic, Niciporuc uses the exoticism of life at sea and the postmodernist technique of narrative telescoping, striving to bring them to a common ground, by constructing complex texts with several narrative plans, using the unique topics that life on board offered him where he worked as an electrical engineer, but sometimes his short stories lose their charm due to their textualist complications to which the author appears to resort too often.¹⁵

On the other hand, his stories are extraordinary, even though he willfully deprives his readers of enjoying the unusual places and events that he experienced. He narrates fragments of true events from the life of contemporary sailors, but he is more concerned with the textuality of his works and proves himself suspicious about any basic form of storytelling. So, his eight short stories only superficially explore and dig into modern sailors' life at sea, the social aspects aboard the ships are barely outlined, and the exoticism of life at sea and of traveling to various ports of the world is barely sketched out. His texts talk about dreamy sailors on deck, the boredom that gets installed on board during port stays, the quarrels and fights on board ships, about the international contacts that some crew members establish in various ports, about the routine of some activities on board the ship and about the cynical attitude of a captain who is already fed up with the inspections carried out by port authorities that he already knows are coming to look for problems so that they will be entitled to ask for "gifts". This is how the reader learns about the corruption of port authorities in various ports of the



world, about the many African stowaways who are trying to board ships to reach the Western world, about how the world economic crisis from 2008 affected the maritime industry or about the stories of how sailors made illicit income before 1989.

Although the material he had in hand is unique and inaccessible to most writers, Niciporuc chose to narrate his stories in an allusive manner only, being more fascinated by the narrative techniques than by the exoticism of some places and events to which only he had access and which he could have exploited more so that his readers could have enjoyed it. It can be said that Niciporuc tried not to turn his stories into some kind of adventure fiction. He managed to use a refined style with long phrases, sometimes perhaps too precious, but some fragments if they are taken separately can constitute real cinematic cutouts.

Two of the short stories in his volume prove to be the centerpieces of his work, one of which even gives the title of the book – *Pascal desenează corăbii*. In this story, the character who also narrates the events is an alter ego of the author. He's a loner, a contemplator, who often finds refuge in his cabin to read South American novels. He stays away from the small plots on board the ship and thus he becomes a discreet critic of the ridiculousness of the show that sometimes life at sea proves to be, subtly exploring human nature. This story depicts the French captain Pascal, an incurable melancholic, but also a skilled sailor who enjoys telling stories about ships and wines. So, the story acquires a touch of romance by revealing Pascal's passion for Odille, with whom he had fallen in love just by hearing her voice on the ship's radio station.¹⁶

The other story – *Marinarul din Şumen* [The Sailor of Shumen] – is the story of a Bulgarian ship captain, who is in love with a Caribbean prostitute, who needs to solve the problems caused by his crew members in different ports. The narrator tells Avva, after many delays, about various events that took place during his sea voyages. The love story between the Bulgarian captain Pencov and Señorita, a woman that works in a brothel in one of the Caribbean ports, unfolds softly. This story is also spiced up with tragi-comic moments such as the incident with the poisonous shrimp when Pencov got to the hospital after dinner with Señorita, the narrator-character and the brothel's owner María, or the story when they receive mango pies, sent by María, after a night when she had confessed to the on-board electrician. The Sailor of Shumen ends with this second story, which is told at a faster pace because Avva became very impatient to hear the end of it.

The stories recounted in the volume are fragments of the author's life at sea, a rich experience that offered him the opportunity to meet different people all over the world and to live exquisite moments. His texts are influenced by his readings during the long periods of solitude at sea

and are centered on various characters belonging to the maritime trade, some of them being memorable, others just ethereal beings barely outlined. But Niciporuc brings them all back to life along with the sketching of the entire world to which they belong to.

His volume is infused with marine scents extracted from the author's seafaring experience but the advantage of the book lies with its existentialist form, Niciporuc's stories being inspired by his adventurous sea experience. He tried to delineate his writing in the postmodernism area, by combining the moral manner of Joseph Conrad's writings with Julio Cortázar's objective and structured style.¹⁷

Constantin Costache is another sea novel writer, a man who knows the sea from his working experience and for whom the land becomes the object of his desires and dreams.¹⁸ From the author's perspective, the sea signifies both adventures and dangers, but the greatest certainty for the sailor is the separation from family, from the places to which he belongs, the life of the sailor means an interruption of a way of life with a very different one. His nostalgia for his life back home with his family, and longing for his wife or children, who grew up in the absence of their father fill the gaps in the soul of the sailor when on board the ship. No matter how much the maritime technology has advanced, no matter how much new equipment is getting installed on board, no matter how many safety and security measures are taken on board the ship and no matter how much one tries to improve sailors' lives, the sea still remains a space full of dangers, unpredictable events, full of outstanding adventures. This can be seen in full from the very beginning of the volume *Mayday*. The title of the book is extremely significant for any sailor. This is the emergency call that a ship sends when it is in a situation of immediate danger such as fire on board or danger of sinking. Sailors such as Stanciu, Matei, Mircea, Rişcan, Mitofan, and Paul have embarked on board a ship registered under the Romanian flag. At some point, they need to face a storm at sea. Their vessel receives an emergency call through the radio station from another vessel transmitting its geographical coordinates and requiring assistance. The Romanian ship changes course in order to reach the vessel in distress. Arriving at the designated position, they will find out that a yacht is in distress. Search and rescue operations prove to be extremely difficult during a storm. Attempts are made to establish direct communication with the crew of the yacht through the radio station, but no response is received. As the master of the Romanian ship cannot make a decision because he does not want to put his own ship and crew in danger, a few crew members decide to start search and rescue operations on their own. It takes courage to accomplish the mission.¹⁹

The entire novel revolves around the idea of the modern man's struggle when confronting nature. The

author brings into discussion new aspects of life at sea, emphasizing that technology cannot neutralize the unforeseen dangers at sea. What is remarkable about Costache is the manner in which he intertwines technical information, suspense, and dialogue. He proves that he knows how to build tensioned moments as well as he demonstrates that he is able to portray his characters only through their reactions, or some spoken words in various extreme moments. So, a sailor's life is unfolded under the reader's eyes, from daily routine to moments of crisis.

The two novels belonging to Ion Teleianu do not live up to the standards set up by the two authors earlier discussed. They do not display Niciporuc's textualism, and neither the realism and the spirit of adventure of Constantin Costache's prose. They can be considered autofiction written in a simple language, without any esthetic prestige, but they are defined by a light and simple humorous style. The author, a former cook on ocean fishing vessels, chooses to recount funny episodes of the life of sailors. It is certain that the stories are inspired by his experiences on board fishing vessels, but it is equally obvious that he knowingly chose only episodes relevant for their comic core. He does not insist on the dangerous moments that can appear at any time at sea, proving that his intention was to create two texts full of situational comic.

Therefore, we can conclude that we have three authors who were former sailors, having different styles, who approach maritime topics very differently one from each other, which is being determined by their different approach of life at sea. While there is a high chance that none of them to make it in the literary canon of contemporary Romanian literature, we must emphasize that their works represent a colorful splash in our literary space.

Fictional travels and travelers at sea

Marine tropes are present in the oral and written literature of many nations, so that we find out about paradisiacal islands, floating islands, or islands inhabited by monsters or hiding fascinating treasures, such as in the following cases: Homer's *Odyssey*, the Icelandic *Saga of Eric the Red*, Coleridge's *Rime of the Ancient Mariner*, *The Lusíads* by Camões, Defoe's *Robinson Crusoe*, Stevenson's *Treasure Island*, Golding's sea trilogy *To the Ends of the Earth*, Eugène Sue's *Atar-Gull*, or Akira Yoshimura's *Shipwrecks*. Romanian literature does not abound in authentic sea adventure novels; therefore, two postmodernist works – *Mort în Patagonia* and *Evanghelia după Araña* – represent two exotic appearances in the current Romanian space.

Nicolae Strâmbeanu's *Evanghelia după Araña* constitutes a pastiche of the picaresque novel²⁰, its narrative formula combines elements of the historical

novel, and features of neomodernist baroque, and postmodern intertextuality, having as hypertext Cervantes' masterpiece – *Don Quixote de la Mancha*. The novel is set in the sixteenth century, the era of the great oceanic crossings and the amazing geographical discoveries undertaken by the most powerful European nations, but the events recounted in the novel somehow stand in the shadow of the greatest names in the history of maritime navigation: Magellan, Columbus, Quijada, Pinzón, Cortés, Núñez, Da Gama, and El Cano.

The Castilian Joaquin Araña is the hero and also the narrative voice of the novel. He is a kind of a minstrel, very talented at getting entangled in various dangerous situations, and who allows himself to be carried away around the world by his destiny. Being a novel written in a postmodernist manner, it is quite difficult to summarize the plot of the novel, and the techniques the author is making use of letting us understand that narrative itself represents the main topic of the book. Undoubtedly, his merit lies with establishing the narrative formula, so the reader gets easily impressed by the many odd events that are happening along with the story. It all begins in Spain when Joaquin Araña is forced to flee to Portugal. From there he will start his voyage Oceanic Sea (Marea Oceanică) following the routes of the priceless spices to the Indies and China, he will take part in some mutinies, he would resort to betrayal and he would be betrayed by others in return, he would commit criminal deeds, he would come to know luxury and power, and then he would know misery and decay. Step by step he pretends to be a navigator, a warrior, a spy, he is imprisoned, he becomes a merchant, or high-ranked commander on an island, then he is shipwrecked for several years on a desert island, he develops relationships with different kings and pirates, with some monks, he gets involved with some relentless warriors, with exotic women with various social backgrounds, from enslaved women to princesses.²¹

The pace of the narrative is alert, and Araña's adventures does not let the reader have any peaceful moments, the whole plot stretching like a web, just like the one on Araña's chest. Like any postmodern novel, this one also does not lack its humor. The narrator is sometimes ironic, sometimes sarcastic, other times pathetic. The story is imbued with exoticism, it acquires sometimes medieval or grotesque traits, describing various atrocities, erotic moments and indecent vocabulary is used all across the novel, while heroism is a feature defining many of its characters. Strâmbeanu's hero is a postmodern rogue in a continuous search for meaningful experiences. He describes his own evolution through his journey around the world. The apocalyptic dimensions of his adventures do not have a clear purpose, and moreover, most of the time he ends up by failing his tasks. One might conclude that the only meaning that the writer pursues is the epic construction itself, which is the only one finding its meaning in the novel.



The Romanian fiction centered on maritime imagery reaches another dimension thanks to Daniel Vighi and his novel *Mort în Patagonia*, published in 2017. The travelogue as a literary subspecies, is poorly represented in our literary space compared to Western literature. Romanian people are defined neither by an adventurous spirit nor it did not have the colonizing power of other European nations, therefore the travel adventures failed to produce literary works strong enough to make it up to the national literary canon. Mostly due to the fact that Vighi rigorously and skillfully deploys the postmodern literary techniques, due to his deep knowledge of the Romanian language, by engaging literary forms and assuming an adequate maritime vocabulary, his novel acquires a special position in the rather short list of Romanian sea fictions.

The novel represents an imaginary journey, credited as a postmodern fictional work, focusing on describing a world on the verge of being obliterated. It might serve as a parable for the genocide of the Ona population in Patagonia, of the Selknam natives, and even for the terrible death of the settlers disembarked in 1555 on the inhospitable shores of Tierra del Fuego. But it just as well may be all about the dissolution of the traditional society of Radna (Lipova) as the author knew it since his childhood. It can also signify the death of literature and reading as processes to acquire knowledge and ways of exploring unknown and unreachable worlds, which the author tries to bring to the attention of his students during the literature seminars he held in classroom 201 of Faculty of Letters in Timișoara.

Making use of the magical act of imagination, Vighi gets together some people from Banat whom he projects in the sixteenth century. This group has Ahabu as its captain, who is accompanied by dead or dying people, former prisoners and several other acquaintances of the author whom he includes in his novel as characters. The book is full hilarious moments from beginning to the end, and the lexical savory is a result of mixing argotic words from Banat region with maritime vocabulary or Spanish idioms.

The novel has three major landmarks: Herman Melville's famous novel *Moby-Dick*, *Toate pânzele sus!* by Radu Tudoran and the great "galleon" of world literature, led by Miguel de Cervantes – *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Starting from these three literary sources, Vighi imagines the "Eugen Todoran" Central Library of the University with its reading room of Faculty of Letters, and the teaching room 201, inviting everyone on board the schooner *Speranța* for an extraordinary adventure based on imagination. In addition to the author's humorous style so specific to people from Banat county, the book is infused with dramatism which gives chills to the readers, signaling the disappearance of postmodern readership who could live through imagination all the events in the book.

The novel is built on several layers: a hybridized

cultural layer where Vighi gathers his characters originated in his childhood spent in Radna, some of them being already dead, others still alive, but all crossing the barrier imposed by temporality and spatiality. The language used by the author is full of argot from Banat and Hispanic vocabulary, so that the ludic aspect is not only present on the level of characters' construction, but also present at the level of language. All these characters do not take into account spatiality, moving freely from the courtyard of an old lady named Chițorana to classroom 201 or to the Central Library of the University, but also to remote places from South America.²² On a different layer Vighi addresses the literary metaphor of the journey. In his novel, this represents an imaginary process that can be achieved through reading, and knowledge too, therefore he includes in the text reading recommendations for his students.

Mort în Patagonia seems to have two major stakes: a cultural one, for the legacy of the Austro-Hungarian Empire and Central European models go hand in hand with the exploration of South America and the annihilation of Ona and Selknam native populations, which disappeared after the genocide triggered by the European colonizers; and a strictly literary stake attained through reading, the pleasure of the text and the discovery of new worlds by means of imagination.

In *Mort în Patagonia*, Daniel Vighi makes use of various elements belonging to marine imagery in order to build the whole universe of a journey through the world of books for his students from the Faculty of Letters. The reader-wanderer²³ (citorul-vândraș) sails on board the schooner *Speranța* under the command of Captain Ahabu, and along with the helmsman Ishmael-Macek, the harpooner Henteș Paia, the watchkeeper Isăilă, the boatswain Pântălie, the stores' keeper Mermelegu, but also together with historical figures such as Magellan, Columbus, and Pedro de Gamboa.

The marine lexicon, the navigational routes used by the conquistadors and the countless types of sailing vessels that Vighi uses in his literary journey are just a few elements of the marine imagery which forms in his novel a universe in itself, but also gives a more technical configuration to the text, making it very often difficult for reading:

"In order for things to get on the right navigational course at hand for all readers-wanderers-navigators, the boatswain Pântălie and the stores keeper Mermelegu have their speech as usual in such moments during our seminars, whether they find themselves on the quarterdeck of the schooner *Speranța*, which they will sail to Patagonia, or in classroom 201 from the second floor, which is, after all, the same place, or topos, as all philologists-seamen-craftsmen used to say."²⁴

The military caravel, the frigate, the galleon, the catamaran, or the schooner sailing boats belong to the marine imagery, which Vighi uses as bibliographic references for his students, but at the same time they are

part of the narrative discourse.

Vighi's novel is a true technical dictionary of maritime terms, many of them being explained directly in the text by "Miss Somogyi Aladárné, deceased, having a private crypt in the Catholic Cemetery of Radna, which can be found at the entrance to the right, who is a textualist, etymologist and lexicographer."²⁵ Other times the explanations are placed as footnotes. Anyways, *Mort în Patagonia* can be seen reading adventure, as Vighi is trying to guide his students to a careful and profound reading, but also as a postmodern rewriting of the adventures that took place on board the schooner *Speranța*. The fundamental elements of the marine imagery are easy to be identified also in Nicolae Strâmbeanu's novel *Evanghelia după Araña*. The sea, the beach, various types of sailing ships, pirates, conquistadors, sea battles, shipwrecks, they all find their place in this novel. Piracy imagery is best represented in this novel, being shaped by episodes describing pirate attacks or by recounting historical figures of some well-known pirates:

"We shouldn't count the frequent confrontations with the pirates of the Inner Sea. At least *Barba Roja*, a Christian sold to Muhammad's sectarians, as they said, built a name for himself because of his fierceness. I sit and think about whether or not, at the time of my flight, the year had passed since he had proved so unearthly that, so that he *had stolen goods from ships belonging to the Holy Pope right in the port of Ostia*, or anywhere else."²⁶

Sailing vessels of all sorts make their appearance in various episodes across the novel, so we can read about Genoese galleys, caravels, or schooners: "A Genoese galley just arrived in the port and those soulless soldiers took them as hostages in order to tie them to the oars"²⁷; "*São Miguel* was a caravel of only a hundred *short tons*"²⁸; or "The captain of the galley was Pier-Paolo Mocenigo, good brother of *Giovanni Mocenigo*, who was the doge of Venice at that time."²⁹

Conquistadors or other great navigators who are already historical figures find their place between the pages of Strâmbeanu's novel, so that his postmodern picaresque hero experiences various adventures while meeting some of them such as: Giacomo Ricco, Cristóbal Colón, Martin Alonso Pinzón, Ludovico di Varthema, Diego Lopes de Sequeira, Bartolomeu Dias, Vicente Pegado, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama or Fernando Magellan.

Conclusions

Sea or oceans, ships, sailing boats, pirates, explorers or conquistadores are just some of the closely interconnected symbolic elements that are an integral part of the paradigm which is represented by the maritime imagery. Historical and factual reality represents one of the forms of the imaginary that fed the collective memory. Furthermore, the foundation of this entire concept is based on myths and legends, phantasmas and reveries. This phenomenon became more obvious in the Anglo-American cultural space since the seventeenth century, but there are variations of maritime imagery in Portuguese, Spanish, French, Italian or Greek literatures due to the influences of those nations in the maritime history over several centuries.

The evolution of maritime imagery helped the readership gain knowledge of freedom or to discover exotic lands and exquisite treasures through various adventure stories. If for the world literature, works such as those belonging to James Fenimore Cooper, Herman Melville, Joseph Conrad, Jack London or Ernest Hemingway, centered on topics related to maritime world, are placed in important canonical positions due to their influences in the development of the novel as a literary genre, there is no major contribution in the Romanian literary space of any sea novel. Yet, we should not overlook Jean Bart who is considered being the first author to write a sea voyage logbook as new literary form with certain recognized literary success to the readers. In the current literary climate, novels such as *Mort în Patagonia*, *Evanghelia după Araña*, or *Pascal desenează corăbii* bring to the attention of Romanian readership fresh and remarkable scenes from the adventurous life at sea. This constitutes a recovery process of the maritime imagery, having a real chance of development even in our national literature, not overlooking the influence of the maritime imagery of other nations and cultures that profoundly marked the literature related to the maritime industry. These works not only duplicate the old marine themes from the novels of the eighteenth and nineteenth centuries but also manipulate the boundaries between reality and fiction taking into account the needs of the public that seems to be largely influenced by the great industrialization and the phenomenon of globalization felt even at the level of literature.

Notes:

1. Carl Thompson, *Travel Writing (The New Critical Idiom)* (New York, NY: Routledge, 2011), 9.
2. Thompson, *Travel Writing*, 16.
3. Paul Fussell, *Abroad: British Literary Travelling Between the Wars* (Oxford: Oxford University Press, 1980), 209.
4. Lionel Casson, *Travel in the Ancient World* (London: Allen and Unwin, 1974), 39.
5. Thompson, *Travel Writing*, 35-36.



6. John Peck, *Maritime Fiction: Sailors and the Sea in British and American Novels. 1719 – 1917* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001), 14.
7. Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (Austin, TX: University of Texas Press, 1981), 111-129.
8. Odile Gannier, *Le roman maritime. Émergence d'un genre en Occident* (Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2011), 531-535.
9. Adrian G. Romilă, *Pirați și corăbii: incursiune într-un posibil imaginar al mării* (Bucharest: Cartea Românească, 2015), 129.
10. Mircea Angheliescu, *Lâna de aur: călătorii și călătoriile în literatura română* (Bucharest: Cartea Românească, 2015), 247.
11. Angheliescu, *Lâna de aur*, 251-254.
12. Romilă, *Pirați și corăbii*, 117.
13. *Ibid.*, 117.
14. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza* (Bucharest: Editura Fundației Pro, 2003), 144.
15. Doris Mironescu, „Cortázar pe vapor”. In *Cultura*, III (10), 9 March 2017, http://revistacultura.ro/pdf/Cultura_566.pdf
16. Adina Dinițoiu, « Când povestitorul este un „om al mării” ». In *Observator cultural*, no. 820-821, 29 April 2018, <https://www.observatorcultural.ro/articol/cind-povestitorul-este-un-om-al-marilor/>.
17. Bogdan-Alexandru Stănescu, „Vegetarian într-o lume de canibali”. In *Observator cultural*, no. 817, 7 April 2016, <https://www.observatorcultural.ro/articol/vegetarian-intr-o-lume-de-canibali/>.
18. Angelo Mitchievici, „O altă viziune a mării – Mayday”, <https://www.lapunkt.ro/2015/04/0-alta-viziune-a-mariei-mayday/>.
19. *Ibid.*
20. Marius Chivu, „Odiseea saltimbancului”. In *România literară*, no. 49/2004, 14 December 2004, http://www.romlit.ro/index.pl/odiseea_saltimbancului/.
21. Adrian G. Romilă: „Un păienjenis narativ”. In *Literatura de azi*, 20 October 2017, <https://www.literaturadeazi.ro/rubrici/apocrife/un-paienjenis-narativ-30302/>.
22. Alexandru Oravițan, „Patagonia din sala 201”. In *Orizont*, no. 10/2017, <http://www.revistaorizont.ro/arhiva/octombrie2017.pdf/>.
23. Daniel Vighi, *Mort în Patagonia* (Iași: Polirom, 2017), 12.
24. *Idem.*
25. Vighi, *Mort în Patagonia*, 24.
26. Nicolae Strâmbeanu, *Evanghelia după Araña* (Iași: Polirom, 2017), 27-28.
27. *Ibid.*, 41.
28. *Ibid.*, 59.
29. *Ibid.*, 51.

Bibliography:

- Angheliescu, Mircea. *Lâna de aur: călătorii și călătoriile în literatura română* [The Golden Fleece: Travels and Travelers in Romanian Literature]. Bucharest: Cartea Românească, 2015.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination*. Austin, TX: University of Texas Press, 1981.
- Casson, Lionel. *Travel in the Ancient World*. London: Allen and Unwin, 1974.
- Chivu, Marius. “Odiseea saltimbancului” [Tumbler’s Odyssey]. *România literară* no. 49, December 14, 2004. http://www.romlit.ro/index.pl/odiseea_saltimbancului/.
- Costache, Constantin. *Mayday*. Bucharest: Tritonic, 2013.
- Dinițoiu, Adina. “Când povestitorul este un ‘om al mării’” [When the narrator is a ‘sea man’]. *Observator cultural*, no. 820-821, 29 April 2018. <https://www.observatorcultural.ro/articol/cind-povestitorul-este-un-om-al-marilor/>.
- Fussel, Paul. *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Mironescu, Doris. “Cortázar pe vapor” [Cortázar on board a ship]. *Cultura*, III, no. 10, March 9, 2017. http://revistacultura.ro/pdf/Cultura_566.pdf
- Mitchievici, Angelo, “O altă viziune a mării – Mayday”. [Another vision of the sea – Mayday]. *LaPunkt*, May 2015. <https://www.lapunkt.ro/2015/04/0-alta-viziune-a-mariei-mayday/>.
- Niciporuc, Radu. *Pascal desenează corăbii* [Pascal is drawing sailing ships]. Bucharest: Cartea Românească, 2016.
- Oravițan, Alexandru. „Patagonia din sala 201” [Patagonia from Classroom 201]. *Orizont*, no. 10, 2017. <http://www.revistaorizont.ro/arhiva/octombrie2017.pdf/>.
- Romilă, Adrian G. *Pirați și corăbii: incursiune într-un posibil imaginar al mării* [Pirates and Sailing Ships: An Introduction to a Sea Imagery]. Bucharest: Cartea Românească, 2015.
- Romilă, Adrian G. “Un păienjenis narativ” [A narrative web]. *Literatura de azi*, October 20, 2017. <https://www.literaturadeazi.ro/rubrici/apocrife/un-paienjenis-narativ-30302/>.
- Stănescu, Bogdan-Alexandru. “Vegetarian într-o lume de canibali” [Vegetarian in a World Full of Cannibals]. *Observator cultural*, no. 817, April 7, 2016. <https://www.observatorcultural.ro/articol/vegetarian-intr-o-lume-de-canibali/>.
- Strâmbeanu, Nicolae. *Evanghelia după Araña* [The Gospel of Araña]. Iași: Polirom, 2017.
- Teleianu, Ion. *Oglan*. Iași: Vreamea, 2011.
- Thompson, Carl. *Travel Writing (The New Critical Idiom)*. New York, NY: Routledge, 2011.
- Vighi, Daniel. *Mort în Patagonia* [Dead in Patagonia]. Iași: Polirom, 2017.

THE POWER OF CULTURE AS THE MOST ENDURING MEANS OF SURVIVAL OUT OF THE CONTEMPORARY CRISIS: THE ROLE OF HUMANITIES REVISITED

Eva-Nicoleta BURDUȘEL

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

THE POWER OF CULTURE AS THE MOST ENDURING MEANS OF SURVIVAL OUT OF THE CONTEMPORARY CRISIS:
THE ROLE OF HUMANITIES REVISITED

Abstract: The present study undertakes an analysis of the dichotomy mind over matter, culture and civilization, a plea for art – with special focus on literature – and raising awareness of the increasing role of humanities and the liberal arts in a society driven and increasingly dominated by scientific advancement and aiming towards solely technological purposes. The paper stems from previous research interest in the field of cultural studies and relies on recent scholarly studies raising awareness about a revival of the word and language akin to the call “make it new” and calling attention to the impact of the image versus the power of the word highly valued by literature.

Keywords: Culture, Civilization, Crisis, Humanities, Universities

Citation suggestion: Burdușel, Eva-Nicoleta. “The Power of Culture as the Most Enduring Means of Survival out of the Contemporary Crisis: The Role of Humanities Revisited.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 100-104.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.13>.



“The sciences alone cannot illuminate the entirety of human experience without the light that comes from arts and humanities”
(Antonio R. Damasio: “The Strange Order of Things. Life, Feeling and the Making of the Cultural Mind”)

“The humanities and arts play a central role in the history of democracy ... Literature and philosophy have changed the world” (Ruth O'Brien, foreword to “Not for Profit” by Martha Nussbaum)

Outline

Most poignantly in times of crisis, culture represents the most enduring means of survival as, it embodies the vital system of fundamental ideas of any age or society – viewed both vertically or chronologically and horizontally or geographically – or, as Immanuel Wallerstein noted “culture is a way of summarizing the ways in which groups distinguish themselves from other groups.”¹ Moreover, culture also acts as the common denominator and connector of individuals, communities,

nations: “Culture, on a global scale, concerns us all [...] it belongs to all humankind”² and “culture is the great instrument to overcome geographic” or any other kind of limitations, as Mario Vargas Llosa pointed out in an interview occasioned by the Nobel Prize for Literature Award. Culture is fundamentally a product of human creation, thus evincing the vitalist principle.

Furthermore, as Bourdieu sagaciously noted „culture includes beliefs, traditions, values, and language; it also mediates practices by connecting individuals and groups to institutionalized hierarchies.”³ Culture and civilization represent the most distinctive characteristics of humanity, furthermore “culture is what distinguishes humans from other beings” and according to recent discoveries in neurophysiology, analytical intelligence is slower than emotional intelligence, hence scientific and spiritual or cultural knowledge should be balanced.⁴ One of the reasons that makes culture an enduring and perennial concept is its twofold nature: a social construct and a vivid notion with a lively soul with particular



characteristics given by the individuals inhabiting a particular geographical or historical region.

Raymond Williams defined culture as “one of the two or three most complicated words in the English language ... mainly because it has now come to be used for important concepts in several distinct intellectual disciplines”⁵ and it has equally been regarded as the central concept in the humanities over the last decades particularly due to the widespread use of the term cultural studies – an interdisciplinary construct, a travelling theory, or an attempt to merge an academic discipline with an intellectual movement. Moreover, Raymond Williams distinguished between an “ideal” and a “documentary” analysis of culture, where the former perspective renders a definition of culture as “essentially the discovery and description, in lives and works, of those values which can be seen to compose a timeless order or to have a permanent reference to the universal human condition” and the latter one as “the activity of criticism, by which the nature of thought and experience, the details of the language, form and convention, in which these are active, are described and valued.” In addition to these, the social perspective of culture provides “the clarification of the meanings and values implicit and explicit in a particular way of life, a particular culture”⁶.

T.S. Eliot’s *Notes* represent one of the most comprehensive definitions of culture to date, summing up multiple levels, several perspectives and highlighting the imperative to integrate them in a unified approach embedded all dimensions, rather than enhanced attention to one specific meaning, aiming at an overarching view. Therefore, T.S. Eliot’s scholarly analysis stands out in a class by itself in the context of related attempts to define culture as a daring project to set forth a thorough critique of contemporary society prone to endanger the very notion of culture, in a more traditional sense, rather than favouring it triggered or jeopardized by recent though massive social changes.

“We may be thinking of refinement of manners – or *urbanity* and *civility*: if so, we shall think first of a social class, and of the superior individual as representative of the best of that class. We may be thinking of *learning* and a close acquaintance with the accumulated wisdom of the past: if so, our man of culture is the scholar. We may be thinking of *philosophy* in the widest sense – an interest in, and some ability to manipulate, abstract ideas: if so, we may mean the intellectual ... Or we may be thinking of *the arts*: if so, we may mean the artist or the amateur or dilettante. But what we seldom have in mind is all of these things at the same time ... we must conclude that no perfection in one of them, to the exclusion of the others, can confer culture to anybody. We know that good manners, without education, intellect or sensibility to the arts, tends towards mere automatism; that learning without good manners or sensibility is mere pedantry; that intellectual ability without the more human attributes is admirable only in the same way

as the brilliance of a child chess prodigy; and that the arts without intellectual context are vanity. The person who contributes to culture, however important his contribution may be, is not always a ‘cultured person’”⁷

Culture is also the most effective instrument and concept of bridging the gap between polarities, alleviating discrepancies triggered by incongruent perspectives and different perceptions of space and time, facilitating an accurate and unbiased understanding of otherness, thus a powerful connector between such constructs as: dominant – dominated and core – periphery. Mention should be made here of the influential hypotheses set forth by communication theorist Harold Innis and anthropologist Edward Hall, conceptualized by means of different polarities, such as: space-biased and time-biased societies and civilizations, monochromic and polychromic time theory reflected in cross-cultural communication, as well as the distinction between high-context and low-context culture.⁸

Culture seems to embody a duality or a paradox in its very definition as it equally “provides the very ground for human communication and interaction; it is also a source of domination ... Whether in the form of dispositions, objects, systems, or institutions, culture embodies power relations” as explained by French social scientist Pierre Bourdieu.⁹ Culture defines and shapes our humankind, therefore geographical or linguistic barriers should not impede other individuals’ access to national cultures, although an essential and specific attribute of identity, culture can only be understood, perceived, accepted and interpreted in its relation to alterity or otherness. Culture has a twofold dimension: at national level and reaching worldwide; moreover, culture connects whereas power imposes distance, mainly at a social level, triggering hierarchy and it is commonly associated with notions of authority and wealth. There is a dual function of culture: on the one hand, there is a power to connect, create balance and transcend time’s afflictions in addition to acting as an instrument of power to achieve dominance. The latter notion best illustrates the idea of multiperspectivity as well as relativity, fluidity and dynamics of individual representation of self in relation to otherness, rooted in an approach based on cultural patterns and leading to the emergence of mental maps – relying on polarities – as a concept meant to define different and diverging views in relation to power, a subjective construct to provide a selective, even biased, view of the world.

“The first [mechanism] concerns centrality. There is a tendency to place one’s own country in a central position, at least, in a more central position than it would be in others’ maps and to group the rest of the world around it. Simultaneously, there is a tendency to make other countries and, indeed, entire continents peripheral ... The second mechanism concerns volume. There is a tendency to enlarge the surface of one’s own country, to inflate it disproportionately in comparison to others. Simultaneously,

there is a tendency to deflate other areas considered as irrelevant. The third mechanism concerns articulation. There is a tendency to render one's own country in great and characteristic detail, and to reduce other countries and continents to shapeless blobs."¹⁰

Michael Denning noted that "as we look back on the last half of the twentieth century, it seems clear that culture moved to the foreground."¹¹ However, the perspective is not always an optimistic one, as recent decades had witnessed a commodification or technologization of culture, with a much deeper impact than the former distinction between "the two cultures" as defined by C.P. Snow in his 1959 Rede Lecture, in his attempt to accomplish a dialogue between science and art, who noted the parallel construction of writerly and scientific discourses and the urgent need for a connection, and, more recently, Solomon Marcus's Romanian Academy Reception Speech (2008) emphasized the essential need / imperative of achieving a dialogue of disciplines as their cultural values stems from and relies on communicative interaction.¹²

Further studies and articles raise awareness of the ubiquity of scientific advancement to all areas of our life, and the evidence that "science has been central to the rise of the modern world." Jay Tolson – editor of the Hedgehog Review, a journal published by the Institute for Advanced Studies in Culture – however, voiced his concern "that as the power of science grows its dominion extends even into areas where its proclaimed authority is questionable."¹³ Scholarly preoccupations regarding the contemporary role and status of humanities in a world whose culture is subject to increasing technicization as outlined, among others, by John Paul Russo – Professor of English and Classics – who engaged in a most topical, pithy and informed analysis of the dichotomy between the strong and weak forces, i.e. technology and literature, and the current state of their convergence, at a critical time when humanities "have suffered greatly at the hands of the technological society, they are more important to our social and ethical life than ever before in human history" setting forth an ominous preliminary conclusion that "today, the humanities are under attack from many quarters."¹⁴

Alongside this idea, a similar hypothesis was delineated by Ernest Bernea who undertook a critical analysis of the modern world reaching the same findings as aforementioned: everything pertaining to the cultural sphere has been technicized, in other words, culture has turned out to be excessively technical aspiring to cosmopolitanism, cutting off its deep-rooted connections to space and time, hence culture became too submissive to science where the latter one came to dominate all the activities of the modern man. Modern man's crisis has been triggered by a certain degree of shallowness in most cultural endeavors, entailed by a competition between the material and the spiritual. The human being in contemporary times has been pulled away from the spiritual dimension, the cultural soul, harmony and complex unity and instead pushed out to the material

and external world of mechanization, specialization, to the point where material and spiritual cultures overlap to the huge disadvantage of the individual, torn between the two horns of dichotomy and devoid of creativity.¹⁵ Culture is the most powerful and enduring means of overcoming the "civilization of illiteracy" a phrase coined by Mihai Nadin, American scholar of Romanian origin, who set forth a daring hypothesis regarding the impact of technological advancement on humankind, which may also be better understood by reference to the economic law of diminishing returns, where apparent progress came to be accompanied, at a certain moment by undeniable regress.

"No other time than ours has had more of the future in it – and less of the past. The civilization we are entering is no promised land. The literate heritage might not be perfect, but it protects from the often disquieting changes that we all – enthusiasts, pessimists, critics – experience. In the palace of printed books, we were promised not only eternal truth and beauty, but also prosperity. One of the results of the conflict is that the visual has already surpassed the written, though not always for the better."¹⁶

Nowadays, the "the human situation" undergoes a different types of crisis, as one of them is entailed by the siege of overwhelming and rapidly shifting images, where individuals pursue a quest for entertainment as a means of distraction and escape from the routine of everyday life, where "men no longer amuse themselves, creatively, but sit and are passively amused by mechanical devices" hence leisure has been mechanized and people turned submissive to the longing of having a good time, immersed in the myriad opportunities for entertainment and with an increasing demand for time-killers that contemporary cities have to offer abundantly as a result of some demiurgical forces that have lured man into a moral and spiritual decline.¹⁷ Aldous Huxley's astute opinion some decades ago is very much in keeping with the current crisis identified by Mario Vargas Llosa who expressed his concern and grief over the state of culture nowadays and decried our contemporary civilization as one marked increasingly by performance, spectacle, entertainment. The phrase "civilization of the spectacle" depicts an accurate, topical, sagacious, pithy, ruthless, thorough and well documented analysis of culture in the contemporary situation of socio-economic phenomena and geopolitical context where authentic living was replaced by mediated representation of life, the genuine consumer turned into a consumer of mere illusions in the larger canvas of the culture-world, a concept coined by reputed sociologist Gilles Lipovetsky and Jean Serroy. Further to Jose Ortega y Gasset's studies on the phenomenon of the mass, the former two scholars set forth an in-depth analysis of a culture world which was no longer elitist or highbrow but rather appealed to mass audiences, mainly as a consequence of the pre-eminence of the image and sound over the word, hence the final



picture is the world-screen which shattered culture's space-time balance and, finally, rendered a world where "things fall apart, the centre cannot hold" recalling Yeats' famous lines. It is worth paying attention to the discrepancy between the promotion of cultural values in numberless policies, strategies, white paper and other formal documents – UNESCO Conventions – with a parallel decline in the significance of cultural values entailed by the lure of entertainment and distraction. "How can one define the civilization of entertainment? It is the civilization of a world whose most prominent value is entertainment and enjoyment, and where distraction and merriment are the main preoccupation."¹⁸ Mario Vargas Llosa witnessed a downfall of cultural values in society mainly triggered by the turmoil of changes affecting the social, political and economic dimensions of life, whose major consequences was that the image took over the word in terms of power and impact, because fast became the new code for most our actions whereas the attention to printed page and the written word became an underrated mental asset. Daniel Goleman's theory might well be related to Antonio Damasio's studies thus bringing to the forefront the significance of emotional intelligence, an essential dimension of intercultural communication and one of the benefits and positive outcomes of humanities and related scholarly endeavours. Hence, very much in keeping with Mihai Nadin's book on the "civilization of illiteracy," Daniel Goleman could not fail to notice that "today's children are growing up in a new reality, one where they are attuning more to machines and less to people than has ever been true in human history ... digital engagement comes at a cost in face time with real people – the medium where we learn to 'read' nonverbals. The new crop of natives may be adroit at the keyboard, but they can be all thumbs when it comes to reading behavior face-to-face, in real time" hence lacking in cognitive abilities.¹⁹

Jose Ortega y Gasset summed up that "culture should lie at the heart of universities" meaning that higher education institutions – as centres of knowledge creation and transfer, embodying a critical mass of scholars and public intellectuals – are human repositories of cultural creativity and artistic innovation, encoding and decoding the specificity of cultural "languages".²⁰ Moreover, the world requires a transdisciplinary approach for an accurate and comprehensive understanding enabled by a more coherent connection of humanities and sciences, ideas advocated by renown scholars such as Wolfgang Pauli and Basarab Nicolescu – who set the landmarks and foundation of transdisciplinarity in an attempt to mend the fragmentation of the human spirit and mind altered by overspecialization. An intellectual should maintain a dialogue between literature and science, endorsed by a spiritual backbone. Mention should be made here that it is essential for scholars to transgress the role of a private academic and undertake

the mission of a public intellectual whose ideas are disseminated to, accepted and assimilated by the public, although the phrase "public intellectual" is not easy to define, as Russel Jacoby himself admitted, "they wrote to be read" usign the vernacular and addressing more than specialists thus committed to a wider public.²¹ He also identified and exemplified a cultural shift in the attitude of intellectuals in relation to the public, with specific reference to the twentieth century which witnessed a particular distancing of the intellectuals from larger audiences: "a retreat from commitment to a public and critical prose ... The previous generation of intellectuals could be read, and were read, by educated readers the most recent intellectuals cannot be – nor do they direct themselves to a public audience. They have settled themselves into specialties and sub-specialties" hence recalling Isaiah Berlin's astute distinction between the two types of intellectuals – the fox and the hedgehog.²² An alternative to the civilization of illiteracy and the civilization of the spectacle could be provided by cultural intelligence, a more recent concept defined by Elisabeth Plum, or the intelligence revolution according to Basarab Nicolescu, coping to survive, from a cultural perspective, in the age of show business, ongoing performance and overwhelming advertisements, as well as in the attempt to find balance between technologization and artistic creativity or cultural endeavours, nourishing both mind and soul, in the struggle to raise awareness about the role of feelings as

"the motives and negotiators of human cultural endeavour ... Cultural activity began and remains deeply embedded in feeling. The favourable and unfavourable interplay of feeling and reason must be acknowledged if we are to understand the conflicts and contradictions of the human condition. Therefore, cultures are not solely the result of the human mind and its cognitive processes ... The feeling minds are responsible for what is most distinctive about humanity: cultures and civilizations ... In their need to cope with the human heart in conflict, in their desire to reconcile the contradictions posed by suffering, fear, anger and the pursuit of well-being, humans ... discovered music making, painting, literature. Feeling moves the mind."²³

To conclude, we shall recall Martha Nussbaum's most powerful plea for humanities in a world increasingly marked by enhanced technicization to the disadvantage of moral and human values, a pragmatic and utilitarian perspective in addition to pressure for consumerism. Her academic studies – "Skills for Life" – and books – *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* – represent a most effective promotion of liberal arts in contemporary society and particularly in higher education.

"Does global citizenship really require the humanities? ... Citizens cannot relate well to the complex word around them by factual knowledge and logic alone. The third ability of the citizen, closely related to those two, is what we can call the

narrative imagination. This means the ability to think what it might be like to be in the shoes of a person different from oneself, to be an intelligent reader of that person's story, to understand the emotions and wishes and desires that someone so placed might have. The cultivation of sympathy has been a key part of the best modern ideas of democratic education, in both Western and non-Western nations."²⁴

Humanities and art represent the way out of the current "crisis of massive proportions and grave global significance" enabled by such skills as "critical thought, daring imagination, empathetic understanding of human experiences of many different kinds, and understanding of the complexity of the world we live in."²⁵

Notes:

1. Immanuel Wallerstein, quoted in Michael Denning, *Culture in the Age of the Three Worlds* (Verso: London & New York, 2004), 140.
2. Jean-Marie Gustave Le Clezio – Nobel Prize Acceptance Speech <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/lecture/>.
3. David Swartz, *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997), 1.
4. Antonio Damasio, *The Strange Order of Things* (New York: Pantheon Books, 2018).
5. Raymond Williams, *Key Words. A Vocabulary of Culture and Society* (Glasgow: Fontana, 1976), 76-77.
6. R. Williams, "The Analysis of Culture," in *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, 2nd ed., edited and introduced by John Storey (Athens: The University of Georgia Press, 1998), 48.
7. T. S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1949), 19, 21-22.
8. Harold Innis, *The Bias of Communication* (Toronto: University of Toronto Press, 2008) and Edward Hall, *Beyond Culture* (New York: Anchor Books, Garden City, 1976).
9. David Swartz. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*, 1.
10. Jaap van Ginneken, *Understanding Global News* (London: Sage Publications, 2009), 4.
11. Michael Denning. *Culture in the Age of the Three Worlds* (Longon & New York: Verso, 2004), 1.
12. https://acad.ro/com2008/pag_como8_0327Marcus.htm
13. <https://hedgehogreview.com/web-features/thr/posts/introducing-the-fall-issue-the-cultural-contradictions-of-modern-science>
14. https://css.cua.edu/humanitas_journal/humanities-technological-society/
15. Ernest Bernea, *Criza lumii moderne* (Bucharest: Editura Predania, 2011), 50, 86.
16. Mihai Nadin, *The Civilization of Illiteracy* (Dresden: Dresden University Press, 1998), vii-viii.
17. Aldous Huxley, *Do What You Will*. (London: Chatto & Windus, 1956), 203, 205-206.
18. Mario Vargas Llosa, *Civilizatia Spectacolului* (Bucharest: Humanitas, 2016), 22-25, 30-31, 67.
19. Daniel Goleman, *Focus* (New York: Harper Collins Publishers, 2013).
20. Jose Ortega y Gasset, *Misiunea universităţii* (Bucharest: Editura Univers, 1999).
21. Russell Jacoby, *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*. (New York: Basic Books, 2000), 5-6.
22. *Ibid.*, 9.
23. Antonio Damasio. *The Strange Order of Things*.
24. Martha Nussbaum, "Skills for Life," *Times Literary Supplement*, April 30, 2010, 13, 15.
25. Martha Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* (Princeton NJ: Princeton University Press, 2012), 1, 6.

Bibliography:

- Bernea, Ernest. *Criza lumii moderne* [The Crisis of the Modern World]. Bucharest: Editura Predania, 2011.
- Damasio, Antonio. *The Strange Order of Things*. New York: Pantheon Books, 2018.
- Denning, Michael. *Culture in the Age of the Three Worlds*. London & New York: Verso, 2004.
- Eliot, T. S. *Notes towards the Definition of Culture*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.
- Goleman, Daniel. *Focus*. New York: Harper Collins Publishers, 2013.
- Hall, Edward. *Beyond Culture*. New York: Anchor Books, Garden City, 1976.
- Huxley, Aldous. *Do What You Will*. London: Chatto & Windus, 1956.
- Innis, Harold. *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe*. New York: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, 2000.
- Llosa, Mario Vargas. *Civilizatia Spectacolului* [The Civilization of the Spectacle]. Bucharest: Humanitas, 2016.
- Nadin, Mihai. *The Civilization of Illiteracy*. Dresden: Dresden University Press, 1998.
- Nussbaum, Martha. *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Nussbaum, Martha. "Skills for Life." *Times Literary Supplement*, April 30, 2010.
- Swartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.
- Williams, Williams. *Key Words: A Vocabulary of Culture and Society*. Glasgow: Fontana, 1976.
- Van Ginneken, J. *Understanding Global News*. London: Sage Publications, 2009.



KARUNA AND AGAPE, OR BUDDHISM AND CHRISTIANITY IN KEROUAC'S 1954-LETTER TO ROBERT LAX

Ovidiu MATIU

Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: ovidiu.matiu@ulbsibiu.ro

KARUNA AND AGAPE, OR BUDDHISM AND CHRISTIANITY IN KEROUAC'S 1954-LETTER TO ROBERT LAX

Abstract: This paper is an analysis of Jack Kerouac's 1954-letter to Robert Lax and it emphasizes that the American author's (temporary) conversion to Buddhism was not a mere reaction against his Christian belief and tradition, but the result of a natural, informed realization of the possibility to accept, to celebrate distinction, to bridge the differences through compassion. The analysis partly mirrors Jack Kerouac's own etymological method and highlights the differences between his own and the traditional interpretation of the terms karuna and agape. The conclusion is that, even though Kerouac's understanding of certain religious concepts might sound subjective, it provides the reader with a valuable perspective on the two spiritual traditions which enabled the American author to naturally turn to Buddhism, albeit temporarily; it also facilitates the analysis of his writing.

Keywords: modern and contemporary American literature, Jack Kerouac, karuna, agape, Christianity, Buddhism.

Citation suggestion: Matiu, Ovidiu. "Karuna and Agape, or Buddhism and Christianity in Kerouac's 1954-Letter to Robert Lax." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 105-108.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.14>.



While he was in Richmond Hill, Jack Kerouac wrote a letter to Robert Lax, signed "Jack K.", in response to the "card about Ulysses" he had received from him, or from another "Bob", even though that would probably only matter on earth, not "in heaven." The letter is dated October 26, 1954, and it lays out Kerouac's understanding of the binomial "Karuna and Agape", followed by a "political" note on Totalitarianism.¹ Even though the letter seems to be an attempt to bridge heaven and earth (Kerouac ends the letter with the greeting, "See you in the world"), the letter itself eventually remained earth-based, dependent upon earthly values (it was sold for \$14,000 in 2020).

Kerouac remembers that "Agape" (used in the New Testament with two meanings: love and the fellowship meal in the early Christian Church) is "the seed soul & center of Christian feeling," which he refers to as "Christian Trustfulness," the attribute of the true Christian who "worries about the suffering of others." He perceives *agape* as "CARE & REVERENCE," namely that "Care" which is linked etymologically to *Cear* ("taking

heed" in Anglo-Saxon), *Kaeri* ("complaint" in Icelandic), *carus* ("dear" in Latin), and *Cark* ("great care", derived from "Cearig", "anxious" in Old English)². Beyond his obvious interest in the etymology of the word, Kerouac refers to "agape" as a foundational concept, a generator of connections to the outer world, as liminal space between him and the other(s).

On the other hand, or the other element of the binomial, "KARUNA" is interpreted as "the soul of Buddhism," translated, according to Kerouac, by Harold Smith as "the pathos of compassion redressing human sorrows."³ In Kerouac's world, the "world of Duluoz" (according to Nancy Grace, "[...]Duluoz and his Legend are nothing if not a vibrant representation of the nation's mythic heritage as a New World grown out of and superseding the Old"⁴), Buddhist concepts are translated into English through the filter of Latin, a language which laid the foundation of the Old World and which still transfers knowledge (or meaning) to the New World. Thus, the pathos ("suffering emotion of the mind") of compassion (from the Latin, "con-passionem, suffering from...")

“redresses” (from “redirigo”, “to again lay straight”) the “suffering” of humanity. Kerouac’s conclusion is that “Karuna is the Buddhistic return to again straighten the sorrowing world, the rediscovery of the lost path of the Buddha of Old, the straight & narrow path of pathos & compassion, fleshy gate to bright emptiness.”⁵

Kerouac’s “emotional” interpretation of *karuna*, is derived from the works of D.T. Suzuki, the promoter of Zen Buddhism in the West, whom he actually met. In the subchapter on the representation of The Bodhisattvas, from a chapter dedicated to “The Buddhist Statues and Pictures in a Zen Monastery,” Suzuki, defines *Karuna*, represented by Fugen in the Avatamsaka (Kegon), in simple terms as “love,” opposing it to Prajna. In Suzuki’s interpretation, “Prajna points to annihilation and to identity whereas Karuna points to construction and to multiplicity. The one is intellectual and the other emotional; the one unifies and the other diversifies.”⁶

Kerouac’s parallel between Eastern philosophies and Christianity is not, however, an original finding or the result of some instant awakening of the westerner exposed to the light of Buddhist principles, but an older idea derived from the apparent similitude between some of the concepts present in both traditions.

Without delving into much detail or attempting to ignite a polemic discussion with the fervent defenders of Christian or Buddhist identity, suffice it to mention that to Suzuki, as to many other promoters of Buddhism in the West, the Mahayanistic Dharmakaya, “the *raison d’être* of the universe”, is ultimately comparable both to the Christian God and the Vedic Brahman. Asian pluralism, religious syncretism, with a long history in Christianity itself, or probably mere compassion were among the reasons why the mid-twentieth century American avant-garde embraced and promoted Eastern philosophies and beliefs. Suzuki argues that

“The Dharmakāya may be compared in one sense to the God of Christianity and in another sense to the Brahman or Paramātman of Vedantism. It is different, however, from the former in that it does not stand transcendently above the universe, which, according to the Christian view, was created by God, but which is, according to Mahāyānism, a manifestation of the Dharmakāya himself. It is also different from Brahman in that it is not absolutely impersonal, nor is it a mere being. The Dharmakāya, on the contrary, is capable of willing and reflecting, or, to use Buddhist phraseology, it is *Karunā* (love) and *Bodhi* (intelligence), and not the mere state of being.”⁷

The comparison between Dharmakaya and God is facilitated through the agency of *Karuna*, or Agape, or Love, which assumes the role of a point of convergence, while their relation with the universe keeps them apart, confined to their own system of belief. God, the Demiurge, on the one hand, transcends the world

he created, while, in Mahayanism, the universe is a manifestation of the *dharmakaya*, who, therefore, does not transcend it. *dharmakaya* (the body of the truth), a term which also appears in the *Trīkaya* doctrine, has a cosmic magnitude indeed, but it also refers to the body of Buddha’s dharmas, i.e., good qualities. Even though, *dharmakaya* was not totally depersonalized⁸, “[i]t was part of the de-personifying project of the Buddha, in which the expression of the body should be understood as a metaphor representing a metaphysical aspect of the Buddha and his teaching,” as an external principle able to transform the “internal state” of the candidate to enlightenment; then, “[w]hen the idea of *tathagāta* (thus-coming) and further *tathagātagarbha* (womb of thus-coming) were developed later, however, the idea of *dharmakāya* has transformed into the practitioner’s subjective potentiality to achieve the same quality of the nature that Buddha had.”⁹

The metaphysical concept of *dharmakaya* opposes the more material idea of *rūpakāya*, or a “physical aspect” of the historical person Siddhārtha Gautama, of his relics. The Sarvāstivādins, representatives of the Sarvastivada (or Vaibhashika) school, who believed that the dharmas are eternal and that they exist outside of the mundane, were the first to ever distinguish between the concepts of *dharmakaya* and *rūpakāya*. One of the first solutions to the controversial relationship between the two concepts was the concept of *sambhogakāya* or “the body of enjoyment”, integrated into the *trikaya* doctrine, according to J.J. Makransky and G. Nagao, by the authors of the Yogācāra texts *Mahāyānasūtrālamkāra* and *Abhisamyālamkāra*.¹⁰

Sambhogakāya is one of the three bodies of Buddha, along with *dharmakaya* and *nirmanakaya* which are explained by the *trikaya* doctrine, with its three “facets of the holy”: “*Dharmakāya* could be realized only by the Buddhas, *Sambhogakāya* by the great Bodhisattvas, and *Nirmānakāya* by all sentient beings”.¹¹ Even though Buddhist scholars often refer to the *trikaya* doctrine as essentially comparable to the Christian Trinitarian dogma, there are multiple differences which might prevent such comparison, at least from a Christian standpoint (one of them is the fact that the Christian Trinity includes three persons, the Triune God, not three manifestations of a unique principle).¹² To Buddhists eyes, Jesus Christ himself is nothing else but a mere “manifestation of the Dharmakāya in a human form,” the only difference between him and Shakyamuni being the contexts in which the *dharmakaya* decided to reveal itself to the mortals on earth: the Judaic and the Indian worlds. Moreover, to Buddhist ears, many passages in the Bible sound just like interpretations made by Buddhist scholars (such as for instance, many of the verses in the Pauline Epistles).¹³

Up to this point, it is somehow obvious that Kerouac’s (temporary) shift from Christianity to Buddhism was



facilitated by the latter's "compassionate" way of looking at other beliefs, its politics of tolerance in relation to other religions. Moreover, some of the terminology employed by the scholars who promoted Buddhism in the West, sounds very similar to the terminology Kerouac himself was used to as an educated Roman-Catholic. His apparently shallow interpretation of fundamental terms such as "love" is probably due to his readiness to embrace open-minded Buddhism and his desire to "open" his rigorous Christianity to the eastern belief. Even though, *karuna* is not necessarily totally interchangeable with the Christian "love" (*agape*), according to Suzuki, it may be used as its synonym "if we understand by love a sacrifice of the self for the sake of others (and it cannot be more than that), then *karuna* can correctly be rendered love, even in the Christian sense." Suzuki goes even further and defines the *dharmakaya* as love, in an attempt to draw another parallel between the non-personal Buddhist "body of essence" and the personal triune God of Christianity ("we do not see any sufficient reason against speaking of the love-essence of the Dharmakaya and the Bodhicitta," i.e. the mind of enlightenment, the "Intelligence-heart")¹⁴ who is Himself defined as pure love: "He who does not love does not know God, for God is love" (1 John 4:8).¹⁵

Therefore, Kerouac's analysis of the two terms stems from a quite "inclusive", "syncretic", open Buddhist approach to Christianity and from his wish to build a bridge that could eventually help him achieve a smooth transfer toward eastern spirituality. Within this context, the "political" section of his 1954-letter to Robert Lax emerges quite naturally from his brief discussion of "pathos", understood as "[s]uffering emotion of the mind", and "compassion", interpreted as deriving from the "Latin CON-PASSIONEM, suffering from...". Sometimes, Kerouac's interpretation of certain words goes beyond the realm of linguistics and is meant to serve a well-defined, particular purpose.

Even though his analysis might occasionally look shallow and biased, it unveils certain deeper meanings of words that without his interpretation would have remained inaccessible. One example in this respect is Kerouac's definition of "Karuna" as "the rediscovery of [...] the path of pathos & compassion"¹⁶, followed by the rather surprising explanation of "pathos" and "compassion", which seems to ignore, at least partially, the etymology of the words. The Greek "pathos" (*πάθος*) simply means passion, suffering, emotion, while "compassion" derives from the Latin *compati*, an ecclesiastical term (the present active infinitive of the deponent verb *compatior*, according to Stelten's *Dictionary of Ecclesiastical Latin*¹⁷) or *compassionem* (the accusative singular of compassion, meaning sympathy), itself a translation of the Greek *sympatheia* (*σὺμπαθεία*). Compassion is thus more similar to *compassionem*, "suffering-with" rather than "suffering-from", to use

Kerouac's pattern.

Nevertheless, Kerouac interprets them in a less linguistic and a more philosophical, spiritual, and religious manner, looking at the concept of "compassion" as one that acknowledges difference from the other, which, according to James E. Gilman (who cites Kierkegaard), is a perfectly valid interpretation, which acknowledges a "profoundly ironic experience":

"[...] compassion does not concern itself with the distinctions and yet, on the other hand, it does concern itself with distinctions." This paradox is rooted in the fact that "[...] compassion by its very nature involves shared emotion experience it traverses (not transcends) that which distinguishes and distances one person or community from another. [...] In another sense, however, compassion does concern itself with distinctions, as Kierkegaard suggests, by affirming and loving difference between people."¹⁸

Jesus Christ himself provides the evidence for such interpretation of compassion in the biblical story describing the moment when a Samaritan woman met the Messiah (in John 4): "Jesus also affirms the woman in her religious difference, acknowledging and accepting that she worships in a place and way that differs from his own."¹⁹ In other words, "[...]the hour is coming when you will neither on this mountain, nor in Jerusalem, worship the Father" (John 4:21), or difference is acceptable and a prerequisite of an eventual, later straightening of "the sorrowing world," to use Kerouac's own words.

The second section of the letter, the "political note", starts from the assumption that mere compassion is never enough and requires immediate social and political action for the liberation of the working class from the spiritual and physical constraints of the mundane:

"we must emancipate the workers from bondage to the coal mines of self-delusion and raise them to the purity of solitude, quiescence & concentration of mind in prayer & compassion - THE WHOLE WORLD A MONASTERY, ASCETISM, CHASTITY."²⁰ Thus, suffering *per se*, or working "in this Sea of Ignorance", according to the "western idea of 'work' is essentially Faustian and its Faustian Totalitarianism (read both Capitalism and Communism, Tit and Tat). Buddha is Antifaust but not Antichrist... Christ is magian."²¹

Kerouac's solution to what he describes as an entire world's crisis is a break from European tradition and spirituality, and a relocation to what might prove to be the best common ground between the western and the eastern worlds: the desert. There in the desert, in his own "hut", he is determined to ascend to a status that would enable him to "help all sentient beings find enlightenment and holy escape from the sin and stain of life-body itself," and reach, and be overwhelmed by Nirvana.²²

In conclusion, Jack Kerouac's letter to Robert Lax is an excellent analysis of the concept of "karuna" as the point of convergence between Buddhism and Christianity and as one of the reasons for his (temporary) turn to eastern spirituality. Even though, the Christian "agape" is not an exact match for the "karuna" of Buddhism, Kerouac's etymological (and philosophical) analysis of the terms gave him access to an inclusive world able to

accommodate the two traditions and thus provide the aspiring hermit with an accessible path to enlightenment. His attitude is rooted in the belief that a Buddha, or a Christian saint, must play an active role in both the spiritual and social liberation (or enlightenment) of the other, through active compassion "in solitude, poverty, and contemplation."²³

Notes:

1. *Jack Kerouac: Selected Letters, 1940-1956*, ed. Ann Charters (London: Penguin Books, 1995), 446.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. Nancy M. Grace, *Jack Kerouac and the Literary Imagination* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2007), 9.
5. *Jack Kerouac: Selected Letters, 1940-1956*, 446.
6. *Manual of Zen Buddhism*, Second Edition (London & New York: Rider and Company, 1956), 161.
7. Daisetz Teitaro Suzuki, *Outlines of Mahâyâna Buddhism* (London: Luzac and Company, 1907), 46.
8. Suzuki, 46.
9. Eiji Suhara, "Buddha (Concept)," in *Buddhism and Jainism*, ed. K. T. S. Sarao and Jeffery D. Long, *Encyclopedia of Indian Religions* (Dordrecht: Springer, 2017), 277.
10. qtd. in Suhara, 278.
11. C. D. Sebastian, "Yogâcâra," in *Buddhism and Jainism*, ed. K. T. S. Sarao and Jeffery D. Long, *Encyclopedia of Indian Religions* (Dordrecht: Springer, 2017), 1400.
12. Suzuki, *Outlines of Mahâyâna Buddhism*, 245.
13. Suzuki, 259, 261.
14. Suzuki, 296, 297.
15. *The Holy Bible: The New King James Version, Containing the Old and New Testaments* (Nashville, TN: Thomas Nelson, 1982).
16. *Jack Kerouac: Selected Letters, 1940-1956*, 446.
17. Leo F. Stelten, "Comptior," in *Dictionary of Ecclesiastical Latin: With an Appendix of Latin Expressions Defined and Clarified* (Peabody, MA: Hendrickson, 1995).
18. James Earl Gilman, *Faith, Reason, and Compassion: A Philosophy of the Christian Faith* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2007), 131-32.
19. Gilman, 132.
20. Kerouac, *Jack Kerouac: Selected Letters, 1940-1956*, 447.
21. *Ibid.*, 447.
22. *Ibid.*, 448.
23. *Ibid.*, 447.

Bibliography:

- Gilman, James Earl. *Faith, Reason, and Compassion: A Philosophy of the Christian Faith*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2007.
- Grace, Nancy M. *Jack Kerouac and the Literary Imagination*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Kerouac, Jack. *Jack Kerouac: Selected Letters, 1940-1956*, edited by Ann Charters. London: Penguin Books, 1995.
- Sebastian, C. D. "Yogâcâra." In *Buddhism and Jainism*, edited by K. T. S. Sarao and Jeffery D. Long, 1396-1403. *Encyclopedia of Indian Religions*. Dordrecht: Springer, 2017.
- Stelten, Leo F. "Comptior." In *Dictionary of Ecclesiastical Latin: With an Appendix of Latin Expressions Defined and Clarified*, 49. Peabody: Hendrickson, 1995.
- Suhara, Eiji. "Buddha (Concept)." In *Buddhism and Jainism*, edited by K. T. S. Sarao and Jeffery D. Long, 272-79. *Encyclopedia of Indian Religions*. Dordrecht: Springer, 2017.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Manual of Zen Buddhism*. Second Edition. London & New York: Rider and Company, 1956.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Outlines of Mahâyâna Buddhism*. London: Luzac and Company, 1907.
- The Holy Bible: The New King James Version, Containing the Old and New Testaments*. Nashville, TN: Thomas Nelson, 1982.



BAD LUCK BANGING OR LOONY PORN AS RADU JUDE'S ARS POETICA

Andrei GORZO & Veronica LAZĂR

National University of Theatre and Film "I. L. Caragiale", Bucharest
University of Bucharest

E-mail: andrei.gorzo@unatc.ro; veronica.lazar@yahoo.com

BAD LUCK BANGING OR LOONY PORN AS RADU JUDE'S ARS POETICA

Abstract: The article explores Radu Jude's 2021 film *Bad Luck Banging or Loony Porn*, considering it as a summation of the aesthetic and thematic concerns pursued by the Romanian director in his earlier films. The article also includes a discussion of Jude's short film *Semiotic Plastic*, which was shot at the same time as *Bad Luck Banging*.

Keywords: Radu Jude, Romanian cinema, Bucharest, fascism, vaudeville.

Citation suggestion: Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. "Bad Luck Banging or Loony Porn as Radu Jude's *ars poetica*." *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 109-116.

<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.15>.



Radu Jude's most recently completed feature¹ bears the deliberately disreputable Romanian title *Babardeală cu bucluc sau Porno balamuc*. The English translation, *Bad Luck Banging or Loony Porn*, cannot quite render its Romanian associations of lowbrow showbiz, lowest-common-denominator commercialism, and 'low-life' slang; it cannot convey its echoes of sleazy 'liberated' sex farces from the early post-communist era (films like Mircea Mureșan's *Sexy Harem Ada-Kaleh*, from 2001²) and undistinguished Hollywood comedies aired on Romanian television under uninspired titles invariably making use of the funny-sounding word *bucluc* (which translates as "trouble," "messy situation," "hullabaloo," "quagmire") to advertise their comedic qualities. To these echoes Jude's title adds an element of too-muchness which by now has become characteristic of his local image as a 'bad-boy' filmmaker: a suggestion of having gone 'too far' into vulgarity – too far even by those standards. In an article he wrote for *Cahiers du Cinéma*,³ where the film is described before having been completed, Jude explains that the title was meant to annoy a certain type of Romanian intellectual – tremendously influential in the 1990s and 2000s, and still prominent today – who sees himself (it is usually a "he") as a guardian of high ("aristocratic") culture, while being, in Jude's view, totally undiscerning as far as cinema is concerned.

Bad Luck Banging is as confrontational and as boldly

experimental as anything Jude has done before. The story is about a woman in her thirties, Emilia (Katia Pascariu, an actress well known in Romania for her involvement in left-leaning theater productions), who teaches history in a prestigious Bucharest secondary school and finds herself in the middle of a potentially employment-terminating scandal when a video of her having sex with her husband leaks on the Internet. (As Jude mentions in his *Cahiers du Cinéma* article, there have been several such cases in the last few years, covered in great detail by the prurient and moralistic Romanian media.) Emilia's story functions as a nail on which Jude hangs an experimental triptych-like filmic structure.

In the first part (which lasts about 30 minutes), the camera follows Emilia as she walks through Bucharest. Her destination is the house of her school's headmistress (Claudia Ieremia), who is to arrange a meeting with the outraged parents for later. This visit to the headmistress's house is essentially a pretext for a documentary immersion (heightened by bits of stylized *mise-en-scène*) in an urban environment – Bucharest – caught at a very specific moment: September 2020, with local elections coming (posters everywhere) and the second wave of the Coronavirus crisis gathering momentum (some of the passers-by wear masks, some do not).

The second section – throughout which Emilia's story is left on hold – is non-narrative. Lasting about 25 minutes, this section presents itself as an alphabetical

list of terms, each with its own definition, which can take the form of an aphorism, a quote, a gag- or haiku-like juxtaposition of image and text, a YouTube video or a very short revue-like sketch. The list begins with *August 23* (1944, to be precise, when Romania, till then an Axis power, belatedly switched sides),⁴ followed by the words *aborigeni* (aboriginals), *adevăr* (truth) and *armata* (the army). It includes the words *cunt* and *cock*. It also includes names of persons, institutions and buildings which function as Romanian brands at home or abroad: Ceaușescu, Eminescu, the Romanian Orthodox Church, the House of the People (aka Palace of the Parliament). The definitions are sometimes playful, other times drily sarcastic, sometimes brutal, and other times earnestly didactic. They are colored by Jude's eye for grotesquerie. Many of them are political: they point at racism, violence against women and children, homophobia in Romanian society, and the brutality of capitalism. They lash at patriotic bombast, massively cherished institutions like the army and the church, and the obscenity of the media. Human absurdity in general is also highlighted. There are pithy definitions of the cinema (a version of Perseus's shield: it allows us to confront and even vanquish monstrosity without staring at it directly), children (regarded as political prisoners of their parents), history (its contemplation inspires a somber, melancholy outlook). A critical guide to Romanian society, this section of *Bad Luck Banging* is also a catalogue of Jude's current themes, obsessions and beliefs: an *ars poetica*. He talks openly about the importance of balancing a sense of tragedy and a sense of the comic. In words taken from Walter Benjamin's *The Arcades Project*, he criticizes the kind of artist who "seeks eternal truth and knows nothing of the eternity in his midst. He admires the column of the Babylonian temple and scorns the smokestack on the factory. Yet what is the difference in their lines?" The next sentences could have served as Jude's epigraph to the first section of his film – that guerrilla-filmmaking raid carried on the city of Bucharest in the early autumn of the year 2020:

"To walk out your front door as if you've just arrived from a foreign country; to discover the world in which you already live; to begin the day as if you've just gotten off the boat from Singapore and have never seen your own doormat or the people on the landing..."⁵

The film catches up with Emilia for its third section (which lasts about 45 minutes). As different formally from the first part as it is from the second, this section is a nightmarish and didactic sitcom. Gathered in the schoolyard, wearing anti-Covid masks and observing social distancing, parents and school representatives put Emilia on trial, grotesquely analyzing her 'porn movie' and arguing whether or not it makes her unsuitable to continue teaching to their children. Jude provides

three alternate endings, the last of which is a sort of revenge fantasy, triumphantly over-the-top, in which the martyred Emilia turns into a superheroine wielding a dildo and a fishing net; throwing the net over her tormentors, she proceeds to rape them orally through it.

"As if You've Just Arrived From a Foreign Country"

The first section, to which those lines from *The Arcades Project* – about walking "out your front door as if you've just arrived from a foreign country" – would have made an ideal epigraph, is actually very consciously placed under the sign of Walter Benjamin: it is called "One-Way Street" and it is built around the heroine's *flânerie*; it also suggests a dystopian, late-capitalist updating of Benjamin's famous inquiry into the city's shaping impact on its inhabitants' modes of perception: the human sensorium adapting to the urban experience of constant overstimulation (and the cinema serving as an instrument of that adaptation).⁶

In this section, Jude's directorial choices are faithful to the initial impulse and the basic principle which gave rise – through Cristi Puiu's 2001 *Stuff and Dough* and his 2005 *The Death of Mr. Lăzărescu* – to the New Romanian Cinema of the early twenty-first century: the impulse of documenting the contemporary and engaging with the present, or the Bazinian-Renoirian principle whereby a filmmaker, while following a fictional character played by an actor in a made-up story, should seize the opportunity to also document a particular environment at a given moment in time. Writing about a scene in Jean Renoir's *Boudu Saved from Drowning* (1932) – the suicide attempt from the Pont des Arts in Paris – Bazin notes approvingly that the

"crowd of unpaid extras gathered on the bridge and the river banks was not there to witness a tragedy. They came to watch a movie being made, and they were in good humor. Far from asking them to feign the emotion which verisimilitude would demand, Renoir seems to have encouraged them in their light-hearted curiosity. The film does not for a moment convince us that the crowd is interested in Boudu. Some of the spectators turn around to get a better look at the cameraman, much as in the earliest newsreels when the people had not yet grown accustomed to the camera. And, as if he felt the falseness of the acting were not sufficiently apparent, Renoir had some rapid shots taken from behind the crowd, which leave no doubt of its lack of emotion. [...] For Renoir, what is important is not the dramatic value of a scene. Drama, action – in the theatrical or novelistic sense of the terms – are for him only pretexts for the essential, and the essential is everywhere in what is visible, everywhere in the very substance of the cinema. Of course, drama is necessary – that is what we go to the movies to see – but the story can get along easily by itself. It is sufficient to sketch just enough of it so that the audience



has the satisfaction of understanding. That done, the real film remains to be made: characters, objects, light, all must be arranged in the story like colors in a drawing, without being directly subordinated to it. At times, the very interest of the finished product may be in the fact that the colors do not fit neatly within the contours of the drawing.”⁷

The Cristi Puiu of *Stuff and Dough* also believed that the fictional and the documentary should mix: his debut feature told a story (with genre elements such as drugs and chases), but at the same time it documented a road trip from Constanța to Bucharest and back; it self-consciously built a time capsule of things glimpsed from inside the car – highways, bridges, other vehicles – and how those things looked like in Romania at the end of the first post-communist decade and at the very end of the twentieth century. This was a radical belief at the time in Romanian film culture, which tended to marginalize documentaries.⁸ It led to a general rethinking of filmmaking in Romania.⁹ Twenty years later, Puiu himself – the Puiu of *Malmkrog* (2020) – has temporarily retreated from the documentation of Bucharest’s contemporary sights. It is Jude who carries on here in the spirit of Puiu’s early filmmaking – which is also the spirit of Renoir’s work in *Boudu* and Bazin’s writing on it –, revising his initial plans for the film in order to document aspects of Bucharest during the COVID-19 pandemic and the reactions of those passers-by who look into his camera, dance to it, or throw obscenities at it.

However, it is not precisely the same spirit. Renoir’s apprehension of ‘the real’ is sensuous. Bazin’s is spiritually infused. The Bucharest-set films that Puiu made after *The Death of Mr. Lăzărescu* insist on a certain opacity of ‘the real’ – the densely described urban environment in *Aurora* (2010) is especially resistant to readings. Conversely, Jude’s documenting the Bucharest of the year 2020 in *Bad Luck Banging or Loony Porn* seems to be synonymous with documenting horror. It is also telling that Bucharest as shown in the films of the NRC has most often been a driver’s Bucharest – a city mostly seen from a car. What Jude gives us in *Bad Luck Banging* is definitely the pedestrians’ – to be more accurate, the women pedestrians’ – Bucharest. This makes a world of difference.

Documenting Bucharest

As seen by Jude in the early autumn of 2020, Bucharest is a city of gambling and betting parlors, political and advertising banners, sirens shrieking incessantly to the accompaniment of drilling machines, noisy construction sites which seem to proliferate (it is never easy to tell what exactly is being constructed) even as whole sections of the city seem to be crumbling, symbols of nationalism and cars parked on sidewalks – always on sidewalks. They are cars of all sorts, from limousines to tank-like

vehicles on huge wheels – the shot of a driver stepping down with some difficulty from such an affluence-signalling contraption has a charge of horrified comic poetry. There are shouting matches between drivers and pedestrians unable to use the sidewalks. There is even a young man on foot who crazily chooses to go head-to-head with a car which should not be there. Such bits of slapstick are staged, but the depiction of Bucharest’s parking culture – which makes it just about impossible to get out of the house in a wheelchair or with a baby carriage – is hardly exaggerated. It is surprising that it has taken so long for a Romanian film to use this culture as a motif in a ‘city symphony’ – or cacophony. Pedestrians are called names such as *paupers* (an insult which seems to be thrown around not only in traffic but also in places like supermarkets) and they instantly fire back with their own swear words – everyone on the streets of Bucharest seems to be quick to retort with an obscenity, even Emilia. If the film’s Romanian title includes the words *porno balamuc* – literally “porno madhouse” – it must be partly because that is what Bucharest itself is to Jude: an obscene environment. This is not the overstimulating modernist metropolis that Walter Benjamin wrote about; this is numbing. Although it is not exactly colorless under the warm September sun, with its countless flashy commodities, plasticky urban furniture, banners and billboards, the city seems to be rotting even as it keeps developing in its pell-mell, thrown-together fashion. (Writing on the film, American critic J. Hoberman aptly describes the city on screen as “half-built and half-derelict – a semiotic jungle and a ruin waiting to happen.”¹⁰) Jude’s camera keeps panning, slowly bringing out the lugubriousness of a vista: a bookseller’s window in which kiddie stuff sits next to Jesus stuff and conspiracy theory stuff; a playground built on a hideous expanse of concrete in front of a shopping mall (Hoberman: “[t]he mall is stocked with ersatz Disney creatures, gaudy princess dolls, and pink-orange Paw Patrol toys”), with recordings of children’s songs playing perpetually as in a horror film. Jude does not film the city’s beggars, the very poor and the disabled: he is careful to avoid ‘poverty porn’; his vision of Bucharest as an obscene environment with a vibe of imminent apocalypse needs not such dubious ‘spicing’. True to the Benjaminian injunction of looking at your own doormat as if you have never seen it before, this section of the film is an exercise in estrangement – the camera interrogates the city’s billboards (some of them quite tattered in these pandemic times) as if they were alien hieroglyphs, scrawls or tattoos.

What Jude does add to his found urban sights are a number of staged surreal vignettes: he balances found with planted details. One of the things he does is stud this section with cameos of show-business personalities whose names and faces are rich with associations for younger and older Romanian audiences. Some of the

cameos are mere walk-ons. Others are vaudeville bits. Some of them are bound to remain inexplicable for viewers unversed in the history of Romanian popular culture. (They work anyway – they add to the mad urban texture.) For example, what are non-Romanian audiences (or even younger Romanian audiences, for that matter) to make of the short moment when an old man starts following Emilia on the street, insistently introducing himself as “Pierre Vaillant”? The man is Ion Dichiseanu, a well-known actor; Pierre Vaillant was the character he played in a very popular TV series from the Ceaușescu era. What is he doing in Emilia’s story? Her gestures do not seem to imply she recognizes him; she reacts to his sight as if he were just a weirdo who would not let her be. The proliferation of off-kilter, seemingly in-joke cameo appearances such as Dichiseanu’s (for example, there is one by comedian Silviu Gherman as a bookseller who – in what looks like a blooper that Jude decided to keep in his film – bursts out laughing while delivering a line about “the horrors of the twentieth century”) suggests an eccentric, jocular answer to the ceaseless popular complaint that New Romanian Cinema films are not audience-friendly enough. (*Bad Luck Banging* is subtitled “a sketch for a popular film”). It also serves to prefigure the subverted sitcom antics of the film’s final section.¹¹

Hijinks and Obscenity

Ever since his first feature, *The Happiest Girl in the World* (2009), Jude has repeatedly tapped into a particular vein of Romanian popular culture: its vaudeville tradition. From I.L. Caragiale’s classic plays to contemporary TV skit shows and reality shows, loud quarrelling degenerating into awkward pushing around, with lots of hollering, hair-pulling, etc., has been a staple of Romanian popular entertainment, more solidly established than any specifically cinematic genre. This tradition’s focus is on ‘respectable’ citizens erupting into the kind of behavior that used to be (and still is) often described in racist and classist terms in everyday Romanian language: *țigăneală* (i.e., behavior associated with the Roma) or *mahalagism* (i.e., behavior associated with the slums). Long before Jude, directors such as Lucian Pintilie and Mircea Daneliuc had delighted in pushing the comedy of such behavior to uncomfortable extremes, suggesting that there may be something quintessentially Romanian about losing one’s dignity like that. With his taste for the loudly comic and the disreputable, his radicalism which includes a rejection of art-cinema solemnity, Jude is in this respect a continuator of Pintilie’s and Daneliuc’s, minus the implicit class contempt from some of their films.¹² If in an early film like *Everybody in Our Family* (2012), he was pushing this comic tradition in a psychodramatic Cassavetesian direction,¹³ in *Bad Lucking Banging*, the direction is loosely Brechtian.

And so to the final section of the film, in which Emilia’s moral fitness to be a teacher to 13-year olds is debated in her presence by a nightmarish jury of outraged parents gathered in the schoolyard. These include a priest, a pilot and a military man. The pilot talks in aviation metaphors, while the soldier’s metaphors are military. Their names are chosen for their cartoonishness (the pilot is called Otopeanu, for the name of Bucharest’s principal airport, Otopeni), or borrowed from a well-known satirical text by Caragiale which deals with Romania’s educational system.¹⁴ The school itself – a fictional one – is named “Nichifor Crainic”, in homage to an influential writer, philosopher and theologian who was also an antisemite ideologue and a Minister of Propaganda in Antonescu’s pro-Hitler regime; while conducting the hearings on Emilia’s morality, the headmistress pronounces Crainic’s name with pride. Emilia finds a defender for herself among them, but, apart from that one relatively enlightened voice (Hoberman describes him as a “mansplaining intellectual”), everything that is said about her ‘sex film’ is dementedly judgemental. The offending home video is screened to the assembly, an indignant mother solemnly holding a laptop as the others drool over it; the mouths of the vociferous spectators, correctly covered for sanitary reasons, contrast with Emilia’s often close-up mouth on the laptop screen, mobile and mostly open. True to Jude’s unabashed taste for shrill didactic caricature, the puritanism here is of the kind that does not even have to be scratched to reveal the prurience underneath. And this hypocritical moralism surrounding sex is not the only pathology manifested by this obscene chorus of public opinion: every time it opens its foul collective masked mouth, out comes rabid antisemitism or racism or homophobia or classism or Holocaust-denial or nostalgia for the use of corporal punishment in education or worship of the memory of Field Marshal Antonescu¹⁵ or Coronavirus-denial. With the seating arrangement changing from one shot to the next one and everybody wearing face masks with absurd or incongruous prints or messages, this is a stylized representation not so much of a cross-section of Romanian society, as of the chorus of Internet opinion which activates itself in profanity-spouting far-right anger every time Radu Jude makes a new film.¹⁶ These fascists are the inhabitants of the dystopian Bucharest that we saw earlier in the film: the instant we meet them, it is clear that what we had earlier witnessed was in fact their metabolic environment. They are also an echo of the over-involvement craze of – middle class and often know-it-all – parents into the organization of classrooms and curricula, and the increasing pressure to convert public schools into mere – but very responsive – service providers accountable to their entitled clients.

Jude’s obscenity-laced brand of cinema-as-didactic-political-theatre, which makes use of George Grosz-like exaggeration while also channeling the Romanian



vaudeville tradition of so-called *mahalagism*, is always in danger of going flat while remaining hectoringly shrill.¹⁷ His 2016 stage adaptation of *Ali: Fear Eats the Soul* departed from Fassbinder's film in its unwillingness to depict the racism of ordinary citizens as 'small-time' racism. In Jude's depictions, racism is rarely 'small-time'. It tends to be turned at a constantly hysterical, unmodulated pitch which can make it look like a governing passion, like a grotesque obsession – those who live within its toxic grip seem to know of little else. Those neighbors and colleagues and drinking buddies who jeer at the central biracial couple in Jude's *Ali* tend to act like *militant* racists. This is nothing like Fassbinder's own analysis of prejudice, which emphasizes the insidiousness of popular racism – its adjustability to pragmatic considerations, its flexibility, instability, its tendency to arrange and rearrange itself in various and sometimes hideously creative constellations of beliefs or attitudes. Jude's take on the racism of *Ali*'s ordinary citizens is somewhat similar to what he does in *Bad Luck Banging* with the voices of public opinion.¹⁸

Radu Jude was the first mainstream artist in Romania to confront his country's history of anti-Roma racism. He was also the first filmmaker to systematically tackle Romania's fascist past. In *Bad Luck Banging or Loony Porn* he touches on an urgently relevant theme: the contemporary resurgence of fascism. And the film offers remarkable evidence of his finger-on-the-pulse sense of the contemporary. At the same time, it offers some evidence of a tendency towards ahistoricism that was also visible in his stage production of *Ali: Fear Eats the Soul*. It is a tendency to make all of Romania's shameful past appear to be simultaneously present, almost as if it were all a matter of the same recurrent phenomenon – the same 'principle of obscenity' at work throughout Romanian history. Obscenity is, of course, the great theme of *Bad Luck Banging*, where the thing unjustly denounced as obscene (Emilia's 'sex film') is contrasted with the real stuff: the hypocrisy of the denouncers, their lecherous moralism, their racism, their classism, their obscurantism, their nationalism repressing historical crimes against the Roma and the Jews, making them complicit with the fascist or authoritarian regimes of the past, making future crimes possible. In Jude's *Ali*, which he set in contemporary Bucharest, he had some of the jeering racists bear names such as Moța and Marin – the names of two notorious Iron Guard thugs of the 1930s. He also had them insistently reference Field Marshal Antonescu – as if he were recent history to them. The point was unmissable: fascism can always be reborn – it can materialize right here with us before we know it. But Jude's way of making that very welcome point tended to make distinct eras coalesce into the same obscene, nightmarish matter which became *Ali*'s conception of fascism – an ahistorical and paradoxically apolitical one. This did not happen in *Aferim!*, where, in reconstructing

the early nineteenth-century atmosphere, he delineated the sources of today's racism with great suggestiveness, while making other aspects of the past feel very alien, very different from the present. Since *Aferim!*, Jude has shone an angry light on other histories of prejudice, oppression, and mass murder excavated from his country's past – a past which for him is emphatically not passed. Hence his tendency to make everything appear to be somehow simultaneous. (It is also his way of applying Godard's dictum – from the era of *2 or 3 Things I Know About Her* – that "everything should be put into a film"¹⁹: everything that obsesses you when you are making the film.) Hence the pull of a metaphysical view of history as a reiteration of the obscene. In *Bad Luck Banging or Loony Porn*, this is held in check by Jude's interest in the contemporary and his willingness to immerse his filmmaking in its still unstabilized matter. The film achieves a volatile and exciting equilibrium. Nevertheless, one can spot a sort of fatigue in this preoccupation with capital-H history, maybe a turn from history as concrete politics and individual events to history as a grand somber panorama of human nature. After documenting so many instances of unfading inhumanity, nothing new can pop up and old-style philosophical melancholy begins to (re)assert itself.

Life Itself

During the filming of *Bad Luck Banging or Loony Porn*, Jude found time to also shoot a 22-minute short called *Semiotic Plastic*. Drawing freely (as acknowledged in the opening title) from three classic literary texts – Baudelaire's 1853 essay "A Philosophy of Toys", Chekhov's 1882 short story "Life as a Series of Questions and Exclamations", and Flaubert's 1913 "Dictionary of Received Ideas" – it is a film made entirely with toys. Jude does not use animation techniques; he just arranges dozens of toys (dolls and soldiers, cars and dinosaurs, etc.) in brightly-lit, static tableaux (with mechanical or battery-powered toys providing the occasional movement in the frame), which he films from up close. Sounds are parsimoniously selected: occasional snatches of music, flies buzzing, water running, birds chirping, plus the original whirring-spinning-clicking-and-so-forth noises made by some of the toys.

Semiotic Plastic is structured as a series of chapters named after the stages of life ("Childhood and adolescence", "Youth", "Maturity", "Old age") and a Flaubertian collection of quotations, definitions and bromides sampling popular wisdom. It is strongly reminiscent of *Bad Luck Banging*'s central section, with its glossary structure and its montage-collisions of texts and images (including at one point a tableau of toys). As in other Jude films, conventional wisdom is savagely satirized as a repository of attitudes which are at best

platitudinous and, at worst, downright odious – racist, sexist, nationalist and generally retrograde (children and animals should be beaten, etc.); here, their association with childhood and toys brings out how deeply embedded in culture they are (in this case, the primary reference is not Romanian culture). *Semiotic Plastic* invites us to ponder toys as the first representations of gender and race that children are subjected to. It makes the obvious point that, while the culture holds the innocence of children as an article of faith, it nevertheless exposes them to miniature arsenals of sniper rifles, flamethrowers, rocket launchers and a hundred other lovingly detailed items of warfare. Working with his usual cinematographer, the resourceful Marius Panduru (whose macro lenses and miniature lighting sources allow for a lot of play with the scale of the close-upped toys), Jude gleefully stages richly textured tableaux of racial carnage and army gang rape against bright yellow or green backdrops which conjure up deserts or jungles and evoke old colonial atrocities as well as wars waged more recently by the US.

The toy-based evocation of the consecutive stages in one's life includes more than a few tableaux of energetic

sexual activity, all of them imaginatively composed. A particularly enthusiastic-looking group of orgiasts features a couple of Disney dwarfs and Pinocchio (who uses his nose to engage in intercourse with a soldier). Jude's (and his helpers') desecratory glee is apparent. It is also, of course, not untrue to the uses that some children have always made of their toys; among those of Jude's films that are concerned with childhood, *Semiotic Plastic* may be the first to suggest that children are not simply the innocent victims – or the “prisoners”, as *Bad Luck Banging* puts it – of their parents. Other tableaux are sad, with the choice of a doll, the arrangement of props, the lighting and the camera angle working together to convey intimations of loneliness, sordidness, suicidal dejection, etc. The melancholy is consistently spiked with elements of the eerie, the absurd and the grotesquely surreal. From shot to shot, the atmosphere varies greatly, its control always precise. There are nods to Kafka, David Lynch, *Psycho* and *Apocalypse Now*. Further testimony to Jude's appetite for experimentation with new materials, this short film, with its mock air of a grand summative statement on life-seen-whole, is a fitting companion to *Bad Luck Banging or Loony Porn*.

Notes:

1. It premiered in March 2021 at the Berlinale, where it won the Golden Bear for Best Film. The jury statement read: “The Golden Bear goes to a film which has that rare and essential quality of a lasting art work. It captures on screen the very content and essence, the mind and body, the values and the raw flesh of our present moment in time. Of this very moment of human existence. It does so by provoking the spirit of our time (i.e., zeitgeist), by slapping it, by challenging it to a duel. And while doing that, it also acknowledges this present moment in cinema, shaking, with the same camera movement, our social and cinematic conventions. It is an elaborated film as well as a wild one, clever and childish, geometrical and vibrant, imprecise in the best way. It attacks the spectator, evokes disagreement, but leaves no one with a safety distance.” “Berlinale 2021: The Award Winners of the *Competition*,” March 5, 2021, <https://www.berlinale.de/en/2021/news-press-releases/70152.html>, last accessed on December 9, 2022.
2. The Romanian cinema of the Ceaușescu era had been puritanical about sex. In reaction to its prudishness, the post-revolutionary cinema of the 1990s had been awash in gratuitous female nudity, often shot and scored in the manner of cheap softcore porn. The New Romanian Cinema, in its classic mid-2000s version, countered this with its own clinical, somewhat puritanical austerity.
3. Radu Jude, “Quelques mots sur un film en cours,” *Cahiers du Cinéma* 770, November (2020): 92-96.
4. Before 1989 this date used to be known to all Romanians: for more than 40 years of communist rule it had been celebrated as the National Day of Romania. During the Ceaușescu era it commemorated the anniversary of the Revolution of Social, National, Anti-Fascist and Anti-Imperialist Liberation, a major event during World War II. What the celebrations repressed was the fact that at the Paris Peace Treaties of 1947 Romania had been considered one of the defeated Axis powers.
5. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge MA & London: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 437. Benjamin himself is quoting from Pierre Hemp, “La Littérature, image de la société,” in *Encyclopédie Française*.
6. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (London: Penguin, 2008).
7. André Bazin, *Jean Renoir* (London & New York: W. H. Allen, 1974), 31-32.
8. For more on the marginal status of documentary cinema in the Romanian film culture of the state socialist era, see Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, “A Slight Unease About Capitalism: Radu Jude's *The Happiest Girl in the World* and the New Romanian Cinema,” *Transilvania*, no. 4 (2022): 5-6.
9. For Cristi Puiu's influence on the rethinking of filmmaking in the Romania of the 2000s, see Andrei Gorzo, “In the Name of ‘The Ambiguity of the Real’: Romanian Cinematic Realism after the 2000s,” *Film Criticism* 41, issue 2, October 2017, <https://quod.lib.umich.edu/fc/13761232.0041.206/--in-the-name-of-the-ambiguity-of-the-real-romanian->



- cinematic?rgn=main;view=fulltext, last accessed on December 9, 2022.
10. Hoberman's description continues: "The pervasive hostility of the people is echoed by the assaultive environment. Bucharest is not only ramshackle in its visual cacophony but also aurally abrasive: the endless clamor of the traffic, the blaring horns and constant sirens. The street is so noisy that when Emi's husband calls with the bad news that their amateur video has resurfaced on Pornhub, she seeks quiet in a gaming arcade." J. Hoberman, "Romanian Masquerades", *New York Review of Books*, March 24, 2022, <https://www.nybooks.com/articles/2022/03/24/romanian-cinema-bad-luck-banging/>, last accessed on December 9, 2022.
 11. Describing the first section of *Bad Luck Banging*, Ágnes Pethő also notes cameo appearances by veteran pop singer Marina Voica and Ceaușescu-era child star Costel Băloiu of *Pistruiatul* [*Freckles*]. Pethő, *The Exquisite Corpse of History: Radu Jude and the Intermedial Collage*, *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 21 (2022): 76. They all pop in Emilia's way like figments from an autochthonous pop imaginary which has run wild, sometimes mixing with their globalized counterparts – Hoberman notes that in a supermarket scene "one customer is unaccountably dressed as Superman." The pop phantasms continue to run riot in the film's final section: some of the parents who put Emilia on trial are also played by local pop singers (Adrian Enache) and TV sitcom stars (Florin Petrescu), while Emilia herself counterattacks by turning into a dildo-wielding version of Wonder Woman. Jonathan Rosenbaum appositely quotes some thoughts by film scholar James Naremore from an exchange of emails on Jude's film: "One of the things the tour of streets establishes is how much global capitalism has infiltrated everything – the Coca-Cola/Pepsi fast-food shops, the Xanax in the pharmacy, the plastic shopping bags, the plastic children's toys, the graffiti, and even the shops in more expensive parts of the town. Local or national culture is seen only in ruins or government architecture. The 'trial' scene provokes arguments that could be heard in any American school board meeting and even mentions Fox News. (Notice also the joke about the schoolteacher transforming herself and getting revenge by becoming a character in a Hollywood superhero movie)." Jonathan Rosenbaum, "Dangerous Sex and Scattered Focus, 50 Years Apart: *WR: Mysteries of the Organism* and *Bad Luck Banging* or *Loony Porn*," posted on the author's blog on June 11, 2022, <https://jonathanrosenbaum.net/2022/06/dangerous-sex-and-scattered-focusfifty-years-apart-wr-mysteries-of-the-organism-and-bad-luck-banging-or-loony-porn/>, last accessed on December 9, 2022.
 12. For more on Radu Jude's artistic and intellectual debt to Lucian Pintilie (1933–2018), see Gorzo and Lazăr, "A Slight Unease About Capitalism," 7–9; also Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, "... and Gypsies get many a beating...: On the Significance of Radu Jude's *Aferim!*," *Transilvania*, no. 6–7 (2022): 2; Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, "Radu Jude's Montage Experiments with Documents of Oppression and Mass Murder," *Transilvania*, no. 9 (2022): 3.
 13. For an extended discussion of *Everybody in Our Family*, see Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, "Radu Jude's Satirical Studies of Male Rage and Self-Pity," *Transilvania*, no. 4 (2022): 1–5.
 14. *Un pedagog de școală nouă* [*A New-School Teacher*], originally published in 1893.
 15. Marshal Ion Antonescu was head of the Romanian government during World War II, after King Carol II gave him dictatorial powers. He is held responsible for massive deportations of Jews (over 150,000 according to the most conservative estimates), Roma (tens of thousands), communists, anti-fascist fighters, and members of religious sects, many of whom died of hunger, cold or epidemic diseases. He was also found guilty of ethnic massacres – among them the Iași pogrom and the Odessa massacre – and not lastly for the Romanian army assisting the German ally in invading the Soviet Union as far as Stalingrad upon his orders. Still publicly underacknowledged, Romania's horrific record of antisemitic violence is a subject that Radu Jude has tackled again and again, in both fiction and nonfiction, in features and shorts: *Scarred Hearts* (2016), *The Dead Nation* (2017), *"I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians"* (2018), *The Exit of the Trains* (2020), *Memories from the Eastern Front* (2022).
 16. After parsing some of the angry reactions to Jude's *The Dead Nation* from that film's Facebook page, and also from Mario-Cezar Popescu's Facebook page dedicated to Costică Acsinte's collection of photographs featured by Jude in his film, Diana I. Popescu has written: "Strong anti-Semitic slanders included Jude being accused of having betrayed the Romanian nation, of being sponsored by George Soros, and of being involved in Judaic masonic conspiracies [...] Some comments illustrated wishes to avoid discussing the topic altogether for the sake of preserving a positive national image: 'one should not remember crimes before the centenary anniversary of Romania's national existence [2018 marked the centenary of the unification of the Romanian Kingdom with Transylvania, Bessarabia and Bukovina]. Someone else condemned Jude of 'making money by slandering the Romanian people.'" Diana I. Popescu, "Staging Encounters with Estranged Pasts: Radu Jude's *The Dead Nation* and the Cinematic Face of Public Memory of the Holocaust in Present-Day Romania," *Humanities* 7, no. 2, (2018): <https://www.mdpi.com/2076-0787/7/2/40/htm#B34-humanities-07-00040>, last accessed on December 9, 2022. Jude's 2015 *Aferim!* (a western about the enslavement of the Roma minority), *Scarred Hearts* and *"I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians"* have attracted a lot of similar comments, most of them by anonymous internet users, although a well-established festival programmer, Cristi Mărculescu, has also been known to publicly lash against those "lackeys to the Jewish cause" who praise Jude's films. (Mărculescu's comments are quoted by Jude himself in an interview with Iulia Blaga, "Interviu cu Radu Jude. Ce are pornografia cu educația în filmul cu care merge la Festivalul de la Berlin," *Libertatea*, February 19, 2021, <https://www.libertatea.ro/entertainment/interviu-cu-radu-jude-ce-are-pornografia-cu-educatia-in-filmul-cu-care-merge-la>

- festivalul-de-la-berlin-3419131, last accessed on May 27, 2021.
17. Phrases such as “monotonous shrillness” are often used to describe the Romanian cinema of the 1990s. Trying to make a clean break with that cinema, the leading filmmakers of the NRC generally espoused an appreciation of ambiguity, nuance, distance, neutrality, ‘dedramatization’. For Romanian critic Victor Morozov, *Bad Luck Banging or Loony Porn* carries a distinctly 90s vibe. See Victor Morozov, “Profesoara porno,” *Scena 9*, March 2, 2021, <https://www.scena9.ro/article/profesoara-porno-babardeala-radu-jude-berlinala>, last accessed on May 27, 2021.
 18. For more detailed discussion of Radu Jude’s stage adaptation of Fassbinder’s *Ali: Fear Eats the Soul*, see Gorzo and Lazăr, “... and Gypsies get many a beating...: On the Significance of Radu Jude’s *Aferim!*,” 7.
 19. Tom Milne, ed. *Godard on Godard* (New York: Da Capo Press, 1986), 238–239.

Bibliography:

- “Berlinale 2021: The Award Winners of the *Competition*.” March 5, 2021, <https://www.berlinale.de/en/2021/news-press-releases/70152.html>.
- Bazin, André. *Jean Renoir*. London & New York: W. H. Allen, 1974.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge MA & London: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin, 2008.
- Bлага, Iulia. “Interviu cu Radu Jude. Ce are pornografia cu educația în filmul cu care merge la Festivalul de la Berlin.” *Libertatea*, February 19, 2021, <https://www.libertatea.ro/entertainment/interviu-cu-radu-jude-ce-are-pornografia-cu-educatia-in-filmul-cu-care-merge-la-festivalul-de-la-berlin-3419131>.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “... and Gypsies get many a beating...: On the Significance of Radu Jude’s *Aferim!*.” *Transilvania*, no. 6-7 (2022): 1-11.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “A Slight Unease About Capitalism: Radu Jude’s *The Happiest Girl in the World* and the New Romanian Cinema.” *Transilvania*, no. 4 (2022): 5-6.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “Radu Jude’s Montage Experiments with Documents of Oppression and Mass Murder.” *Transilvania*, no. 9 (2022): 1-14.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “Radu Jude’s Satirical Studies of Male Rage and Self-Pity.” *Transilvania*, no. 4 (2022): 1-5.
- Gorzo, Andrei. “In the Name of ‘The Ambiguity of the Real’: Romanian Cinematic Realism after the 2000s.” *Film Criticism* 41, issue 2 (2017): <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.206/--in-the-name-of-the-ambiguity-of-the-real-romanian-cinematic?rgn=main;view=fulltext>.
- Hoberman, J. “Romanian Masquerades.” *New York Review of Books*, March 24, 2022, <https://www.nybooks.com/articles/2022/03/24/romanian-cinema-bad-luck-banging/>.
- Jude, Radu. “Quelques mots sur un film en cours.” *Cahiers du Cinéma* 770, November (2020): 92-96.
- Milne, Tom, ed. *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press, 1986.
- Morozov, Victor. “Profesoara porno” [The Porn Teacher]. *Scena 9*, March 2, 2021, <https://www.scena9.ro/article/profesoara-porno-babardeala-radu-jude-berlinala>.
- Popescu, Diana I. “Staging Encounters with Estranged Pasts: Radu Jude’s *The Dead Nation* and the Cinematic Face of Public Memory of the Holocaust in Present-Day Romania.” *Humanities* 7, no. 2, (2018): <https://www.mdpi.com/2076-0787/7/2/40/html#B34-humanities-07-00040>.
- Rosenbaum, Jonathan. “Dangerous Sex and Scattered Focus, 50 Years Apart: *WR: Mysteries of the Organism* and *Bad Luck Banging or Loony Porn*.” *Jonathan Rosenbaum*, June 11, 2022, <https://jonathanrosenbaum.net/2022/06/dangerous-sex-and-scattered-focusfifty-years-apart-wr-mysteries-of-the-organism-and-bad-luck-banging-or-loony-porn/>.



„ASEMENEA HOȚI ÎNFRĂȚIȚI CU POPORUL”: INVENTAREA HAIDUCULUI ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ ROMANTICĂ

Bogdan-Vlad VĂTAVU

Biblioteca Județeană „Octavian Goga” Cluj
Octavian Goga Cluj County Library
E-mail: bogdan_vatavu@protonmail.com

“SUCH OUTLAWS WHO FRATERNIZE WITH THE PEOPLE”:
THE INVENTION OF THE HAIDUK IN THE ROMANTIC ROMANIAN CULTURE

Abstract: In this paper I examine the discourse on banditry (haiducie) articulated by the romantic elite of 19th century Romania. By relying on the various literary productions of the era, from short stories to memoirs and travel literature, I posit that the image of the noble bandit is rather manufactured by the elite to fit their political agenda, if not actually imported from ready-made west-European bandit models. The reason behind the cosmetic treatment of robbers and highwaymen that the Romanian elites perform in their writings, is the same as that of their western counterparts: noble bandits are easily integrated in the emerging nation-state narrative of the era and are useful as precursors of the political claims of the elite.

Keywords: social bandits, outlaws, haiduks, nation-building, Romanticism, Romania

Citation suggestion: Vătavu, Bogdan-Vlad. “Asemenea hoți înfrățiți cu poporul”: inventarea haiducului în cultura românească romantică.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 117-128.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.16>.



„De unde vine această influență magnetică, pre care o sâmtim când
se pomenește de acei oameni eșiți din calea cea dreaptă?”

(Alecu Russo)¹

Discursul cu privire la haiducie și haiduci este, cel puțin în literatura de specialitate autohtonă, puțin chestionat. Rarele încercări de a produce o înțelegere a fenomenului haiduciei sunt cel mai adesea reproduceri necritice ale discursului încetățenit: haiducul ia de la bogați, ca să dea la săraci; repară nedreptățile; luptă împotriva opresiunii de clasă și a stăpânirii străine, etc. Când totuși acest discurs este pus în dubiu, de cele mai multe ori revizia este la fel de necritică, buna imagine a haiducului fiind pusă pe seama folclorului claselor sociale defavorizate, înclinate, în această concepție, către reverii redistributive. Asemenea concluzii sunt trase însă fără a fi însoțite de un studiu serios al surselor care stau la baza

narativei dominante cu privire la haiduci.²

În acest articol, mă voi apleca asupra discursului cu privire la haiducie produs de către elitele romantice din principatele române, cu intenția de a lămurii de unde își trage obârșia imaginea canonică a haiducului în cultura românească. Bazându-mă pe o tipologie diversă a textelor, care merg de la povestire și nuvelă, la memorialistică și literatura de călătorie, voi demonstra că portretul haiducului este în bună parte inventat, dacă nu chiar importat din Occidentul pe care elitele din principate îl emulează tot mai mult, calchiat după modelele ale unor bandiți vest-europeni, gata conturați în mitologia statului națiune occidental. Cu aceeași funcție se construiește imaginea haiducului și în principatele române, tipologia lui îmbogățindu-se și dobândind noi caracteristici pe măsură ce proiectul național avansează. O altă dimensiune abordată aici, care aruncă însă lumină

asupra discursului romantic cu privire la haiducie, este cea a infraționalității obișnuite, necosmetizate, contemporană romanticilor, care-și face totuși loc în lucrările acestora și care este și aceasta instrumentată, dar într-un mod diferit, după cum vom vedea.

Termenul *haiduc*, cu sensul de bandit, nu era necunoscut elitelor lumii românești de dinaintea perioadei romantice, când intră cu adevărat în uz. Anonimul Brâncovenesc îl folosește la începutul secolului al XVIII-lea când relatează despre haiducii de la Cerneți pe care domnul Constantin Brâncoveanu trebuia să-i stârpească din porunca sultanului,³ iar un document de judecată din 1777 pomenește chiar de „jafuri de aiducie”.⁴ Totuși, termenii preferați, atât de cronicarii cât și de birocrății vremii, rămân binecunoscuții „tâlhar”, „făcator de rele”, „fur” etc. Însă odată cu descoperirea poporului și a cântecelor sale în deceniile următoare, elitele încep să prefere calificativul haiduc, dar îl folosesc cu privire la o anumită categorie de hoți. Iordache Golescu, chiar dacă nu un romantic cu acte în regulă, ne lămurește primul la ce se referă, mai precis, noua generație: „Haiducul despoaie numai pe cei bogați și pe străini, își iubeste țara, apără și ajută pe cei apăsați, își bate joc de stăpâni și de stăpânire, pentru că-i e drag să fie slobod; el e poet”.⁵ Bunul-simț ne-ar îndemna să credem că Golescu și-a formulat opinia în urma familiarizării sale cu epica populară, însă, așa cum am avut ocazia să demonstrez cu un alt prilej, folclorul nu este atât de categoric în privința însușirilor cu care este înveșmântat haiducul.⁶

Cu toate acestea, romanticii încearcă se ne convingă că baladele culese de ei redau întocmai caracterul acestor indivizi, întâile aprecieri cu privire la natura haiduciei (după cele ale lui Golescu) aparând, nu întâmplător, în primele studii dedicate folclorului. Alecu Russo, în *Studii naționale*, considera că „tot curagiul națiilor căzute se concentrează în acei oameni energici” pe care scriitorul îi numește deocamdată doar „hoți”, iar Moldova, de unde scria aceste rânduri, nu făcea excepție între nații având și ea „analele sale scrise pe frunzele codrilor” și „eroii săi de drumul mare” în care poporul „vede [...] niște apărători meniți a restabili cumpăna dreptății”. „Unii din aceștia – Russo le conturează sumar biografia – au fost împinși în calea hoției prin vre-o nedreptate, de care ei au voit să-și răzbune; alții au fost conduși de spiritul lor neastâmpărat, de natura lor activă, alții de farmecul codrului care îl atrage pe Român cu o putere neînvinsă”.⁷ Vasile Alecsandri, într-un studiu folcloric din 1848, îi face portretul în aceeași tușă:

„Românul – spune acesta – nu merge în haiducie numai pentru dorința de a câștiga bani, ci pentru că sânte în sineși un îndemn neînvins cătră o viață de lupte și o ură neîmpăcată *împotriva ciocoilor* [...] El se duce la hoție pentru ca să vânture țara și să-i iase vestea în lume, și să-l îndrăgească nevestele, și să-l binecuvânteze săracii [...] Cât pentru averi, el cum le câștigă așa le și răspândește. Banii

luați din chimirul bogatului trec în mâna săracului, căci românul, deși se face hoț, el nu trece cu viderea pe cei ce-i poate ajuta la nevoie”.⁸

Apoi, ca și Russo, poetul moldovean ține cu tot dinadinsul să evidențieze puternica legătură dintre acești bandiți și popor:

„În ochii poporului hoțul este un erou la al căruia fapte și nenorociri el se întrestează ca la un copil al său. Amândoi se iubesc unul pe altul, se ocrotesc la vreme de nevoie și sunt uniți prin o strânsă legătură de aceleași sântiri și de același interes, poate. [...] În urmăre, cele mai frumoase cântece sunt alcătuite de popor în iubirea și în pomnirea hoților”.⁹

Venind din partea unor voci cu autoritate ale generației lor, recunoscute drept bune cunoscătoare ale folclorului, discursul acesta cu privire la haiducie, chiar dacă nu în concordanță cu cel furnizat de baladele populare, este adoptat de elitele contemporane și replicat în operele lor. Nicolae Bălcescu, într-una dintre lucrările sale de istorie va spune despre țărani aflați „sub jugul robiei” în vremea fanarioților, că „își căuta ușurarea chinurilor ce-i muncea în tâlhărie, umblând să dobândească prin silă ceea ce li se răpise prin silă”.¹⁰ Alecsandri, dublându-și părerile și în câmpul literaturii de ficțiune, va introduce în *Istoria unui galbân* și o căpetenie de tâlhari, un „român” care, „dacă se făcuse tâlhar de drumul mare, nu că doar îi era sete de bani, dar pentru că simțea ceva în inima lui care îl îndemna să caute prilejuri de vitejie”.¹¹ Haiducii, adică „toți acei ce simțeau în piepturile lor bătând inimi de zmeu”, își fac apariția și în nuvela istorică *Ursita* a lui B. P. Hasdeu, publicată în 1865, coborându-și activitățile până în epoca lui Ștefan cel Mare.¹²

Dar, după cum se vede din aceste descrieri, *haiducul* nu acaparează încă întregul set de caracteristici pe care le enumeră romanticii. Vedem că acestea se pliază foarte bine și pe titulatura de „hoț” sau pe cea de „erou de drum”. De fapt, cu excepția mențiunilor lui Golescu, elitele din această perioadă folosesc foarte rar cuvântul „haiduc”.¹³ Nici Costache Negruzzi nu o face în studiul său asupra folclorului, numindu-i pe Bujor și Vasile cel Mare tâlhari, în timp ce baladele care-i cântă sunt numite de același „cântece voinicești sau tâlhărești”.¹⁴ Termenul nu capătă încă autonomia lexicală pe care i-o recunoaștem astăzi, iar acesta ar trebui să fie un prim indiciu al artificialității conceptului.¹⁵ El își intră în drepturi doar pe măsură ce *haiducia* dispăre din peisajul social al elitelor romantice românești. În comentariul folcloric al lui Alecsandri încă, faptele de binefacere de care dau dovadă acești bandiți nu sunt caracteristice doar unor „hoți de demult”, ci și altora din „vremurile noastre”.¹⁶ Însă cu timpul, aceleași elite încearcă să ne convingă că vremea haiducilor a trecut, afișând o oarecare nostalgie, în concordanță cu spiritul epocii. Iată, de pildă, cum își începe Alecu Russo un text numit, în mod grăitor, „Groază – Ultimul haiduc român”:



„Hoția se părea că a părăsit Valahia și Moldova, adăpostindu-se numai doară în munții Bosniei și Albaniei, pământul său de predilecțiune. De zece ani tribunalele române n'au avut a judeca decât pe niște tâlhari și ucigași de a doua mână. Tipul de haiduc, tinzând a dispărea dela tratatul de la Adrianopol încoace, a reînviat însă în persoana lui Nicolae Groză, în care s-au renăscut Kârjaliii și Jienii de altă dată, cei mai feroci dintre teribilii munteni ai Oltului”.¹⁷

Un personaj al trecutului, asupra haiducului se puteau proiecta tot felul de fantezii romantice nepotrivite acelor „tâlhari și ucigași de a doua mână” ai prezentului, care apar acum în contrapondere. De altfel, acest procedeu va face carieră în scrierile literare și istoriografice ce vor urma. O astfel de fantezie este chiar această schiță a lui Russo, o biografie inventată a banditului Nicolae Grozea, pe care autorul încearcă să ne-o livreze ca adevărată prin apelul la rechizitoriul judecătoresc, când, de fapt, judecata lui Grozea nici nu a avut loc vreodată, acesta fiind împușcat și decapitat de poteră în 1834, cu vreo patru ani înaintea cronologiei date de Russo pentru istorioara lui.¹⁸ În relatare, portretul haiducului Grozea este cel generic: întrebat de anchetator cu privire la meseria lui, el răspunde că este „ostaș fără stăpân care ascultă numai glasul țării”. Locuința? „Pretutindeni unde se găsește un petec de pământ românesc”. Iar bravada continuă pe același ton preț de încă câteva întrebări. În sfârșit, din toate acestea aflăm cum s-a încheiat „icoana” haiducului, nu însă și de unde își trage obârșia, pentru că folclorul, în ciuda eforturilor mai vechi și mai noi, nu poate da socoteală pentru tabloul pictat de romantici.

Totuși, indiciile în privința acestei nedumeriri le găsim tot la aceștia. Din textele lor reiese că tiparul haiducului este, de fapt, importat din Occident. Lucrul acesta n-ar trebui să ne mire, având în vedere că în aproape toate domeniile, elita românească romantică și-a tras seva ideilor dintr-acolo.¹⁹ În primele analize folclorice, deja menționate aici, autorii nu ezită să facă apel la exemplarele occidentale din universul banditismului pentru a-i acredita pe haiducii de la noi. Russo își începe eseul remarcând ubicuitatea hoțului în Spania, Sicilia, Italia, Calabria, sau Grecia, pentru ca mai apoi să o constate în patria lui, iar Negruzzi în studiul său observă că „Moldavia a avut și ea *Fra Diavoli* din tot clasul de societate”.²⁰ Asemenea referințe culturale au putut ajunge la romanticii noștri prin contactul cu literatura vestică de gen, cum bine remarcă Mihalea Grancea, piesa *Hoții [Die Räuber]* a lui Friedrich Schiller, cu al său brigand Karl Moor, putând constitui un tipar după care să fie modelate alte figuri asemănătoare împrumutate din folclorul autohton.²¹

Nu trebuie să excludem însă nici o influență de natură mai directă. Jean Alexandre Vaillant, de exemplu, care a călătorit prin principatele române pe la mijlocul secolului al XIX-lea putea constitui o astfel de influență, mai ales că în monografia lui rezervă destul de mult spațiu unor

figuri haiducești populare în epocă. Poveștile cu privire la acestea le culege din gura unui anume sluger Angelescu, care-i servește drept călăuză în călătoriile sale prin Țara Românească. Acesta pretinde că a avut de-a face direct cu unul dintre acești bandiți, fiind jefuit în plină zi „il y a vingt ans”, de nimeni altul decât vestitul Kirjali, sau Cârjaliul, cum este cunoscut în limba română. Iar la mirarea pe care o afișează Vaillant în fața afirmațiilor slugerului, acesta din urmă încearcă să-l lămurească făcând apel la referințe culturale familiare autorului: „Si vous avez eu vos Cartouche et vos Mandrin, nous avons eu, nous, nos Basile et nos Bujor...”²² E îndoielnic ca Angelescu, un boier de modă veche, cum reiese din text, să fi făcut aceste referințe. Ele par, mai degrabă, a fi introduse aici de autor pentru potențialii săi cititori occidentali. Străină pare și întâlnirea anecdotică a slugerului cu Cârjaliul și banda sa. Acesta din urmă îl pradă în 1819 în timpul unei călătorii, dar nu-l despoaie de tot. Aflând că are la dânsul 30 de ducăți, haiducul procedează la o împărțire egală a sumei cu toți cei prezenți, inclusiv cu Angelescu care rămâne cu doi ducăți care să-i ajungă pentru restul călătoriei.²³ Ce avem aici este genul de poveste cu banditul gentilom (*gentleman highwayman*), foarte populară în Occidentul perioadei de care vorbim, în care tâlharul se afișează în chip manierat în fața victimei sale și dă dovadă de un spirit nobil²⁴ (deși, un mic episod de violență față de unul dintre însoțitorii boierului jefuit nu lipsește). Este iarăși puțin probabil ca Angelescu să fi spus o asemenea anecdotă, iar elementele care ar trebui să ne facă să ne îndoim de veridicitatea spuselor sale nu stau doar în referințele culturale străine și profilul intelectual înapoiat al slugerului. După această experiență personală, Angelescu îi expune francezului întreaga biografie a Cârjaliului, iar firul povestirii urmează, în bună măsură, nuvela lui Aleksandr Pușkin din 1834 intitulată, cum altfel decât „Kirdjali”.²⁵ Că slugerul Angelescu o va fi spus-o din memorie sau că Vaillant a introdus-o pentru dramatismul ei în relatarea călătoriilor sale este, în cele din urmă, mai puțin important. Cert e că sorgintea acestor anecdote și istorioare este străină de meleagurile noastre.

Și haiducul Ioniță Tunsu, așa cum este descris de un alt francez rătăcitor pe la noi în aceeași perioadă, anume Stanislas Bellanger, se conformează aceluiași tipar. În relatarea călătorului, Tunsu nu e decât un „bandit à la façon de Karl Moor et de Pascal Bruno”²⁶, după cum este informat Bellanger, și care ia calea codrului de nevoie, dar cu un program politic bine determinat, pe care nu ezită să-l proclame în gura mare: „Guerre aux boyards, aux prérogatives aristocratiques, aux ducats; mais respect aux chaumières et secours aux malheureux”.²⁷ Orientarea sa anti-boierească nu-l împiedică însă să se deghizeze „au costume hongrois resplendissant de broderies et de pierres fines”²⁸ și pe deasupra să participe la baluri de societate, unde se pare că este versat în cadrulul franțuzesc, invitând domnișoare la

dans, schimbând plezanterii cu ele și, în cele din urmă, înapoiindu-le bijuteriile furate de vreunul din tovarășii săi cu o zi înainte, nu fără a-și declina galant identitatea și dispărând subit imediat după aceea. Dacă ar fi să ne luăm după Bellanger, Tunsu reușește și un tâte-à-tête cu generalul Pavel Kiseleff, dar nu ca să-l jefuiască, ci doar ca să-l asigure de respectul pe care i-l poartă și să-i spună: „je compte sur votre galanterie pour le cas où je viendrais à tomber dans vos mains comme vous êtes tombé vous-même dans les miennes”.²⁹

Din însemnările acestor străini, asemenea bandiți pătrund în cultura românească, mai ales prin intermediul traducerilor. Nuvela „Cârjaliul” lui Pușkin va fi tradusă și publicată de Costache Negruzzi, încă din 1837,³⁰ iar o versiune a aventurilor lui Tunsu, publicată de un anume A. Weltman încă din 1840, își va găsi talmăcirea sub pana lui Alecu Donici în deceniul următor.³¹ În aceasta din urmă, haiducul afișează același spirit galant ca în anecdota lui Bellanger. Odată, dovedind aceleași abilități de deghizare, Tunsu stă în chip de „gros baron de Transilvania”, alături de aga Bucureștilor, aflat pe urmele lui de ceva vreme, la o reprezentație a „Bărbierului din Sevilla” pe care o dă o trupă italiană călătoare. Și nu la atât i se oprește îndrăzneala. El se dă „entuziast și cunoscător de muzică” observând „fiștecăre notă”, istorisindu-i agăi despre „operele de la Milan și Viena, despre toate noutățile muzicale”, astfel încât, profund impresionat, oficialul bucureștean nu bagă de seamă când banditul îi vâra pe neștiute un bilet în tabacheră, pe care acesta bineînțeles că nu-l descoperă decât mai târziu și prin care Tunsu își declină identitatea.³²

Or, același tipar, e adevărat, considerabil estompat, îl regăsim și în studiul folcloric al lui Alecu Russo, de altfel un cunoscut al lui Jean Alexandre Vaillant,³³ cu care este posibil să fi schimbat astfel de povești prin periplul său moldovean. După sumarele sale considerații cu privire la natura hoției, Russo exemplifică prin două dintre cele mai prețuite figuri haiducești ale Moldovei, Bujor și Ion Pietrarul. Primul este personajul unei istorioare întâmplătoare „Cuconul[ui] A...” și soției sale, care, în drum spre Bacău, este oprit de vestitul bandit și cei șase tovarăși ai săi. Boierul le dă numaidecât punga, dar îi roagă să nu-i trezească cucoana, la care Bujor răspunde politico: „N'ai grijă, noi nu speriem femeile...” La plecare, haiducul transmite cuviincios „închinăciuni” ispravnicului, prin intermediul boierului A..., bineînțeles, și până să-și vadă de drum aruncă zece galbeni în trăsura cuconului, ca să aibă de drum.³⁴ Pietrarul nu e cu mult diferit. În 1834, ne spune Russo, maiorul rus Bacinschi dă nas în nas cu banditul și cei 12 cetași ai săi. Jefuirea maiorului se petrece, desigur, sub auspiciile celei mai înalte curtoazii: „- Domnule, îi zise unul din ei, nu cumva se întâmplă să ai vre-o pungă de prisos”. Iar după ce oficialul rus le înmână câțiva scoroveți, Pietrarul observă că acesta are și un ceasornic numai bun de confiscat. Însă la o examinare de aproape, hoțul se arată

destul de dezamăgit:

„Nu-ivr'un lucru... o ceapă... al meu e mai boeresc”. și-i arată maiorului perplex al său „*breguet* de aur”, pe care-l ținea în sân. Ca și Bujor, Pietrarul se îngrijește să-i lase păgubitului „o carboavă de drum” și nu-i de mirare că anecdota se termină cu Bacinschi exclamând în fața tâlharului: „- A, *precrasnai!* D-ta hoț, dar om cinstit!”³⁵

Deși parcă desprinse din romanele englezești cu bandiți gentilomi din secolele XVIII-XIX, asemenea tablouri nu sunt nicidecum neveridice. Adevăratul Bujor, după cum atestă documentele de anchetă, nu-l lasă pe banul Andronache Donici fără bani de cheltuielă imediat după ce-l jefuiește.³⁶ Însă nu veridicitatea istorioarelor este de chestionat aici, ci felul în care sunt inserate acestea în studii folclorice, alături de versuri populare, pentru a-i echivala pe protagoniștii lor cu cei ale căror „balade sunt *cu drag* cântate de popor”.³⁷ Practic, ce avem aici sunt niște tâlhari modelați după gusturile elitei și livrați publicului ca haiduci folclorici. Este vorba deci, despre niște bandiți ai clasei boierești tinere, eliberată de rigorile tradiționalismului, ale căror trăsături definitorii sunt extrase mai degrabă din imaginarul romantic al epocii decât din cântecele populare (unde nu găsim asemenea isprăvi), și care, în ciuda repetatelor referiri la dragostea pe care le-o poartă poporul, nu-și fac pomană săracilor, nu cumpără vite văduvelor rămase fără sprijin material, nu îndreaptă relele societății, ci doar se afișează cavalereste în fața boierilor pe care-i despoaie și ai căror egali se pretind, câștigându-le în chip sfidător simpatia. Nu funcția socială primează în cazul acestor bandiți de salon (deși, nici nu am putea spune că lipsește total) ci felul în care redefinesc masculinitatea, autoritatea și purtările alese ale tinerei elite în concordanță cu modelele oferite de lumea occidentală.³⁸ Nu întâmplător, poate, victimele lor sunt boierii de modă veche (slugerul Angelescu, coconul A...) și funcționarii învechiți ai capitalei (aga Bucureștilor), întocmai acele tipologii sociale pe care romanticii încearcă să le înlocuiască cu echivalentele lor moderne. Ne putem imagina cum astfel de povestioare cu haiduci manierați ar fi făcut deliciul invitațiilor la unele din multele petreceri ale societății românești de la jumătatea secolului al XIX-lea, mai ales când printre aceștia s-ar fi aflat și „un /bon vivant/” ca deunăzi jefuitul maior Bacinschi, despre care același Russo spunea că „avea un bogat repertoriu de anecdote variate, pe care le povestea într-o limbă moldo-ruso-leşească de multă originalitate”.³⁹

Rolul acesta de bandit gentilom pe care-l joacă haiducul pe la dineurile din înalta societate nu era însă suficient pentru elita romantică autohtonă. „Penuria de eroi exemplari” dar și nevoia „de a construi o tradiție politică a opozițiilor față de sistemul conservator”⁴⁰ trebuiau să facă din acesta și un portdrapel al idealurilor naționale și sociale pe care le promovau Alecsandri, Negruzzi,



Russo, și chiar Vaillant sau Bellanger. De aici și asocierile frecvente ale haiducului cu năzuințele poporului. Ce avem, în fond, în scrierile acestora, este o tipologie de personaj fasonată ca să servească unei agende politice, alipită unor bandiți notorii și apoi livrată ca realitate istorică. Iar transformarea aceasta a tâlharului în haiduc este chiar observabilă, de pildă, dacă urmărim parcursul lui Iancu Jianu prin producțiile literare ale acelorași elite.

Cea mai timpurie mărturie cu privire la activitatea haiducului este cea pusă pe hârtie, sub forma unui memoriu, de Constantin Isvoranu, probabil în anii imediat următori zaverei de la 1821. Autorul ei pretinde că a stat la masă cu vestitul Jianu în 1819, care nu doar că i-a făcut această onoare dar a fost și de acord să-și spună „întâmplările”, înregistrate întocmai de Isvoranu. Acesta începe, cum era de așteptat, cu pornirea în haiducie, care se pare că este declanșată de o problemă de moștenire. Jianu fiind cel mai mic dintre frați, este și cel mai neîndreptățit. „Frații mei nu-mi dau de cheltuială pe cât vream eu”, mărturisește el, așa că caută să-și suplinească veniturile intrând ca zapciu de plasă pentru stăpânire, „dar dela un zapclic ce puteai să câștigi atunci?” Nu-i rămâne altceva de făcut decât să strângă o „ceată de haiduci din țiganii noștrii [sic!]” și să-i calce pe arendașii pe care el, ca zapciu, îi știa mai cu avere. „Din banii ce-i luam – continuă el – dam jumătate cetașilor mei și jumătate-i opream eu”.⁴¹

Iată un auto-portret deloc romantic, prozaic chiar, dacă cântărim motivația care îl face pe Jianu să ia calea codrului. Nici în ceea ce privește împărțea prăzii, haiducul nu dă dovadă de mai multă conștiință socială, el și membrii bandei lui fiind singurii beneficiari ai câștigului. Dar nici nu-l putem judeca prea aspru pe acest Jianu al lui Isvoranu, căci până la urmă scopul său declarat era, nu-i așa, să-și facă traiul mai ușor. El devine totuși mai romantic pe măsură ce istorisirea progresa.⁴² dar nu se apropie nici de departe de tiparul propus de elite în deceniile următoare.

Mai degrabă de sub pana lui Jean Alexandre Vaillant ar trebui să ne așteptăm la o schiță în ton cu uzanțele epocii. Conturată prin vocea slugerului Angelescu, povestea lui Jianu din monografia lui Vaillant nu este însă cu mult diferită de precedentă. Și aici nevoia pare a fi declanșatorul haiduciei, căci Jianu nu era decât un „*boiernas*” (petit noble, hobereau), mais sans terre, sans place, et par conséquent sans le sou”, iar, după cum atenționează slugerul, „sans le sou il était difficile de vivre”.⁴³ Și, iarăși, cu această motivație individuală, Jianu alcătuieste o ceată, doar că de data aceasta le ține un discurs cetașilor, identificându-i pe boieri drept victime predilecte, pe care nu-i vor jefui, ci doar se vor împrumuta de la ei, oferindu-le chitanțe pentru cele luate. Tot acum își și ia angajamentul să plătească dijmă săracilor („*dime aux malheureux*”), iar tovarășilor le interzice vărsarea de sânge: „Point de sang!” Iată, deci, un bandit complet ajustat pentru gustul elitelor. Doar că

la Vaillant, Jianu își ratează rolul de erou exemplar prin compromisul pe care îl face cu clasele dominante și cu stăpânirea:

„Maintenant que la peur des boiers lui a coupé l'herbe sous les pieds, il se fait humble, renie sa troupe, la vend lâchement à la spatharie, et vient implorer sa grâce aux pieds de Caradja. Touché de son repentir, le prince le revêt d'un caftan d'honneur [...] et le renvoie planter de choux à Caracale où il était né et où il est mort. Triste fin, n'est-ce pas, - întreabă slugerul - pour un homme de sa trempe? fin prosaïque et qui ne vaut pas celle de Kirjali”.⁴⁴

„- Fin d'honnête homme” încearcă Vaillant să-i salveze memoria. „- Fin d'hypocrite”, i-o taie scurt slugerul.

Cum se întâmplă cel mai adesea cu figurile eroice, gloria deplină nu le revine decât la câțiva ani buni de la moarte. Lui Jianu începe să-i suradă cu adevărat abia la mai bine de 20 de ani de la trecerea în neființă, odată cu însemnarea lui C. D. Aricescu dintr-un număr al „Columnei lui Traian” pe anul 1873.⁴⁵ Deși mai degrabă un exercițiu de istorie orală, textul cules de autor din gura unui anume Niță Urianu, o rudă a banditului, vehiculează o bună parte din locurile comune ale biografiilor haiducești romanțate ale perioadei. În această variantă, momentul declanșator al ieșirii în afara legii încă este cel personal, al moștenirii problematice după moartea tatălui, doar că aici conflictul se desfășoară cu unchiul său, iar naratorul are grijă să zugrăvească situația ca nedreaptă. La aceasta se adaugă totuși și revolta pe care o simte Jianu știind „de suferințele sătenilor din partea zapciilor și zabeților”, iar jaful său capătă o coloratură nu doar socială, ca la ceilalți, ci și națională, pentru că, spune Urianu, „gefuia numai pe neguțătorii turci și pe arendașii și zapcii greci”.⁴⁶ Prada obținută nu mai este împărțită doar între cetași, ca la Isvoranu, sau plătită doar în a zecea parte nefericiților, ca la Vaillant, „căci cu banii cochințului, Jianu mărita fete sărace, agiuta văduve scăpetate, plătia birulu plugarului, cumpăra vite la cei sărmani”. Tot acum, vestitul căpitan de haiduci își găsește rostul și în revolta lui Tudor Vladimirescu, un episod pe care celelalte izvoare discutate până acum îl ignoră, căci, spune textul, „Iancu Jianu nu putea rămâne nepăsătoriu la chemarea patriotică”. În sfârșit, retragerea pe moșie după ce primește iertarea din partea autorităților nu mai e privită ca o ipocrie; dimpotrivă, apucându-se de „muncile câmpului”, Jianu se face „omu de omenia”.⁴⁷

Romantic de-a binelea ajunge Jianu într-o scrisoare târzie a lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri, dataată 26 decembrie 1882. Aici, boiernașul oltean (pe care memorialistul în cunoștință în copilărie, acesta fiind prieten cu tatăl său) întruchipează un fel de Romeo al Valahiei mici, îndrăgostit de o fată de țăran despre care tatăl său credea că e nedemnă de rangul fiului, iar din acest conflict și plecarea în haiducie. Dacă se poate numi așa, căci Jianul lui Ghica „nici nu omora, nici nu schingiua,

nici nu jăfua, ci numai se găzduia; fugea de potiră și de panduri cât putea”. Soarta fiindu-i marcată de tot felul de tragisme, haiducul din scrisoarea memorialistului își găsește iubita, la care fuge cu dor după șapte ani de voinicie, „gătită ca mireasă, lungită pe pat, cu o lumânărică de ceară galbenă în mână”.⁴⁸ Se predă zapciului și este dus la Caragea, unde e salvat de la execuție de una din fetele de casă ale lui vodă, care se îndrăgostește de el și căreia domnul îi face hatârul. Dintre toți Jienii schițați până acum, cel zugrăvit de Ghica își ratează complet rosturile sociale și naționale cu care s-au străduit înaintașii lui să-l înobileze. În relatarea acestuia, haiducia nu e decât un vehicul pentru o poveste de dragoste, de altfel destul de siropoasă, dar asta probabil și pentru că, gândea memorialistul, Jianu „a lăsat un nume de haiduc, dar nici gând n-a avut să se facă hoț de codru. Însă o poveste, dacă ajunge a deveni legendă, adevărul n-o mai poate scoate din capul poporului”.⁴⁹

Și într-adevăr, legenda lui Jianu continuă și după demistificarea romantică a lui Ghica, onoarea de a-l reintroduce în panteonul eroilor români revenindu-i bătrânului locotenent-colonel, Dimitrie Papazoglu, în a sa *Istorie a fondării orașului București*. Acesta, într-un singur paragraf, reușește să ranforseze soclul haiducului, ba chiar mai mult, să-i augmenteze icoana:

„Povestesc de Iancu Jianu, tot contemporan al meu, pe care lumea îl califică de haiduc. Eu însă n-am voit să-l bag în rândul haiducilor, căci nu era haiduc, ci era înainte-mergătorul lui Tudor Vladimirescu. [...] Acest tânăr, văzând trista stare a țării, văzând mulțimea de fanarioți ce inundaseră țara, aduși de diferiți domni din Fanar, văzând slujbele toate ale țării date pe mâna lor, văzând că fii românilor, mai cu osebire ai boierilor români, nu erau de loc chemați la nici o funcțiune a țării lor, pornit de un sentiment curat românesc, și-a compus o ceată de haiduci ca să calce și să pedepsească pe drumuri pe fanarioți oriunde îi va întâlni”.⁵⁰

Cu o identitate mult îmbogățită în sfera naționalului, Jianul lui Papazoglu suferă mult pe partea socială. Adus în fața unui Caragea indignat de declinul moral al unui asemenea „fecior de oameni cu moșii”, haiducul dă rost pentru răzvrătirea sa, însă fără a mai pomeni de redistribuirea averilor pentru care era cunoscut în scrierile mai vechi:

„- Iartă-mă, Măria ta, că eu nu sunt hoț, n-am omorât pe nimenea și dacă am jefuit pe cei cu avere, am făcut asta ca să am de cheltuială și să plătesc lefurile neferilor care mă însoțeau precum și gazdele care îmi dădeau adăpost; și iată de ce m-am sculat, că Măria ta, ai adus pe capul nostru toate haimanalele din Fanar, le-ai dat toate slujbele țării, astfel că noi tinerii români și fii de boieri, am rămas fără nicio slujbă și de bătaie de joc a dregătorilor, de la ispravnic până la zapciu”.⁵¹ Iată deci un Jianu dezechilibrat, care uită să-i mai dăruiască pe cei de jos, în favoarea celor de sus, amenințați nu de

propria lăcomie și avariție, precum ciocoi de odinioară, ci de străinii acaparatori ai tuturor slujbelor țării.

Ce vedem în toate aceste proiecții ale Jianului de-a lungul timpului, nu este altceva decât instrumentarea haiducului în funcție de necesitățile vremii. La Isvoranu, banditul, deși foarte popular, nu constituie decât o curiozitate a epocii, un exemplu de temeritate și cam atât, portretul său, cel mai realist dintre toate, fiind de altfel destul de șters în ceea ce privește implicațiile sociale sau politice. Însă, odată cu ivirea romantismului și asumarea valorilor sale de către elitele vremii, imaginea banditului câștigă în greutate prin încorporarea unor scopuri care să-i denote exemplaritatea. Împărțirea prăzilor la săraci, care-și va găsi expresia atât în schița lui Vaillant, cât și în cea a lui Aricescu este favorizată de elite în firul narativ, din moment putea fi citită ca o metaforă pentru împrăștierea țăranilor, cerută insistent de pașoptiștii munteni în vremea Revoluției.⁵² La fel, n-ar trebui să ne mire că accentele naționale din lupta haiducilor sporesc pe măsură ce statul se întărește și se află mai aproape de momentul independenței. Or, odată sădite, aceste trăsături naționale ale haiduciei se vor amplifica la adăpostul climatului naționalist din perioada următoare în detrimentul celor sociale, mult atenuate către sfârșitul secolului al XIX-lea în scrierile elitelor, de altfel, din ce în ce mai dezinteresate de situația țăranilor⁵³ și, prin extensie, de redistribuirea averilor din istorioarele lor cu bandiți, cum și atestă relatarea lui Papazoglu despre Jianu.⁵⁴ Tot așa sunt abandonate și isprăvile haiducești de curtoazie, nu doar pentru că nu mai servesc gusturile elitelor, ci și pentru că haiducul dobândește în sfârșit substanță politică, astfel încât nu mai e nevoie de alte artificii pentru a-l face admirabil.

Pe scurt, în secolul al XIX-lea haiducul nu face decât să treacă printr-o serie de căutări identitare găsindu-și în sfârșit menirea în mitologia statului-națiune. Numai așa se poate explica evacuarea Cârjaliului din panteonul eroilor autohtoni. Cunoscută fiindu-le tuturor originea sa albaneză, banditul este mai întâi descalificat ca haiduc, pentru ca mai apoi, după jumătatea secolului să fie ignorat complet de către elite. Încă de la prima traducere a nuvelei lui Pușkin, în 1837, Costache Negruzzi, talmăcitorul ei, avea grijă printr-o notă plasată la final să-și atenționeze cititorii că „Cârjaliul, creat de d. Pușkin a fi un tâlhar à la Salvator Rosa, a fost din împotriva un hoț foarte nepoetic”.⁵⁵ Russo va mai lamenta apoi, în schița dedicată lui Grozea, absența acelor „Cârjaliii și Jienii de altă dată”, după care banditul sud-dunărean va dispărea din scrierile elitelor române, fiind redescoperit abia în secolul al XX-lea de către istorici. Străin de neamul românesc și asociat, probabil, cu trista amintire a invaziei cârjalilor, pe care elitele o vor regăsi odată cu izvoarele istorice care o documentează,⁵⁶ acest haiduc nu avea cum să joace un rol important în drama națională românească, lăsând loc neaoșilor Jianu, Bujor, Grozea și altora.



Or, același parcurs al banditului onorabil îl găsim și la nivel european în aceeași perioadă. Peste tot, mitizarea tâlharului s-a făcut prin intermediul unor narațiuni izvorâte de sub pana elitelor cu scopul legitimării statului-națiune.⁵⁷ În Balcani, din pricina diversității etnice pe care a lăsat-o în urmă destrămarea imperiilor, o asemenea legitimare avea o miză și mai mare, așa că elitele n-au ezitat să folosească toate instrumentele necesare pentru desăvârșirea ei. Ca și la noi, modelul îl constituia literatura occidentală, dar tot ca în cazul țărilor române, ajutorul direct al vestului în creionarea panteonului de eroi n-a fost refuzat. Lordul Byron, în călătoriile sale orientale, n-a lăsat doar descrieri exotice și poeme dramatice plasate în Imperiul Otoman, ci și o tipologie de personaj frecvent reprodusă de aici înainte. Iată, de pildă, cum cântărește contribuția sa un grup de cercetători ai literaturilor est-europene:

„His travels in the Ottoman Europe had found expression in a number of dramatic poems set in the Ottoman Levant, which presented to the West-European reader an exotic Orient. Christians were oppressed here by ruthless Turks, and would slot into the famous Byronic role of traumatized, vengeful, and solitary misanthropy. This Byronization of the outlaw character made haidoucs and kelphts romantic and palatable to the literary tastes of West-European onlookers.”⁵⁸

Doar că, spre deosebire de peisajul literar românesc, cel balcanic este cu totul îndreptățit să încorporeze figuri banditești în narațiuni legitimizeazăle ale statului național. Și asta nu neapărat pentru că haiducii sau kelfții lor s-ar fi regăsit în proiectul identitar al elitelor, iar ai noștri nu. Ci pur și simplu pentru că bandiții din Balcani, indiferent de motivațiile din spate, au jucat totuși un rol considerabil în eforturile de emancipare a națiunilor de sub dominația otomană,⁵⁹ în timp ce ai noștri, în ciuda eforturilor depuse de romantici de a le confirma participarea în zăvra de la 1821,⁶⁰ au avut un aport, în cel mai bun caz, marginal, după cum am avut ocazia să demonstrez în altă parte.⁶¹ Or, această constatare aruncă și mai multă lumină asupra artificialității haiducului în cultura înaltă românească.

Așadar, haiducul nu pare să fie altceva decât un construct romantic, un erou al unor vremuri trecute pe care elitele îl întrebuințează în funcție de necesitățile politice ale momentului. Ce se întâmplă însă cu acei „tâlhari și ucigași de a doua mână” pomeniți de Russo în schița biografică a lui Grozea? Își fac aceștia loc între preocupările elitelor? Și dacă da, ce ne pot spune discursurile cu privire la ei despre narativa romantică a haiduciei? Știm din documentele de anchetă ale divanurilor de judecată că principatele române nu sunt defel scutite de acte banditești care altă dată ar fi fost rescrise ca episoade ale unor biografii haiducești. Tendința dominantă în epocă este într-adevăr de a vedea în oricare bandit notoriu un „hoț înfrățit cu poporul”⁶², însă răufăcătorul fără program

socio-politic nu lipsește din literatura vremii. Alecu Russo, în drumul către surghiunul său de la Soveja, pomenește de asemenea personaje:

„În tot ținutul nu se vorbește alta decât de un întreit omor, săvârșit în împrejurări groaznice de către șapte inși dintr-un sat prin care am să trec. [...] Țara de jos a Moldovei e întetită de tâlhari, sau că locuitorii ei au păstrat aceasta ca un rămas din vechia lor vitejie și din obiceiile de jaf ale războaielor din trecut, sau că le-a dat pronia o aplecare firească așa de nenorocită; dar sânt sate întregi, ba și ocoale, care se bucură de o reputație foarte îndoielnică, fără ca aceasta să le fie spre ponos.”⁶³

Russo nu se limitează însă doar la reproducerea mai vechiului discurs al etichetării în masă, întrebuințat pe larg în secolul al XVIII-lea, ci dă și voce unuia dintre interlocutorii săi, „un boer bătrân”, care spune o poveste cu tâlhari cu totul diferită de cele ale cuconului A... sau ale maiorului Bacinschi. În aceasta, o ceată hoți foarte adevărată, căci boierul fusese sub amenințarea pistoalelor lor cu câțiva ani în urmă, jefuiește fără discriminare turci, convoaie de care țărănești, moldovenești sau muntenesti, un răzeș și întreaga clientelă a unei cârciumi, indiferent de rang, între care și naratorul nostru. Nici vorbă de susținere din partea oamenilor pentru asemenea bandiți, pentru că auzind de jaful de la cârciumă tot satul se pornește într-acolo cu „furci și cu bâte, făcând larmă mare...”, dar fără sorți de izbândă căci tâlharii reușesc să disperseze gloata furioasă cu câteva focuri de armă trase în aer. După încă o altercație cu doi turci staționați la o altă cârciumă, tâlharii se vor pierde dincolo de Craiova, boierul nemaștiind de soarta lor.⁶⁴ În ceea ce-l privește, Russo, aflat încă sub influența istorioarei, pornește la drum a doua zi cu aceeași doză uriașă de suspiciune față de localnici cu care și-a introdus întâmplarea cu hoți:

„P'allocurea în câmpie, mai ales lângă vaduri, se zăresc niște cârcime ticăloase, de-o înfățișare îndoielnică, din ale căror ciardace, în dalbele zile ale verii, ochiesc tâlharii pe călători și râd pitiți la umbră de oamenii stăpânirii, căci aici e țara tâlharilor, șerpuită de pârae, scăldată de Putna și de Siret.”⁶⁵

E adevărat, după seara odihnitoare petrecută în compania boierului povestitor, Russo e puțin mai înclinat către contextualizare, căci, ne spune el, „vinul bun dela podgorie, vecinătatea ambelor hotare, muntenesc și unguresc, blândețea și starea umilită a țăranului, avuțiile pământului, toate adunate la un loc au făcut ca câmpia Putnii să fie cuibul vestit al hoților. Toți tâlharii cei mari s'au cutreierat pe aici...”⁶⁶ încheie acesta. Dar chiar și cu aceste lămuriri, de altfel la fel de simpliste, tabloul rămâne profund diferit de cel pictat în lucrările sale de folclor sau schițele biografice haiducești. Putem pune toate acestea pe seama stării de spirit proaste cauzată de pacostea surghiunului, pe care Russo o invocă frecvent în notițele

sale. Dar putem la fel de bine să socotim, e adevărat, în baza celor cunoscute din alte surse, că situația de pe teren diferea considerabil față de cea închipuită la masa de scris sau la întâlnirile literare ale romanticilor.

Și unde altundeva putem obține o proiecție mai clară cu privire la situația de pe teren decât în memoriile unui polcovnic de puteră care, prin meseria lui, a avut adesea de-a face cu tâlharii? Înregistrate în 1862 de către P. Georgescu, amintirile lui Ioan Solomon dau aceeași imagine cu privire la tâlhărie (de astă dată în Oltenia de înainte de Regulament) ca și pasajele lui Russo din *Soveja*, bineînțeles, nu în același stil plăcut ca al pașoptistului, ci în maniera specifică, de raport, care e de așteptat de la un vechi militar.

Interesant este că Solomon își numește toți adversarii din vremea polcovniciei „haiduci”, dar nu este în niciun caz vorba de indivizii despre care citim în scrierile lui Alecsandri sau Russo. Haiducii lui Solomon jefuiesc și omoară, taie oameni în bucăți, ard boieri de vii, schingiuiesc femei și, în general, fac prăpăd pe unde trec.⁶⁷ Nu întâlnim între aceștia nume sonore vehiculate de baladele populare sau de romantici. De fapt, cei mai mulți dintre ei nici nu sunt români, ci sud-dunăreni de diferite neamuri, așa că n-a fost niciun pericol pentru colonel să-și facă un titlu de glorie din vânarea și prinderea acestor tâlhari. Neasumându-și idealurile Revoluției de la 1848, ba chiar împotrivindu-se, cum mărturisește prefața volumului său,⁶⁸ Solomon nu livrează aceleași portrete în canon romantic ca mai tinerii săi compatrioți, dar insistă totuși să-i numească pe hoții săi haiduci, după cum era moda vremii. Le face această concesie, însă ce va fi crezut când vede că alții ca cei pe care-i urmărea el devin eroi populari este greu de speculat și, probabil, neimportant, căci la vremea când acesta își dicta memoriile, haiducul juca deja un rol proeminent în mitologia statului-națiune.

Complet detașat de discuțiile cu privire la haiducie, dar totuși conectat la „situația de pe teren” în alt mod decât polcovnicul Solomon, Nicolae Șuțu, în ale sale *Noțiuni statistice asupra Moldovei* (1849), încearcă să picteze tabloul infrafracționalității din Moldova nu prin propria-i experiență, ci prin intermediul cifrelor. Din confortul biroului său și cu datele sub ochi, Șuțu nu are cum să simtă vreă suspiciune față de locuitorii Moldovei, asemenea lui Russo cu câțiva ani înainte. Din contră, e foarte optimist în privința evoluției societății moldovenești, înregistrând în statistica sa „un progres însemnat în moralitatea publică” în răstimpul anilor de la 1832 până la 1841. Are și o explicație pentru aceasta. Regimul agricol, „care dă fiecăruia o ocupație constantă și un mijloc de existență asigurat, precum și obiceiurile pașnice ale locuitorilor” n-au cum să nu se reflecte în criminalitatea tot mai redusă. Totuși, un număr de condamnări există, iar în ciuda absenței datelor, pe care Șuțu o recunoaște, acestea trebuie cumva lămurite din moment ce nu cadrează tabloului moralității locuitorilor, tocmai schițat. Așadar, ele sunt înfăptuite, „suntem

siguri”, mai degrabă „de străini decât de indigeni”, când este vorba despre „cimele care comportă pedeapsa capitală”, „din cauza stării de beție și din cauza altor circumstanțe atenuante”, când e vorba de infracțiunile „care atrag după sine condamnarea la ocnă”. Cât despre furturi, ele „sunt practicate în mare parte – de cine altcineva decât – de țigani și de evrei”.⁶⁹

Iată situația „reală”, redată cu răceala statisticianului, fără apelul la impresiile și preconcepțiile personale. Moldovenii lui Șuțu (și, prin extensie, românii) spre deosebire de cei pe care Russo îi descrie în jurnalul exilului său la *Soveja*, dar mai ales spre deosebire de celelalte etnii conlocuitoare, trebuiau să fie pașnici, asta nu doar pentru că lucrarea principelui, față de cea a pașoptistului, urma să apară întâi în limba franceză, deci deschisă privirilor Occidentului, dar și pentru că Șuțu este probabil mult mai conștient decât conservatorul Russo⁷⁰ de destinul occidental pe care trebuiau să-l urmeze țările române împreună cu locuitorii săi. Nu degeaba, poate, Nicolae Șuțu își încheie constatările cu privire la infrafracționalitatea moldovenilor cu „o paralelă consolantă” pentru cei din urmă. Franța, modelul declarat al celor mai mulți dintre romanticii de la noi, stătea mult mai prost la capitolul „moralității publice”, având un număr mult mai mare de acuzați raportat la întreaga populație decât Moldova.

Totuși, în ciuda fragilității analizei sale, Nicolae Șuțu este singurul membru al elitei românești romantice care pare să ia în serios problema infrafracționalității. Pentru toți ceilalți ea este fie ignorată, fie constatată temător, sau, cel mai adesea, manipulată în scopurile ideologice ale vremurilor. Numai așa se poate explica emergența banditului în cultura înaltă, nu doar la noi, ci și în lume. În lipsa unui „antreprenor moral”, cum îi numește Paul Kooistra pe acei indivizi care își pun priceperea și aptitudinile în folosul promovării banditului și articulării caracterului și motivațiilor sale, acesta are puține șanse să devină un erou național.⁷¹ Banditul se prezintă așadar, ca materie neprelucrată pentru proiectele politice ale elitelor. Când este un factor care împiedică modernizarea dorită, așa cum se întâmplă în Mexicul secolului al XIX-lea, banditul este demonizat în literatura înaltă, conservându-și renumele doar în cea populară.⁷² Dar atunci când profilul său permite diferite cosmetizări potrivite agendei politice a elitelor, cum se întâmplă la noi și în marea parte a lumii secolului al XIX-lea, ele nu vor ezita să se folosească de priceperea lor pentru a schița personaje care să le prefăteze și legitimeze năzuințele. În fond, banditul nu este altceva decât un „bun public”. El nu aparține niciunui grup anume, cum atrage atenția Paul Sant Cassia, ci acelor grupuri care au nevoie de el,⁷³ fie că este vorba de elitele romantice emergente lipsite de eroi exemplari, sau de subculturi delincvente în căutarea legitimității.



Note:

1. Alecu Russo, *Opere complete* (București: Editura Cugetarea - Georgescu Delafras, 1942), 215.
2. Pentru o evaluare critică a literaturii de specialitate cu privire la haiduci, vezi Bogdan-Vlad Vătavu, *Haiduci, tâlhari, bandiți: o istorie socială a brigandajului în Moldova și Țara Românească la începuturile modernității: (sec. XVIII-XIX)* (teză de doctorat) (UBB Cluj-Napoca, 2019): 3-27.
3. Dan Horia Mazilu, ed., *Cronicari munteni* (București: Editura Univers Enciclopedic, 2004), 710.
4. Gheorghe Cronț, Alexandru Constantinescu, Anicuța Popescu, *Acte judiciare din Țara Românească: 1775-1781*, vol. IX, *Adunarea izvoarelor vechiului drept românesc scris* (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973), 295, doc. 270.
5. Apud Dan Horia Mazilu, *Lege și sărădelege în lumea românească veche* (Iași: Polirom, 2006), 307.
6. Bogdan Vătavu, „The World of the Haiduks»: Bandit Subcultures in the 19th Century Romania and Their Ballads”, *Journal of Ethnography and Folklore*, nr. 1-2 (2016): 139-64.
7. Russo, *Opere complete*, 215-16.
8. Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. 4 (București: Minerva, 1974), 112-13.
9. *Ibid.*, 113.
10. Nicolae Bălcescu, *Opere alese, vol. 1, Serieri istorice și sociale*, ed. Andrei Rusu, Gheorghe Georgescu-Buzău (București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960), 159.
11. Alecsandri, *Opere*, 4:25.
12. Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Opere*, ed. Crina Decusară Bocșan, Stancu Ilin, and Ionel Opreșan, Ediție critică de Stancu Ilin și I. Opreșan, vol. 3 (București: Minerva, 1998), 84-88.
13. În *Studii naționale*, Alecu Russo, deși vorbește exclusiv despre haiduci, nu întrebuițează nici măcar o dată termenul, și la fel procedează și Alecsandri. El este întrebuițat mai degrabă când este vorba producțiile folclorice, pe care ambii le denumesc „cântece haiducești”. Russo, *Opere complete*, 223; Alecsandri, *Opere*, vol. 4, 121.
14. Costache Negruzzi, „Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei. Cântece populare ale Moldaviei”, *Dacia literară*, nr. 1 (1840): 127-29.
15. Doar în spațiul balcanic, după știința mea, asemenea personaje au un cuvânt dedicat, în limbile occidentale, cel puțin, calitatea morală a banditului fiind semnalizată prin adjective corespunzătoare ca în *bandit d'honneur, noble bandit/robber*.
16. Alecsandri, *Opere* 4, 113.
17. Russo, *Opere complete*, 163.
18. Cu privire la biografia reală a acestui individ, vezi Sava Iancovici, „Materiale privitoare la haiducia lui Tunsu și Grozea”, *Studii și materiale de istorie modernă II* (1960): 105-54.
19. Pentru o scurtă trecere în revistă a receptării ideilor europene în societatea românească, vezi Constanța Vintilă-Ghițulescu, *Evgheņiți, ciocoi, mojiți: despre obrazele primei modernități românești 1750-1860* (București: Humanitas, 2013), 14-18. „Ideile noi și instituțiile noi sunt toate produse ale laboratorului occidental”, spune și Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, Ed. a 3. adăugită (București: Humanitas, 2002), 66.
20. Negruzzi, „Scene pitorești”, 127-28.
21. Mihaela Grancea, *Trecutul de astăzi: tradiție și inovație în cultura română* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009), 128. Mihaela Grancea acordă greutate totuși și folclorului autohton în modelarea haiducului arhetipal de către romantici, calificând-ul drept „un material cultural care «a corupt» evenimentul în jurul căruia se construiește cântecul epic”. Am dezvoltat în altă parte felul în care se construiește folclorul din jurul haiducului, care nu este atât de *romantic* pe cât l-au închipuit elitele secolului al XIX-lea. Discursul despre folclor, însă, urmează tiparul identificat aici, fiind și acesta parte a acelorași eforturi de fabricare a haiducului tipic, vezi “.
22. Jean Alexandre Vaillant, *La Romanie ou Histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'or, Ardialiens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, vol. III (Paris: Arthus Bertrand, éditeur, 1844), 233.
23. *Ibid.*, 236-37.
24. Vezi despre construirea acestei tipologii la Erin Skye Mackie, *Rakes, highwaymen, and pirates: The making of the modern gentleman in the eighteenth century* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009), 71-113.
25. Nuvela le era cunoscută și elitelor românești din acea vreme, Costache Negruzzi traducând-o încă din 1837 și publicând-o în „Curier de ambele sexe”; vezi traducerea acestuia în Costache Negruzzi, *Opere* (București: Minerva, 1984), 118-23. Cu privire la circulația creației lui Pușkin prin operele călătorilor străini, precum și a detaliilor biografice ale Cârjaliului, vezi James J. Farsolas, „Historical Reality and Legend in Alexander Pushkin's Short Story 'Kirdjali' – An Episode from the Greek Insurrection of 1821 in the Romanian Principalities”, *Balkan Studies* 33, nr. 1 (1992): 57-98.
26. Stanislas Bellanger, *Le Kéroutza: voyage en Moldo-Valachie*, vol. II (Librairie française et étrangère, 1846), 144.
27. *Ibid.*, 150.
28. *Ibid.*, 155.
29. *Ibid.*, 163.

30. Negruzzi, *Opere*, 118–23.
31. Alexandru (Alec) Donici, *Scrieri*, Biblioteca școlară (Chișinău: Litera, 1997), 264–89.; Sava Iancovici susține de fapt că paternitatea textului tradus de Donici ar aparține unui Radu Curalescu, care ar fi semnat povestirea în *Almanahul Odesei* din 1840, Iancovici, „Materiale privitoare la haiducia lui Tunsu și Grozea”, 106..
32. Donici, *Scrieri*, 270.
33. Nu doar cu Russo a întreținut Vaillant relații de prietenie, ci și cu numeroase alte figuri literare și politice ale vremii pe care e foarte posibil să le fi influențat prin ideile sale, după cum atestă biografia lui; vezi Paul Cernovodeanu et al., ed., *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea: Serie nouă*, vol. 4 (București: Editura Academiei Române, 2007), 353–55.. De asemenea, afinitățile de subiect dintre Russo și Vaillant ar putea fi citite și în referințele primului de la începutul schiței cu privire la Nicolae Grozea, unde vorbește de „Kârjaliii și Jienii de altă dată”, nu întâmplător, poate, aceleași figuri haiducești de care se ocupă Vaillant în lucrarea sa.
34. Russo, *Opere complete*, 217.
35. *ibid.*, 219.
36. Paul-Emanoil Barbu, *Ștefan Bujor între legendă și adevăr: studiu și documente* (Craiova: Alma, 2011), 61.
37. Russo, *Opere complete*, 216.
38. Remodelarea identității masculine prin intermediul diferitelor figuri de infractori (libertini, bandiți, pirați) în cultura occidentală este chiar teza lucrării lui Mackie, *Rakes, Highwaymen, and Pirates*, 4.
39. Russo, *Opere complete*, 218.
40. Grancea, *Trecutul de astăzi*, 128.
41. Constantin Isvoranu, „Istoria lui Iancu Jianu”, *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, nr. 2, fasc. 2 (1883): 411.
42. Face o înțelegere cu cârc-serdarul Iamadi, pus pe urmele sale de vodă Caragea, să prindă doi haiduci, pe care-i și prinde în cele din urmă, dar se căiește de fapta sa când îi vede supuși torturilor, ulterior ajutând chiar la eliberarea altora din ocnă, *ibid.*, 412–13.
43. Vaillant, *La Românie*, 234.
44. *ibid.*, 235.
45. C. D. Aricescu, „Iancu Jianu haiducu de peste Oltu”, *Columna lui Traian IV*, nr. 4 (1873): 51–53.
46. *ibid.*, 51.
47. *ibid.*, 52.
48. Ion Ghica, *Opere*, ed. Ion Roman, vol. 1 (București: Editura pentru Literatură, 1967), 270.
49. *ibid.*, 269.
50. Dimitrie Pappasoglu, *Istoria fondării orașului București: Istoria începutului orașului București Călăuza sau conducătorul Bucureștiului*, Memoria Bucureștilor (București: Fundația Culturală Gheorghe Marin Speteanu, 2000), 101.
51. *ibid.*
52. Keith Hitchins, *România: 1774-1866*, Ediția a 3-a, Istorie (București: Humanitas, 2013), 299–302.
53. Vezi cu privire la dezinteresul față de problema țărănească la Bogdan Costin Murgescu, *România și Europa: acumularea decalajelor economice (1500-2010)* (Iași București: Polirom, 2010), 125–30.. Pentru climatul naționalist din societatea românească după jumătatea secolului al XIX-lea, vezi Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, 74–104.
54. Nu doar la Papazoglu se pot constata accentele naționaliste în ceea ce-i privește pe haiduci. Și în numeroasele romane populare cu asemenea personaje de la sfârșitul secolului al XIX-lea, protagoniștii jefuiesc doar pe arendașii greci sau evrei, sau chiar luptă împotriva rușilor invadatori. Apoi, toate figurile haiducești de după instalarea domniilor pământene, precum Tunsu sau Grozea, erau trecute automat în rândurile tâlharilor de aceeași romancieri, vezi Gabriel Constantinescu, *Crime înfiorătoare și tâlhării îndrăznețe: din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în România* (Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2012), 178–79.
55. Negruzzi, *Opere*, 123.
56. Este vorba de Zilot Românul și Dionisie Eclesiarhul, ale căror texte sunt redescoperite către finalul secolului al XIX-lea, Dionisie Eclesiarhul, *Scrieri alese*, ed. Natalia Trandafirescu, Restitutio (București: Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă Institutul de Istorie și Teorie Literară “G. Călinescu”, 2004), 103–9; Zilot Românul, *Opere complete*, ed. Marcel-Dumitru Ciucă, Restitutio (București: Minerva, 1996), 17–76.
57. Despre mitizarea banditului în Europa vezi lucrările lui Paul Sant-Cassia, „Better Occasional Murders than Frequent Adulteries: Banditry, Violence and Sacrifice in the Mediterranean”, *History and Anthropology* 12, no. 1 (2000): 65–99; Paul Sant-Cassia, „Banditry, Myth, and Terror in Cyprus and Other Mediterranean Societies”, *Comparative studies in society and history* 35 (1993): 773–95, <https://doi.org/10.1017/S0010417500018703>.
58. J. Th. Leerssen et al., „The Rural Outlaws of East-Central Europe”, in *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries.*, ed. Marcel Cornis-Pope and John Neubauer, vol. 4 (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010), 409, <https://doi.org/10.1075/chlel.xxv.37lee>.
59. Pentru participarea bandiților în tulburările politice din secolul al XIX-lea, vezi John S. Koliopoulos, *Brigands with a cause:*



- Brigandage and irredentism in modern Greece, 1821-1912* (Oxford [England] & New York: Clarendon Press & Oxford University Press, 1987); Aleksandar Petrovic, „The Role of Banditry in the Creation of National States in the Central Balkans During the 19th Century: A Case Study: Serbia” (2003), http://www.rastko.rs/istorija/xix/apetrovic-banditry_eng.html.
60. Identificarea haiducilor pe câmpul de operațiuni al lui Tudor Vladimirescu sau în tabăra eteriștilor, este făcută de Vaillant, *La Romanie*, 241–42, 247–49; Russo, *Opere complete*, 171; Constantin D. Aricescu, *Istoria revoluțiunii române de la 1821* (Craiova: Editura Tipographiei Române G. Chitiu și I. Theodorian, 1874), 69–70.
61. Vătavu, „Haiduci, tâlhari, bandiți”, 241–65 (teză de doctorat).
62. Russo, *Opere complete*, 216.
63. *Ibid.*, 145–46.
64. *Ibid.*, 146–51.
65. *Ibid.*, 152.
66. *Ibid.*
67. P. Georgescu, *Amintirile Colonelului Ioan Solomon* (Vălenii-de-Munte: Tipografia «Neamul Românesc», 1910), 7–18.
68. *Ibid.*, *iv*.
69. Nicolae Suțu, *Opere economice* (București: Editura Științifică, 1957), 153.
70. Părerile conservatoare, nostalgice față de vremurile trecute, ale lui Russo sunt exprimate în lucrarea *Studie moldovana*, vezi Russo, *Opere complete*, 231–43.
71. Paul Kooistra, *Criminals as Heroes: Structure, Power & Identity* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1989), 40.
72. Într-adevăr, în Mexicul secolului al XIX-lea, spre deosebire de marea parte a lumii, elitele nu manipulează personajul banditului în scopurile politice pe care le urmăresc, fiind nepotrivit ca agent al modernizării pe care acestea și-o doresc. Popularitatea lui se păstrează însă în foile volante și baladele populare, vezi Chris Frazer, *Bandit nation: A history of outlaws and cultural struggle in Mexico, 1810-1920* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2006), 97–168.
73. Sant-Cassia, “Better occasional murders than frequent adulteries”, 93–94.

Bibliography:

- Alecsandri, Vasile. *Opere*, vol. 4 [Works]. Bucharest: Minerva, 1974.
- Aricescu, C. D. “Iancu Jianu haiducu de peste Oltu” [Iancu Jianu the Hajduk across the Olt River]. *Columna lui Traian IV*, no. 4 (1873): 51–53.
- Aricescu, Constantin D. *Istoria revoluțiunii române de la 1821* [The History of the Romanian Revolution in 1821]. Craiova: Editura Tipographiei Române G. Chitiu și I. Theodorian, 1874.
- Bălcescu, Nicolae. *Opere alese. Vol. 1. Scrieri istorice și sociale [Selected Works]*, edited by Andrei Rusu and Gheorghe Georgescu-Buzău. Bucharest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
- Barbu, Paul-Emanoil. *Ștefan Bujor între legendă și adevăr: studiu și documente* [Ștefan Bujor Between Legend and Truth: Studies and Documents]. Craiova: Alma, 2011.
- Bellanger, Stanislas. *Le Kéroutza: voyage en Moldo-Valachie*. Vol. II. Paris: Librairie française et étrangère, 1846.
- Boia, Lucian. *Istorie și mit în conștiința românească*, 3rd edition [History and Myth in the Romanian Conscience]. Bucharest: Humanitas, 2002.
- Cernovodeanu, Paul, and Daniela Bușă, eds. *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea: Serie nouă*, vol. 4 [Foreign Travelers on the Romanian Countries in the 19th Century: New Series]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2007.
- Constantinescu, Gabriel. *Crime înfiorătoare și tâlhării îndrăznețe: din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în România* [Horrible Murders and Bold Crimes]. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun, 2012.
- Cronț, Gheorghe, Alexandru Constantinescu, and Anicuța Popescu. *Acte judiciare din Țara Românească: 1775-1781. Adunarea izvoarelor vechiului drept românesc scris*, vol. IX [Judiciary Documents from Romanian Country: 1775-1781]. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973.
- Donici, Alexandru (Alec). *Scrieri* [Writings]. Chișinău: Litera, 1997.
- Eclesiarhul, Dionisie. *Scrieri alese* [Selected Works], edited by Natalia Trandafirescu. Bucharest: Academia Română Fundația Națională pentru Știință și Artă Institutul de Istorie și Teorie Literară “G. Călinescu”, 2004.
- Farsolas, James J. “Historical Reality and Legend in Alexander Pushkin’s Short Story ‘Kirdjali’ — An Episode from the Greek Insurrection of 1821 in the Romanian Principalities”. *Balkan Studies* 33, no. 1 (1992): 57–98.
- Frazer, Chris. *Bandit nation: A history of outlaws and cultural struggle in Mexico, 1810-1920*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006.
- Georgescu, P. *Amintirile Colonelului Ioan Solomon* [The Memoirs of Colonel Ioan Solomon]. Vălenii-de-Munte: Tipografia «Neamul Românesc», 1910.

- Ghica, Ion. *Opere* [Works], vol. 1, edited by Ion Roman. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1967.
- Grancea, Mihaela. *Trecutul de astăzi: tradiție și inovație în cultura română* [Today's Past: Tradition and Innovation in Romanian Culture]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009.
- Hasdeu, Bogdan Petriceicu. *Opere* [Works], vol. 3, edited by Crina Decusară Bocșan, Stancu Ilin, and Ionel Opreșan, critical edition by Stancu Ilin and I. Opreșan. Bucharest: Minerva, 1998.
- Hitchins, Keith. *Românii: 1774-1866* [The Romanians: 1774-1866], 3rd edition. Bucharest: Humanitas, 2013.
- Iancovici, Sava. "Materiale privitoare la haiducia lui Tunsu și Grozea" [Materials Regarding the Hajduks Tunsu and Grozea]. *Studii și materiale de istorie modernă II* (1960): 105-54.
- Isvoranu, Constantin. "Istoria lui Iancu Jianu" [The History of Iancu Jianu]. *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, no. 2, fasc. 2 (1883).
- Koliopoulos, John S. *Brigands with a cause: Brigandage and irredentism in modern Greece, 1821-1912*. Oxford & New York: Clarendon Press, Oxford University Press, 1987.
- Kooistra, Paul. *Criminals as Heroes: Structure, Power & Identity*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1989.
- Leerssen, J. Th., John Neubauer, Marcel Cornis-Pope, Dragan Klaić, and Biljana Markovic. "The Rural Outlaws of East-Central Europe." In *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctions and Disjunctions in the 19th and 20th Centuries.*, edited by Marcel Cornis-Pope and John Neubauer, vol. 4, 407-440. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- Mackie, Erin Skye. *Rakes, Highwaymen, and Pirates: The Making of the Modern Gentleman in the Eighteenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.
- Mazilu, Dan Horia, ed. "Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 până la martie 1717" [The History of the Romanian Country from October 1688 to March 1717]. In *Cronicari munteni*. Bucharest: Editura Univers Enciclopedic, 2004.
- Mazilu, Dan Horia. *Lege și fărădelege în lumea românească veche*. Iași: Polirom, 2006.
- Murgescu, Bogdan Costin. *România și Europa: acumularea decalajelor economice (1500-2010)* [Romania and Europe: The Accumulation of Economic Differences]. Iași: Polirom, 2010.
- Negruzzi, Costache. *Opere* [Works]. Bucharest: Minerva, 1984.
- Negruzzi, Costache. "Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei. Cântece populare ale Moldaviei" [Picturesque Scenes from the Moldavian Traditions: Folk Songs of Moldavia]. *Dacia literară*, no. 1 (1840): 121-34.
- Pappasoglu, Dimitrie. *Istoria fondării orașului București: Istoria începutului orașului București Căluza sau conducătorul Bucureștiului* [The History of the Foundation of Bucharest]. Bucharest: Fundația Culturală Gheorghe Marin Speteanu, 2000.
- Petrovic, Aleksandar. "The Role of Banditry in the Creation of National States in the Central Balkans During the 19th Century: A Case Study: Serbia." Simon Fraser University, 2003. http://www.rastko.rs/istorija/xix/apetrovic-banditry_eng.html.
- Românu, Zilot. *Opere complete* [Complete Works], edited by Marcel-Dumitru Ciucă. București: Minerva, 1996.
- Russo, Alecu. *Opere complete* [Complete Works]. Bucharest: Editura Cugetarea - Georgescu Delafras, 1942.
- Sant-Cassia, Paul. "Banditry, Myth, and Terror in Cyprus and Other Mediterranean Societies." *Comparative Studies in Society and History* 35 (1993): 773-95. <https://doi.org/10.1017/S0010417500018703>.
- Sant-Cassia, Paul. "'Better Occasional Murders than Frequent Adulteries': Banditry, Violence and Sacrifice in the Mediterranean." *History and Anthropology* 12, no. 1 (2000): 65-99.
- Suțu, Nicolae. *Opere economice* [Economy Works]. Bucharest: Editura Științifică, 1957.
- Vaillant, Jean Alexandre. *La Romanie ou Histoire, langue, littérature, orographie, statistique des peuples de la langue d'or, Ardialiens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, vol. III. Paris: Arthus Bertrand, éditeur, 1844.
- Vătavu, Bogdan. "'The World of the Haiduks': Bandit Subcultures in the 19th Century Romania and Their Ballads." *Journal of Ethnography and Folklore*, no. 1-2 (2016): 139-64. <https://academiaromana.ro/ief/rev/REF2015-2016/REF2016-Volume.pdf>.
- Vătavu, Bogdan-Vlad. "Haiduci, tâlhari, bandiți: o istorie socială a brigandajului în Moldova și Țara Românească la începuturile modernității: (sec. XVIII-XIX)." PhD Thesis, 2019. <https://rei.gov.ro/teza-doctorat-document/8250645f22c243de1a1-22.-Teza-de-doctorat.pdf>.
- Vintilă-Ghițulescu, Constanța. *Evgheniți, ciocoi, mojiici: despre obrazele primei modernități românești 1750-1860*. Bucharest: Humanitas, 2013.



ÎN TRE NOSTALGIA RESTAURATOARE ȘI MUZEUL FANTOMELOR UTOPIEI. PRACTICI NOSTALGICE ÎN SPAȚIUL CULTURAL (POST)SOVIETIC

Alina IORGA

„Dunărea de Jos” University of Galați
E-mail: Alina.Crihana@ugal.ro

BETWEEN THE RESTORATIVE NOSTALGIA AND THE MUSEUM OF THE GHOSTS OF UTOPIA:
NOSTALGIC PRACTICES IN POST-SOVIET CULTURAL LANDSCAPE

Abstract: After the collapse of the Soviet Union, particularly during the hard transition of the 90s, the highly polarized Russian society revealed two main forms of remembering and coping with recent past. This past was either idealized as a time of imperial glory, national pride, and relative welfare, even if it also included periods of anomie (the late Stalin era) or stagnation (the Brejnev era), either treated as a period of significant traumas that necessitated persistent recognition and working through. As for the official memory regimes, if the first post-Soviet decade was dominated by the totalitarian anticommunist (and antinostalgic) paradigm, the 2000s brought a radical turn, with the rise of victimhood nationalism and “redemptive” authoritarianism of the Putin era. The new mnemonic regime is shaped by an official, “patriotic” restorative nostalgia that is also placed in the centre of the presidential cultural programme designed to legitimize the authoritarian system and to support the restoration of a great, mythical Russia. Against this background, new forms of counter-memory and counter-nostalgia began to manifest within both the social and cultural field. One of the most remarkable examples is offered within the “new realities” created by the young photographer Danila Tkachenko, who’s compositions marked by a “second-hand nostalgia” challenge both the Soviet utopia and its official nostalgic-populist reconstructions. By means of a special nostalgic technique based on reframing the remnants and the “trukhliashchekas” of the Soviet past – (re)interpreted as the symbols of “the perfect technocratic future that never came” –, the young artist also deconstructs the imagined “sovietness” embedded in the cultural-political products shaped by the statist patriotic nostalgia. His representations of the post-Soviet landscape are those of “a ghost of utopia”, a land of ruins, of abandoned cities, of ecological disasters, and of millions unburied deads of the GULAG.

Keywords: post-Soviet nostalgia, utopia, anti-utopia, postmemory, prosthetic memory.

Citation suggestion: Iorga, Alina. “Între nostalgia restauratoare și muzeul fantomelor utopiei. Practici nostalgice în spațiul cultural (post)sovietici.” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 129-142.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.17>.



Analizând, într-un studiu recent, „nostalgia second hand” din compozițiile lui Danila Tkachenko, un fotograf născut la Moscova în 1989, Serguei Oushakine atrăgea atenția asupra ambivalenței experiențelor imaginativ-afective prilejuite de „noua realitate” construită în jurul așa-numitelor *trukhliashchekas*¹ și, în general, al rămășițelor fantomatice ale lumii în care s-a materializat cândva utopia comunismului sovietic. Artistul, care se consideră un „compozitor”, percepend fotografia ca pe

„un mod de a crea noi semnificații și interpretări” și nu „o metodă de a reda realist lumea”, se folosește de această „prismă artistică” pentru a „manipula timpul și vremea [meteorologică]” și pentru a „uni locuri diferite într-un singur spațiu vizual”². Grație unor tehnici care permit minimalizarea detaliilor și focalizarea asupra diverselor obiective fotografiate – unite sub semnul pustirii, al degradării, al îngropării în uitare și al „visurilor prăbușite” – aceste „obiecte iconice” ale

trecutului „sunt extrase din contextele lor originale și reinsertate în noi cadre vizuale”³. Compozițiile lui Tkachenko au capacitatea de a proiecta, astfel – dincolo de „sentimentul dislocării temporale” și al „pierderii”, asociate nostalgiei – o reconectare dinamică a trecutului cu prezentul, stimulând „imaginația mnemonică”⁴ și invitând, totodată la reflecție critică. În proiectele tânărului artist,

„«the» similarly resonates, inspiring simultaneously a desire to overcome it, and an acknowledgment of the constitutive dependency on the old. Far from being captivated by the enchanting power of decay and abandonment, Tkachenko tries to *reject the old order of long-term things without erasing them from history*. [...] The melancholy of abandonment seems to be overcome here by a more active desire for a *rejection through recognition*: the second-hand nostalgia operates as a way of getting to know things that should be avoided. Old things, in other words, are still acting as models, but they are models of what Tkachenko called «the perfect technocratic future that never came» [...]”⁵

Așa cum remarcă profesorul de la Princeton, Tkachenko nu are amintiri proprii legate de lumea fantomatică recompusă în fotografii, în afara experienței postmemoriale⁶ care a inspirat colecția *Restricted Areas* (2015). Reamintim, împreună cu Marianne Hirsch, că postmemoria implică o conectare cu trecutul mediată nu de amintirile actorilor, ci de „investirea imaginativă, proiectare și creație”, „travaliul postmemorial” fiind rezultatul unei strădanii de a „reactiva și reîncorporează structuri [...] ale memoriei sociale / naționale și ale celei culturale arhivate” distanțate în timp, prin „reinvestirea lor cu forme de mediere și de expresie artistică” intim legate de experiența individuală și familială⁷. Potrivit mărturisirilor lui Tkachenko, prima fotografie din colecție a fost făcută atunci când tânărul și-a vizitat bunica în acest „oraș închis și, înainte, secret, unde a fost dezvoltată prima bombă nucleară sovietică” și unde „în anii '60, avusese loc un dezastru nuclear” trecut sub tăcere de autorități, care a lăsat în urmă „un vast teritoriu contaminat” și oameni atinși de multiple afecțiuni cronice (inclusiv bunicul, răpus de o astfel de boală): „This was the starting point of my investigation into the ruthlessness of technical progress as against the human element – a particularly tragic dynamic since this search is initiated by humanity itself.”⁸ Încorporată afectiv, această dinamică tragică e integrată în reprezentările vestigiilor universului sovietic, al cărui efect „push-and-pull” e „tradus” în „idiomuri grafice”⁹ prin intermediul unei tehnologii nostalgice aparte¹⁰. Ambivalența – cea a obiectelor fotografiate și cea a artistului, a cărui profundă fascinație pentru moștenirea culturală sovietică pare a fi dublată de „o fundamentală lipsă de interes (vizual) pentru straturile istorice care au produs-o de fapt, în primul rând”¹¹ –

este rezultatul „manipulării” dispozitivului „prismatic” care creează, prin decontextualizare/dezistoricizare și recontextualizare, respectivul efect de distanțare / apropiere.

Ca „experiență second hand”, întâlnirea cu moștenirea utopiei sovietice are loc la intersecția a două viziuni și seturi de reprezentări ale lumii recompuse în fotografii, derivate din două forme ale memoriei, pe care imaginația mnemonică a artistului le conectează, evidențiindu-le, în același timp, relația conflictuală. Prima este (post)memoria comunicativă¹² – „interspațiul dialogului, activat de imaginația mnemonică, dintre [...] noi înșine, relațiile noastre apropiate și ceilalți, aflați la distanță”. Este „spațiul discursiv” al recunoașterii și al reconcilierii cu trecutul celorlalți, care își pune amprenta asupra propriului trecut¹³. Cea de-a doua este memoria culturală, modelată de cultura politică oficială și mediată de experiența educațională în lumea postsovietică. „Nostalgia second hand”, ca formă a „nostalgiei reflexive”¹⁴, se instalează în teritoriul, deopotrivă real și imaginar, unde se întâlnesc heterotopia¹⁵ orașului secret și interzis al bunicii – multiplicată în toate „ariile restricționate” – și antiutopia¹⁶ ca proiect politic deconstructiv având ca obiect eutopia asociată „nostalgiei restauratoare”¹⁷ postsovietice. Aici devine vizibil conflictul dintre „nostalgia reflexivă” și „nostalgia restauratoare”, pe care Svetlana Boym le definește în raport cu memoria socială (comunicativă) și, respectiv, cu memoria „națională” (încorporată în narativele oficiale):

„Restorative nostalgia does not think of it self as nostalgia, but rather as truth and tradition. Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt. Restorative nostalgia is at the core of recent national and religious revivals; it knows two main plots – the return to origins and the conspiracy. Reflective nostalgia does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols. [...] This typology of nostalgia allows us to distinguish between national memory that is based on a single plot of national identity, and social memory, which consists of collective frameworks that mark but do not define the individual memory”¹⁸

Manipulată politic de Stalin¹⁹ și de Brejnev, „nostalgia restauratoare” devine, în anii 2000, motorul mobilizării naționalist-imperialiste care îi va permite actualului președinte al Federației Ruse – un foarte abil „războinic mnemoni”²⁰ – să instrumenteze o radicală răsturnare de regim memorial în sensul reactualizării „ortodoxiei” staliniste, mediată de aceea brejnevistă. „Fracturarea”²¹ regimului antinostalgic (anticomunist) anterior se



afă la baza proiectului prezidențial de revigorare a „patriotismului rus” prin „recodificarea nostalgiei pentru trecutul sovietic”, un trecut depolitizat și dezistoricizat, mediat deopotrivă de politicile educaționale și de o „cultură muzeificată”, a simulacrelor²² substituite unei istorii care aspiră la totalizare. Rămas principala sursă de legitimare a actualului regim de la Kremlin, imaginarul sovietic constituie, începând din anii 2000, cel mai important pilon simbolic al unui program cultural ale cărui obiective majore sunt conservarea, restaurarea, reanimarea și reactualizarea trecutului național²³. Acesta din urmă e „neutralizat” ca „spațiu politic” printr-un tip de discurs perfect convergent cu paradigma (neo)populistă marcată de bricolajul identitar și tematic²⁴ și de extrema instabilitate ideologică, fiind transformat într-un „muzeu al moștenirii istorice materiale, organizat conform agendei politice a zilei”²⁵. Situat sub semnul dezideologizării reflectate în sloganul „consumă și depolitizează!”, specific erei Putin, programul care modelează regimul mnemonic oficial implică o instrumentare a nostalgiei restauratoare adaptată deopotrivă dinamicii generaționale și culturii populare cu care cultura politică de stat coexistă simbiotic²⁶. El evocă, de pildă, pentru generațiile mai vârstnice, pactul „non-politic” al epocii Brejnev²⁷, în timp ce, în cazul tinerilor, permite ancorarea discursului restaurator în universul familiar al ficțiunilor *fantasy*, prin mijlocirea hibridilor fantasmagorici în care istoria – antrenată într-un proces de „retrofitting”²⁸ și împinsă în zona *kitsch*-ului – e suprapusă narativelor eroice și amintirilor „imaginate”²⁹ mediate de lumile virtuale. Această „muzeificare” a memoriei culturale – având drept efect, între altele, anularea „responsabilității față de trecutul istoric” care, fragmentat prin decontextualizare, se sustrage oricărei „perspective critice externe” – indică „o încercare tipică de a crea un stil grandios dintr-un amestec aleatoriu care vizează epoci și contexte istorice, culturale și politice diferite. În mod ironic, ori de câte ori justificarea ideologică este înlocuită de proiecția tehnologică, eclecticismul acestui stil grandios își revelează propria inadecvare și parodia internă.”³⁰ Același stil caracterizează peisajul compozit al simbolurilor contradictorii raportabile la memorii conflictuale, aglomerate în Piața Roșie – scena celebrărilor Zilei Victoriei și a „Marelui Război Patriotic” –, al cărui numitor comun este supratema dominației politice:

„Each element present is reminiscent of different forms of political domination and phases in national history, often sharply in contradiction with each other. On this unique spot Saint Basil’s cathedral evokes the Great Russia of Ivan the Terrible. The Kremlin walls and the red stars on the towers recall the tsarist regime and the revolution but also symbolise post-communist presidential power. Lenin’s mausoleum indicates the omnipresence of ideology and the

cult of personality. The crosses of the cathedrals emphasise the religious essence of the square.”³¹

Revenind la arta fotografică a tânărului educat în perioada de înflorire a acestui regim oficial, colecțiile evocând „arii restricționate”, „orizont[uri] pierdut[e]” și o „patrie” rurală cuprinsă de flăcări, proiectată pe un fundal negru – pentru a rămâne la exemplele propuse de Oushakine –, ni se par revelatorii sub mai multe aspecte. Așa cum am observat, Tkachenco reușește nu doar să transpună grafic ambivalența utopiei sovietice și a propriilor proiecții imaginativ-afective generate de „urmele” ei tulburătoare, ci și să transmită acel efect „push-and-pull”, o impresie greu de definit în care se amestecă fascinația, dezolarea și un sentiment al vidului, omniprezent în peisajele de sfârșit de lume, „înghețate” într-un soi de limb, la granița dintre reversul distopic al imaginarului progresist și cultura muzeificată a prezentului. În același timp, *Shoal, Drowned, Planetarium, Mannequins, Acid, Monuments, Motherland, Lost Horizon* și *Restricted Areas*³² încorporează un proiect deconstructiv cu o dimensiune politică asumată, care nu pierde din vedere niciunul dintre elementele esențiale ale „utopiei practice” sovietice, ca manifestare a ceea ce Paul Ricoeur numește „o escatologie realizată”³³. „Noua realitate” integrează simbolic traseul utopiei sovietice de la formele complementare ideologiei progresiste (supuse eroziunii până la transformarea în *trukhliashechkas*), la „locul de nicăieri” evocat de „imaginile” absenței (marea dispărută, orașele absente de pe hartă, ca și fostele spații concentraționare etc.): „The time has brought back the original meaning of utopia: u-topos is the absent place, place of nowhere. Presently, USSR is the utopia in its most strict sense. [...] The perfect technocratic future that never came.” (Tkachenco, *Lost Horizon, Restricted Areas*)

Decupajele inserate pe fundalul bancurilor dezolante rămase în urma secării Mării Aral („reanimată” în *Shoal* și *Drowned*), orașele abandonate din nordul îndepărtat, construite, în condiții inumane, de prizonieri și înscrise pe o hartă a „colonizării interne” a Rusiei³⁴, vestigiile materiale ale utopiei progresului tehnologic (din varii domenii, inclusiv aerospațial și militar) blocate în „arii restricționate”, fostele lagăre din GULAG – o țară a morților rămași neîngropați, parte a trecutului care nu trece³⁵ –, rămășițele radioactive – artefacte, clădiri, utilaje, localități rurale, arii naturale contaminate etc. – ale experimentelor nucleare din perioada Războiului Rece, bisericile ortodoxe în ruine, părăsite imediat după Revoluția din 1917, satele în flăcări ale „patriei-mamă” reprezintă, toate, elemente ale acestei deconstrucții care vizează deopotrivă utopia revoluționară (eșuată) și „noul regim al nostalgiei patriotice”³⁶ care o „recodifică” – odată cu formele multiple ale nostalgiei colective – la nivelul proiectului restaurator postsovietic. Modelată de aceleași ambiții mai curând totalitare decât totalizante,

vizibile și în procesul revizuirii istoriei naționale, „recodificarea” în cauză implică o contopire și o uniformizare a nostalgiilor plurivalente ale anilor '90 sub semnul unei eutopii³⁷ cu semnificații politice exclusiv pozitive³⁸. Or, așa cum observă Kevin Platt, în spațiul ex-sovietic, unde memoria populară nostalgică revelează dinamici reperabile, dincolo de diferențele contextuale, pretutindeni în fostul bloc socialist,

„from the moment of its rise to prominence in the early 1990s, post-Soviet nostalgia was one of two dominant positions or “strong attractors” in the highly polarized field of affectively laden discourse concerning the Soviet past. That past was either an object of traumatic memory that demanded continued recognition and working through, or it was an object of nostalgic reminiscence. For most individuals, perhaps, it was both of these things, in different contexts and registers of expression [...]. During the early and middle 1990s, state rhetoric was firmly associated with the former of these two positions. In the 2000s, state rhetoric “reversed polarities” and adopted the latter.”³⁹

Este evident că, față de eutopia totalizantă (și totalitară) atașată nostalgiei populiste oficiale, formula „agonistă” a creațiilor lui Tkachenco oferă suficiente puncte de ancorare pentru ambele modalități de rememorare a trecutului comunist / socialist. Trebuie să reamintim, în acest punct, că „agonismul” (ca noțiune extrasă din teoria politică⁴⁰ și valorificată în domeniul *Memory Studies*) urmărește „o înțelegere mai complexă și mai precisă a proceselor memoriei sociale”. Promovată recent ca nouă paradigmă, menită să corecteze și să completeze modelele competitive precedente (cosmopolit vs. naționalist / antagonist), „memoria agonistică” posedă un considerabil potențial revitalizant grație abordării multiperspectiviste a conflictelor din trecut, una în măsură să înlesnească „repolitizarea sferei publice” și contracararea „memoriilor antagoniste naționaliste” care au marcat, în ultimii ani, peisajul european. Susținând radicalizarea multiperspectivismului în abordarea fenomenelor memoriale, adepții agonismului pledează, totodată, pentru o echilibrare a contrariilor, cu depășirea blocajelor care afectează – prin polarizarea comunităților mnemonice – solidaritatea socială în interiorul și dincolo de granițele statelor-națiuni: „Within such a democratic frame, agonistic memory strives to capture the complexity of past conflicts and the diversity of conflicting opinions and feelings about said conflicts in an effort to promote a sense of human solidarity [...]”⁴¹

Proiectul deconstructiv sugerat de compozițiile lui Tkachenco și confirmat de reflecțiile care-i însoțesc călătoriile fascinante în peisajul fostei URSS pare să se înscrie pe o astfel de traiectorie. El implică o incursiune într-un teritoriu „secretizat” în memoria politică și culturală oficială, care revelează, dincolo de

„sovietismul” mitizat asociat nostalgiei restauratoare „statiste”, o „fantomă a utopiei” (post)sovietice: „These days the post-Soviet landscape, constituting a ghost of utopia, epitomises the current mundanity of the countries of the former Soviet Union.” (Tkachenco, *Shoal*) Atât fotografiile cât și comentariile lămuritoare recompun imaginea unei lumi populate de spectre care-i împrumută „o nouă viață”, mediată de – și limitată la – iluzia artistică, cea proiectată, de pildă, în luminile „aprinse” în clădirile abandonate din fostele colonii interne ale Rusiei (*Planetarium*) sau în rămășițele Mării Aral în care Danila Tkachenco „scufundă” clădirile cu o arhitectură de „o complexitate aproape inumană”, părăsite și ele și devenite vestigii ale unui „viitor eșuat”: „The Aral Sea, at one point the fourth largest sea in the world, fell victim to the utopian regime and disappeared together with this regime, leaving behind a blank space. [...] Over time, the political utopias collapsed, leaving behind the architecture of a failed future and the ecological disaster of the Aral Sea.” (Tkachenco, *Shoal, Drowned*)

„Nostalgia second hand” identificată de Serguei Oushakine în creațiile tânărului fotograf încorporează, așadar, în dimensiunea melancolică, conștiința sfârșitului utopiei ca motor al unei istorii care, „construită” de oameni, a creat un spațiu larg pentru inumanitate. În același timp, fotografiile și aparatul autointerpretativ atașat reconfigurează istoria, în prezent „muzeificată”, într-o contra-narațiune subversivă în raport cu discursurile restauratoare actuale în care proiectul revoluționar rămâne, de fapt, un cadru artificial, tot atât de „viu” ca ținuturile abandonate după dezastrele nucleare, „reanimate” de artist. Ele scot la iveală „carcasa simbolică distrusă a URSS”, mai curând ocultată de aceste discursuri în care proiectul revoluționar e reificat și deplasat în zona *kitsch*-ului, după ce făcuse obiectul unor tentative de revitalizare sub guvernările Hrușciiov și Gorbaciov⁴². În versiunea nostalgic-populistă⁴³, proiectul își trăiește acum „a doua viață” doar în producțiile cinematografice și televizate de masă, parte a unei culturi populare comerciale atașate „protetic”⁴⁴ culturii politice oficiale: „The details of the destroyed symbolic carcass of the USSR have now acquired a second existence, settling on the bottom of the collective memory.”⁴⁵

Conservarea, restaurarea, reanimarea trecutului sovietic rămân blocate, în aceste cazuri, la nivelul retrofitting-ului politic căruia tânărul fotograf îi denunță, în imagini antiutopic-nostalgice, inadecvarea la realitățile „patriei-mamă”, una a ruinelor și a „vastelor teritorii abandonate” în permanentă extindere: „The ruins have not only become part of the Russian landscape, but have also taken a firm hold in the consciousness of post-Soviet man in the form of nostalgia for the social structures that collapsed and utopias of the past.” (Tkachenco, *Motherland*) Din această perspectivă – în mod evident instrumentală –, „nostalgia second hand”



a lui Tkachenco diferă de aceea reperabilă în peisajul ex-iugoslav⁴⁶, unde atât „cultura nostalgiei” (reflectând „un discurs (materializat) construit de sus în jos de anumite grupuri sociale în vederea atingerii anumitor obiective, și oferit ca atare sau impus celorlalți”), cât și „cultura nostalgică” (construită de jos în sus și legată de convingerile, *pattern*-urile mentalitare, sentimentele și practicile actorilor nostalgici), ambele având o dimensiune ludic-ironică⁴⁷, se raportează la experiențe istorice diferite⁴⁸. În cazul compozițiilor lui Tkachenco, dimensiunea profundă a nostalgiei, cea analizată de Oushakine, își păstrează în întregime relevanța, în măsura în care, chiar decontextualizate și dezistoricizate – nu dintr-o lipsă de interes pentru memoria cultural-istorică, ci tocmai pentru a evidenția deconstrucția având ca obiect cultura politică oficială, într-un proces care repolitizează explicit imageria sovietică – creațiile artistului conservă, *malgré lui*, puternice „urme” afective. Ele sunt, evident, intim legate nu atât de „fantomel” materiale ale utopiei sovietice, cât de (post)memoria traumatică a bunicii, cea care dă viață orașului „închis și, înainte, secret” – unde fusese realizată prima bombă nucleară și unde se petrecuse dezastrul din anii '60 – și care reanimă, făcându-l pe artist să „reverbereze”, așa-numitele *trukhliashechkas*. În acest interspațiu afectiv-imaginativ, „nostalgia secondhand” a tânărului fotograf și revelează, chiar mai pregnant decât la nivelul proiectului politic subversiv, valențele reflexive. Marcat de „urmele” postmemoriei, muzeul melancolic al fantomelor utopiei sovietice construit de Tkachenco reușește să integreze deopotrivă dimensiunea regeneratoare a traumelor culturale⁴⁹ și potențialul emancipator al nostalgiei reflexive, răsturnând reprezentările fantasmatiche ale nostalgiei restauratoare ca resort al narațiunilor politice hegemonice. Favorizând, prin tehnica nostalgică, multiperspectivismul, creațiile tânărului funcționează ca niște dispozitive ale „memoriei protetice” – în înțelesul pe care i l-a atribuit Alison Landsberg (2004) – articulate în manieră agonistică și susceptibile de a contrabalansa pseudosovietismul (tot „protetic”) livrat de cultura politică oficială.

Reamintim că noțiunea de „memorie protetică” a lui Landsberg se referă la „producerea și diseminarea amintirilor care nu au o legătură directă cu trecutul trăit” de actorii sociali, dar care, totuși, „sunt esențiale în producerea și articularea subiectivității”. Derivate din „angajarea vis-à-vis de o reprezentare mediată” (vizionarea unor filme sau a unor seriale, vizitele la muzee etc.), care „marchează adesea o traumă”, aceste amintiri construite rămân intim legate de experiențe afective. Ele sunt de natură „să genereze empatie și responsabilitate socială, precum și alianțe politice care transcend [diferențele de] rasă, de clasă și de gen.”⁵⁰ Astfel de „amintiri protetice” pot constitui însă, trebuie să adăugăm, rezultatul construcției politice a unor traume culturale mobilizate, nu de puține ori, în legitimarea

regimurilor autoritare. Este cazul traumelor culturale construite prin intermediul filmelor propagandistice (post)sovietice, cu atât mai eficiente din perspectiva ancorării în imaginarul și afectele colective cu cât pot fi asociate unor practici comemorative de tipul cultului popular religios al morților din epoca Brejnev⁵¹ sau al Regimentului Nemuritor și al Drumului Memoriei din zilele noastre⁵². În descrierea propusă de Landsberg, însă, aceste „amintiri senzoriale produse de *experimentarea* reprezentărilor mass media”, interiorizate „ca un limb artificial” și percepute ca „reale”, nu doar că pot contribui la modelarea percepției despre lume a actorilor sociali, dar pot fi instrumentate în „articularea unei relații etice cu ceilalți”: „A sensuous engagement with the past [...] is the foundation for more than individual subjectivity; it becomes the basis for mediated collective identification and the production of potentially counterhegemonic public spheres.”⁵³

Dincolo de aspectele pozitive semnalate, asimilabile – din perspectiva „revizuirii identității colective”⁵⁴ și a creării „comunităților etice”⁵⁵ – dimensiunii regeneratoare a traumelor culturale, trebuie să remarcăm, din nou, că experiențele afective evocate nu evoluează întotdeauna în sensul construcției binelui colectiv. Așa cum arată Ilya Kalinin, în spațiul postsovietic, „identificarea nostalgică” a actorilor sociali – mediată de consumul filmelor de propagandă (vechi și noi) și al altor produse ale culturii „muzeificate” – cu „epoca de aur” (Brejnev)⁵⁶ a socialismului real are efecte contrare celor descrise de teoreticiană memoriei protetice. „Reconstrucția fantasmatică” a acestei epoci – prin „transferul valorilor contemporane ale trecutului în consumul de masă” – sub guvernarea Putin implică o infantilizare narcisică a societății, blocată în mirajul creat de „o combinație fantasmagorică de figuri istorice, evenimente eroice, elemente ale vieții cotidiene obișnuite și fragmente de amintiri personale”:

„In some ways, the subject only became soviet when it could make the 'soviet' part of its infantile narcissistic fantasy. If, formerly, its 'sovietness' was the result of an interpellation by an external ideological instance, then now this 'sovietness' has become an effect of its personal narcissistic identification, brought about by 'democratic and market choice', when the object of such an identification is selected by the desire of the subject itself.”⁵⁷

Din această perspectivă, ar fi utilă, poate, evocarea unui episod ale cărui implicații ulterioare, nu doar pentru spațiul postsovietic, ci pentru întreaga lume globalizată și antrenată în procesul transnaționalizării memoriei, sunt încă dificil de evaluat. La începutul guvernării Brejnev, în 1968 – anul în care tancurile sovietice intrau în Praga – un licean sedus (ca majoritatea rușilor obișnuți) de mitologia antifascistă încorporată în filmele de propagandă ale epocii începea să viseze la viitorul

trecutului Rusiei (post)staliniste. Liceanul, pe numele său Vladimir Putin, a fost profund marcat, potrivit relatării Svetlanei Boym, de un foarte popular serial TV, *Spada și scutul*, a cărui intrigă despre misiunile agenților sovietici care lucrau în Germania nazistă a constituit impulsul care a inspirat viitoarea sa carieră în KGB. Treizeci de ani mai târziu, arată Boym, „președintele Rusiei, rămas fidel visurilor din tinerețe, își va reaminti această istorie cu multă afecțiune. În această epocă a sovietismului târziu putem afla indicii referitoare la dezvoltarea ulterioară a leadership-ului în Rusia.”⁵⁸ Într-adevăr, așa cum observă Ilya Kukulin, în epoca „stagnării” ia naștere – prin medierea aceluiași filme de propagandă, precum și a unor noi produse ale culturii „înalte” și populare – „mitul de aur al stalinismului”, modelat de o „nostalgie compensatorie”, „fantasmatică”, „estetizată”, „mitologizată” (având valențele unui protest pasiv) pentru „perioada stalinistă târzie”, o epocă ambivalentă, a anomiei, dar și a rezistenței întruchipate de un „bărbat puternic”, dihotomie persistentă, după anii '70-'80, sub forma unei „cvasi-ideologii”⁵⁹. Înscrisă în așa-numitul „stalinism popular”, această „cvasi-ideologie” are la bază două tendințe diferite: „estetizarea epocii postbelice de către elitele culturale” și „opoziția pasivă” a grupurilor situate în afara câmpului elitelor. O astfel de dinamică nostalgică conduce la cristalizarea unui „cult al „bărbatului puternic” – cel capabil să înfrângă anomia socială”⁶⁰ – care se va reproduce în anii '90 și care va constitui, în decada următoare, unul dintre pilonii tematice ale propagandei mobilizate pentru legitimarea președintelui Putin. Pe acest teren al memoriei „protetice” (culturale și comunicative) capătă „a doua viață” „carcasa simbolică distrusă a URSS”, grație aceluiași mijloace „protetice” – filme de serie și producții televizate adaptate orizontului de așteptare al publicului tot mai „infantilizat” de „amintirile imaginate”:

Paradoxically, the more precisely and painstakingly these works recreate everyday life and the material world of things, the less this reconstructed past appears to be realistic.”⁶¹

Muzeul agonist al fantomelor utopiei (post)sovietice, impregnat de nostalgia „second hand” a lui Danila Tkachenco vine să fisureze acest „sovietism” oficial și, odată cu el, o paralizie socială căreia îi contrapune „acidul” reprezentărilor unui trecut „radioactiv” secretizat, în continuare, în narațiunile restauratoare actuale. „Fanteziei dezastrului” (*Acid*) ca set de reprezentări ficționale tânărul fotograf îi opune imaginile dezastrurilor reale, strategie care s-ar putea dovedi eficientă, credem, cel puțin în cazul tinerei generații, și în reconsiderarea, în aceeași manieră agonistă, a narațiunii care a dublat, începând din anii 2000, scenariul mitic legitimator al autoritarismului din zilele noastre, cel al „normalizării” prin restaurarea „mării Rusii”: „It is a Russia that is

unmarred by former ideological divisions (imperial and Soviet) and consistently heroic in the course of its entire history.”⁶² E vorba despre narațiunea antagonistă care descrie în termeni exclusiv negativi perioada tranziției, ca pe o epocă a dezordinii sociale, a haosului politic, a dezastrurilor economice, dar mai ales a „decăderii și a umilinței naționale”⁶³ – temă privilegiată de „naționalismul victimar”, al cărui „pilon epistemologic” este „sacralizarea memoriei”. Ca „strategie de istoricizare”⁶⁴, aceasta din urmă implică monopolizarea interpretării trecutului, blocat într-o versiune unică a istoriei (re)configurată fie prin supra-contextualizare, fie prin decontextualizare⁶⁵.

Așa cum o atestă discursurile președintelui Putin și numeroase alte poziționări oficiale, regimul autoritar din Federația Rusă s-a legitimat de la început prin apelul la această „demonizare aprobată de stat” a decadelor marcate de traume sociale reale, căreia îi opune „imaginea în oglindă” a mării Rusii mitice. Strategia care, așa cum observat, implică „fracturarea” regimului mnemonic anterior (antinostalgic), evocă același model al epocii Brejnev – a „stagnării”, a pactului „non-politic”, dar și a unei „bunăstări” rememorate de generațiile mai vârstnice prin filtrul filmelor ei de propagandă. Astfel, experiențele traumatizante ale unor segmente considerabile ale populației⁶⁶ sunt convertite, prin medierea strategiilor mnemonice nostalgice (proiecte culturale, parade militare, manifestări sportive), în traume culturale, în timp ce noile *master narratives* restauratoare își apropiază dimensiunea progresistă a proiectului revoluționar: „While this sort of nostalgia for immutable national origins has been part of Putin's nation-building agenda ever since he rose to power [...], more recently it has become a “source of modernization” [...], a lens for looking at the future.”⁶⁷ Reamintim, în acest punct, contextul cultural al instrumentării nostalgiei restauratoare recodificate în discursurile politice, unul în care elitele de la Kremlin nu au încetat să capitalizeze pe seama „narativului dezastrului” invocat în legătură cu anii '90 și al comparației antagoniste între „criza națională” experimentată sub guvernările Gorbaciov și Elțin, pe de o parte, și depășirea ei odată cu instalarea la putere a lui Vladimir Putin, pe de altă parte. Această „împlertire” a discursurilor despre crizele din anii '80-'90 cu narativele care legitimează autoritarismul „răscumpărător” al lui Putin – înscris în mitologia reciclată a imperialismului sovieto-țarist⁶⁸ și ancorat în cultura religioasă – este reflectată, arată Oto Boele, „în cinematografia cu tematică istorică, îndeosebi în [filmele] din perioada 2004–2008, care încearcă să creeze “înlănțuiri memoriale” diacronice în scopul conectării diferitelor epoci și al sugerării paralelelor istorice”:

„On the surface these state-funded productions (or co-funded by Kremlin-loyal oligarchs) deal with entirely different periods, but they invite the viewer to extrapolate



the historical events on screen to the recent past and present: the “lawlessness” of the 1990s and the “return of law and order” after 2000. [...] Indirectly these historical parallels also testify to a “normalization of Soviet history” [...], which is no longer viewed as a failed experiment that lasted over 70 years (a popular notion when the Soviet Union was falling apart) but as an organic part of Russian history”.⁶⁹

Evident, astfel de „amintiri protetice” stimulează „memoria reactivă”⁷⁰ susținută – pe fondul apariției unei mentalități *resentimentare* pentru care „istoria apare ca o sursă de compensare morală în raport cu frustrarea permanentă” – de „cvasi-ideologia” formată în anii '70-'80 și reprodusă în următoarea decadă în jurul „sub-aparatului” *anomie vs. strongman*. În cadrul acestuia din urmă, anomia poate fi plasată fie în trecut, fie în prezent, în timp ce „bărbatul puternic” rămâne o prezență constantă. El constituie „proteza” fantasmelor „istorice” colective, cel care poate „stăpâni haosul și restaura ideea de “noi” care pare să ne fugă de sub ochi – o pierdere posibilă doar pentru că subiectul acestui “noi” este blocat în interiorul sub-aparatului și refuză să-și imagineze orice altă formă de existență socială”⁷¹. Manifestate, mai întâi, în rândurile învinșilor tranziției, ca expresie a nevoii de a compensa frustrările și resentimentele generate de „schimbările seismice” din perioada guvernărilor Gorbaciov și Elțin, aceste afecte colective – care, la început de mileniu, nu mai aparțin exclusiv „domeniului forțelor de opoziție sau grupurilor marginalizate” – vor deveni, obiectul „aproprierii” și al instrumentării politice sistematice:

„[T]hese feelings have often been successfully co-opted by the state or actors aligning themselves with its restorative and often revanchist rhetoric, a strategy that seemingly annuls the rupture of 1991 and establishes continuities between the Soviet and the post-Soviet period.”⁷²

Ca și alte manifestări ale „contra-nostalgiei” (inclusiv versiunea „dark”), folosite, eventual, ca „armă” împotriva narațiunii hegemonice unidimensionale bazate pe scenariul antagonist „de-la-umilință-la-restaurare”⁷³, contra-narațiunea întunecat-melancolică revelată de compozițiile lui Danila Tkachenco este de natură să demonteze această perspectivă maniheistă. Instrumentând „pe dos” strategiile mnemonice care utilizează „sovietismul” în scopul legitimării autoritarismului, ea „fracturează” mitologia „normalizării” prin montajul agonist al peisajelor antiutopice ca „spațiul alb” creat de secarea, în proporție de 90%, a Mării Aral – „victima regimului utopist” – sau ca orașele abandonate din nord, construite de deportați – „rămășițele traumei induse” (Tkachenco, *Shoal, Planetarium*). „Reanimate” prin recontextualizarea susținută de montajul în noile cadre vizuale, aceste *non-*

lieux de mémoire reușesc să sugereze – ca reprezentări ale *absenței* – deopotrivă caracterul utopic al fostului imperiu sovietic (în „sensul cel mai strict”, de „loc de nicăieri”, al utopiei) și caracterul traumatic al multora dintre experimentele care l-au făcut cu putință. Sub acest (ultim) aspect, orașele „secrete”, absente de pe hartă, ca și, în general, absența figurilor umane din creațiile tânărului artist, proiectează simbolic efectele traumatice ale „uitării organizate”⁷⁴ (post)sovietice, generatoare ale „amintirilor disociate” – „traceless traces”⁷⁵ – din trecut și din prezent. Reanimându-le prin investirea afectiv-imaginativă a „nostalgiei second hand” – mediată de postmemoria transmisă de bunica din „orașul închis și, înainte, secret”, dar și de componenta „îngropată” a memoriei culturale sovietice, acum recuperată (deși respinsă din perspectivă politică) –, Tkachenco le reconstruiește, în manieră agonistă, ca traume culturale cu potențial regenerator-reflexiv, în timp ce demontează marile narațiuni traumatice hegemonice, atașate „ortodoxiei” de extracție brejnevist-stalinistă din era Putin.

Fără a avansa ipoteze în ceea ce privește impactul politicilor educaționale modelate de această „ortodoxie” asupra creației reflexiv-nostalgice și anti-restauratoare a artistului – care avea doi ani în momentul dezintegrării URSS, fiind la începutul experienței școlare atunci când se producea „fractura” de regim memorial menționată anterior – se cuvine să observăm, din nou, că acesta pare să instrumenteze „pe dos” practicile aflate la baza culturii „muzeificate” oficiale (ca decontextualizarea/dezistoricizarea), răsturnând scenariile sovietismului imaginat, alimentat de nostalgia „populistă oficială”⁷⁶. Tkachenco pare, altfel spus, să se folosească de strategiile culturale mobilizate de autoritarismul restaurator pentru a delegitima, în propriile proiecte, narațiunile lui legitimoare, cărora le contrapune reanimarea, reactualizarea și conservarea „urmelor” eșecului utopiei sovietice, cele „șterse din istori[a] [oficială]” și pe care le „respinge prin recunoaștere”, pentru a relua observațiile deja citate ale lui Serguei Oushakine. Această recunoaștere-conservare în planul artei, repolitizate și construite în răspăr față de cultura politică oficială, este parte a aceluiași mecanism al răsturnării, generator al replicilor negative. Obiectele lui sunt produsele – aparținând deopotrivă culturii oficiale și celei populare – care recodifică istoria națională și practicile nostalgice restauratoare asociate, ca filmele istorice din perioada 2004-2008 sau ca simulacrele picturale de tipul celebrului tablou realizat de Farid Bogdalov și Serghei Kalinin, *Sesiunea Adunării Federale* (2004), în același context revizionist. Replică a uriașei picturi realiste (9m x 4m) – comandate de țar lui Ilia Repin, în 1901, pentru a celebra centenarul întemeierii Consiliului de Stat – tabloul lui Bogdalov și Kalinin (dedicat bicentenarului) este unul dintre cele mai groțesti produse ale retrofitting-ului mobilizat în scopuri politice. Potrivit

descrierii lui Serguei Oushakine, tabloul, al cărui titlu trimite la o entitate politică inexistentă, reproduce doar până la un punct modelul din 1903, cei doi pictori înlocuind figurile originale cu acelea ale scenei politice și culturale contemporane. Apar, astfel, în decorul din 1901, chipurile lui Mihail Gorbaciov, Boris Elțin, Vladimir Putin, Egor Gaidar, ale oligarhilor Mihail Khodorkovsky și Boris Berezovski, dar și cele ale unor scriitori și artiști contemporani (inclusiv Bogdalov și Kalinin), între care îl aflăm, surprinzător, pe Aleksandr Soljenițin. În „reîncarnarea postsovietică a picturii lui Repin”, observă Oushakine,

„The symbolic object of the past provides a morphological frame and syntactic structure for a reproduction, but it can determine neither the content nor the perception of this replica. What the State Council project demonstrates, perhaps, more clearly is how intricate the adjustment of the internal structure of the reproduced frame is. [...] However, these duplicates are not copies, they are examples of mimicry. That is to say, there are examples of an active formal integration of a new object/individual with the available background. The point of this transformative mimicry, as the retrofitting of Repin suggests, is to become a part of the visual landscape.”⁷

Oushakine, care asociază astfel de „retro-proiecte” – dincolo de instrumentările politice – cu un anume tip de expresivitate compensatorie-afazică, specifică „blocajului stilistic post-sovietic”, arată că aceste strategii mnemonice restauratoare au scopul de a integra „obiectele simbolice din trecut” într-o „formă recunoscută și recognoscibilă” și de a modela „un set de percepții automate” vis-à-vis de „un repertoriu comun de referințe culturale”. În realitate, însă, de cele mai multe ori, „această recunoaștere e pur formală”, obiectele realizate prin tehnica retrofitting-ului fiind deposedate de istorie. Pe de altă parte, ele sunt lipsite de capacitatea de a stimula reflecția și de a dirija „traectoria propriei interpretări”: „Signifiers of the past, they are turned into ready-made objects, able to produce an appearance of

historic continuity and stylistic coherence within the limits of one’s “private collections.””⁸

Prin contrast, arta lui Tkachenco își invită publicul să recunoască o altă istorie decât aceea recompusă prin retrofitting-ul aflat la baza nostalgiei populiste oficiale și să experimenteze în alt mod recunoașterea, și anume pe calea reflecției. *Trukhliashechkas*, ruinele, „peisajele” radioactive, rămășițele arhitecturale, artistice și tehnologice ale universului sovietic angajează cu atât mai mult imaginația, afectele și reflecția în procesul (re)cunoașterii istoriei și al (re) modelării conștiinței istorice cu cât sunt montate în cadre vizuale inedite: aici, decontextualizarea istorică e dublată de o recontextualizare simbolică și politică. Compozițiile agoniste ale tânărului fotograf confirmă, astfel, valențele emancipatoare ale practicilor nostalgiei reflexive – fie ea una „second hand” – utilizabile atât ca forme de rezistență / disidență / opoziție în raport cu formatele instituționalizate, „canonice”, ale memoriei colective (cea politică și cea culturală: artistică, istorică și religioasă)⁹, cât și ca modalități de contracarare a infantilizării memoriei sociale, în care se ancorează afectiv grație postmemoriei. Prin ambivalența afectiv-imaginativă, evocată în legătură cu efectul „push-and-pull” al reanimatelor *trukhliashechkas*, artistul își croiește căi de acces către spațiile dinamice ale memoriei comunicative, cărora muzeul fantomelor utopiei le oferă „contra-memorii [„protetice]” apte să pună în discuție „simbolurile puterii”¹⁰ și să canalizeze energiile colective într-un sens autentic progresist. Observațiile sunt valabile, firește, pentru orice comunitate memorială marcată, într-un fel sau altul, de „moștenirea sovietică”, din interiorul fostului bloc estic sau din oricare colț al lumii în care au călătorit proiectele lui Danila Tkachenco. Din această perspectivă, fantomele „orizonturilor pierdute” par să fi devenit deja – așa cum o atestă multiplele expoziții și premiile obținute de artist – agenți ai unei „(contra)diplomații a memoriei” cu un potențial considerabil de transnaționalizare.

Note:

1. În definiția propusă de Oushakine, termenul, care trimite la „un mic obiect de aruncat”, „o bucățică de putregai” („a little trashy thing”, „a tiny piece of rot”) este unul „de alint”, descriind „ceva atât de deteriorat încât nu mai poate fi reparat”: „... *trukhliashechka* is a material thing in a state of its (playful) afterlife. Despite losing its physical integrity, it continues to reverberate in those who handle it.” Serguei Alex. Oushakine, „Second-Hand Nostalgia: Composing a New Reality out of Old Things”, în *Convention 2019 “Modernization and Multiple Modernities”* (KnE Social Sciences, 2020), 182.
2. Danila Tkachenco, „Restricted Areas. Interview with Danila Tkachenko. Interview by Alexander Strecker”, *LensCulture*, 2014. <https://www.lensculture.com/articles/danila-tkachenko-restricted-areas-2>
3. Oushakine, „Second-Hand”, 182.
4. Emily Keightley și Michael Pickering, *The Mnemonic Imagination. Remembering as Creative Practice* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 113, 114.
5. Oushakine, „Second-Hand”, 187-188, s. n.
6. În termenii Mariannei Hirsch, „postmemoria descrie relația pe care generația posterioară celei care s-a confruntat cu traume



- culturale sau colective o întreține cu experiențele înaintașilor, experiențe pe care primii și le “amintesc” doar prin mijlocirea povestirilor, a imaginilor și a comportamentelor în mijlocul cărora au crescut”: „But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right.” Marianne Hirsch, „The Generation of Postmemory”, *Poetics Today* 29, nr. 1 (2008): 106-107.
7. Ibid. 107, 111.
 8. Tkachenco, „Restricted”.
 9. Oushakine, „Second-Hand”, 188.
 10. Otto Boele, Boris Noordenbos și Ksenia Robbe, „Introduction: The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affect, Appropriation, Contestation”, în *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacies*, ed. Otto Boele, Boris Noordenbos și Ksenia Robbe (New York: Routledge, 2020), 6.
 11. Oushakine, „Second-Hand”, 193.
 12. Jan Assmann, „Communicative and Cultural Memory”, în *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning și Sara B. Young (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2008), 109-118.
 13. Keightley și Pickering, *The Mnemonic*, 109.
 14. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), xviii.
 15. Michel Foucault, „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, *Diacritics* 16, nr. 1 (1986): 22-27.
 16. Lyman Tower Sargent, „The Three Faces of Utopianism Revisited”, *Utopian Studies*, nr. 5 (1) (1994): 9.
 17. Boym, *The Future*, xviii.
 18. Ibid..
 19. Așa cum arată Svetlana Boym, Stalin (principalul model al președintelui Putin) „restaurează”, după cel de-Al Doilea Război Mondial (pentru a se relegitima, după pierderile uriașe cauzate de conflagrație), panteonul țarist, integrându-l în mitologia revoluționară: „Russian national heroes – mostly tsars – were back in fashion with all the style and splendor. Alexander Nevsky, Ivan the Terrible and Peter the Great were refashioned as Stalin’s great predecessors.” (Boym, *The Future*, 60)
 20. Emergența în câmpul politic a acestei categorii de actori („mnemonic warriors”) este cea care creează premisele apariției regimurilor memoriale „fracturate”: „[I]f we observe that among the component discourses of a mnemonic regime there is at least one that is construed with an *intention* of drawing a sharp line between its authors, the guardians of the “true” version of the past, and “them”, the prevaricators or opportunists who do not know or care about the “proper” shape of collective memory – we call the author(s) of such discourses “mnemonic warriors” and the resulting mnemonic regime *fractured*.” Jan Kubik și Michael Bernhard, „A Theory of the Politics of Memory”, în *Twenty Years after Communism. The Politics of Memory and Commemoration*, ed. Michael Bernhard și Jan Kubik (New York: Oxford University Press, 2014), 17. Chiar de la începutul primului său mandat, președintele Putin a adoptat conduita unui „memory warrior”, participând la reactualizarea cultului predecesorului (auto)proiectat ca lider mesianic, pe care l-a celebrat ca erou al „Marelui Război Patriotic” și constructor al statului, „by allowing busts and plaques of Stalin to be placed at the Kremlin and Victory Park, and by repeating on 9 May 2000 the opening of the speech Stalin used in 1945 to announce the Soviet victory.” Thomas C. Wolfe, „Past as Present, Myth, or History? Discourses of time and The Great Fatherland War”, în *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed. Richard Lebow, Wulf Kansteiner și Claudio Fogu (Durham & Londra: Duke University Press, 2006), 277-278.
 21. Kubik și Bernhard, „A Theory”, 17.
 22. Ilya Kalinin, „Decontextualization of History: Fantasmic Rebuilding of the Soviet Past”, în *Convention 2019 “Modernization and Multiple Modernities”* (KnE Social Sciences, 2020), 332, 334. Cf. Serguei Alex. Oushakine, „We’re nostalgic but we’re not crazy”: Retrofitting the Past in Russia”, *The Russian Review* 66, nr. 3 (2007): 476.
 23. Kalinin, „Decontextualization”, 332.
 24. Sergiu Mișcoiu, *Au pouvoir par le ‘Peuple’. Le populisme saisi par la théorie du discours* (Paris: L’Harmattan, 2011), 102.
 25. Kalinin, „Decontextualization”, 332, 334.
 26. Ibid., 341, 333.
 27. Maya Nadkarni și Olga Shevchenko, „The politics of nostalgia in the aftermath of socialism’s collapse. A case for comparative analysis”, în *Anthropology and nostalgia*, ed. Olivia Angé și David Berliner (New York & Oxford: Berghahn Books, 2016), 85.
 28. Oushakine, „We’re nostalgic”.
 29. Andreas Huyssen, „Present pasts: media, politics, amnesia”, *Public Culture*, nr. 12 (2000): 27.
 30. Kalinin, „Decontextualization”, 334.
 31. Harald Wydra, *Communism and the Emergence of Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 238.
 32. Avem în vedere o parte dintre proiectele expuse pe pagina web a artistului, însoțite de descrierile și interpretările oferite de el însuși: <https://danielatkachenko.com/projects/>. Pentru citatele extrase din prezentările lui Tkachenco, referințele (titlurile proiectelor) sunt inserate în textul articolului, între paranteze.
 33. Paul Ricœur, „L’idéologie et l’utopie: deux expressions de l’imaginaire social”, *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, nr. 2 (1984): 62.
 34. Potrivit descrierii artistului, „Uniunea Sovietică a oferit unul dintre cele mai dure exemple de colonizare internă, în cadrul

- căreia populații întregi au fost deportate în teritorii îndepărtate și, până atunci, sălbatice. Utopia sovietică, implicând promisiunea dreptății sociale și a unei vieți fericite”, a fost proiectată „să se extindă cu mult dincolo de ariile dezvoltate și asimilate, până în estul îndepărtat al Rusiei și chiar în spațiu.” În cele mai multe cazuri, însă, „proiectele la scară mare implementate în scopul asimilării nordului” s-au dovedit a fi „total lipsite de sens” și au fost, până la urmă, abandonate. Orașele părăsite – pe care regimul totalitar le-a construit „cu mâinile goale ale prizonierilor care au trăit într-un ger permanent” – reprezintă „rămășițele acestor traume induse”. (Tkachenco, *Planetarium*)
35. „Milioane de oameni nevinovați – arată creatorul *Manechinelor* – au fost victimele GULAG-ului, inclusiv cetățenii URSS, dar și cei ai altor țări: cehi, unguri, francezi, americani etc.” Rusia universului concentraționar (nemarkat pe hărți) este „o țară a morților rămași nêngropați”. Este „unul dintre motivele pentru care trecutul recent continuă să bântuie politica și culturile din Rusia, să polarizeze societatea și să restricționeze opțiunile politice”: The past returns in the form of fear of what the future holds and an apprehensiveness that history might repeat itself, in the process laying waste to the present.” (Tkachenco, *Mannequins*)
 36. Kevin M. F. Platt, „Afterword. After Nostalgia: A Backward Glance at a Backward Glance”, în *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*, 227.
 37. Corin Braga, „Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie”, *Metábasis, revista di filosofia on-line*, nr. 2 (2006): 6.
 38. Platt, „Afterword”, 227.
 39. *Ibid.*, 230-231, s. n.
 40. Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London and New York: Verso, 2013).
 41. Stefan Berger și Wulf Kansteiner, „Agonistic Perspectives on the Memory of War: An Introduction”, în *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe*, ed. Stefan Berger și Wulf Kansteiner (London: Palgrave Macmillan, 2022), 2, 3, 5.
 42. „Resursele” mobilizate pentru realizarea transformării revoluționare proiectate de Mihail Gorbaciov au fost amintirile și produsele culturale ale epocii Hrușciiov, așadar, ale „destinderii” din anii '60. În acest sens, *perestroika*, situată sub semnul „dezideologizării” – „o exorcizare a ultimelor vestigii ale marxismului sovietic, precum și o critică a oricărei politizări a vieții cotidiene” (Boym, *The Future*, 66) – a fost ea însăși „o politică memorială, una care a încercat să-i determine pe cetățenii sovietici să-și re-reamintească propriile trecuturi într-o lumină diferită” (Wolfe, „Past”, 269). Trebuie să adăugăm că ultimul lider al URSS și-a depășit predecesorul – de la care recuperează viziunea „stângii carismatice” pentru articularea propriei agende reformatoare – în ceea ce privește reconsiderarea critică a erorilor trecutului: „Gorbachev spoke with an unprecedented candor about Stalin's crimes, not stopping in his catalog where Khrushchev had, with the outbreak of war in 1941. He insisted that the new consciousness of perestroika should be able to assimilate this history, could find strength in an honest examination of both the good and the bad aspects of the Soviet past. These references went beyond Khrushchev's “secret speech” in their explicit thematization of a necessary and truthful accounting with the past without which Soviet society could not reform itself.” (Wolfe, „Past”, 271).
 43. Platt, „Afterword”, 232.
 44. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004).
 45. Kalinin, „Decontextualization”, 337.
 46. Într-o analiză dedicată nostalgiei postsocialiste, Mitja Velikonja atrăgea atenția asupra unei versiuni diferite a „nostalgiei second hand” care, deși „adoptată, împrumutată, „sustrasă” din narativele nostalgice ale altora”, poate fi la fel de „autentică” și de puternică (prin angajamentul afectiv-imaginativ) ca „nostalgia firsthand” (2009: 538). Cercetătorul sloven – al cărui spațiu de apartenență pare să fi fost cel mai marcat de răspândirea „iugo-nostalgiei” și a „Titostalgiei” – numește acest fenomen „new nostalgia” sau „neostalgia”, definindu-l ca „o nostalgie second hand jucăușă, non-dogmatică, reunind o atitudine pozitivă față de trecutul (socialist) și alte elemente (sub)culturale și (sub)politice contemporane”. Fenomenul rămâne legat de reprezentările (sub)culturii populare postmoderne (cum sunt cele din sfera „street culture”, „Soviet sots-art”, „neo-Yugorock bands” etc.) care reciclează – nu de puține ori, cu ironie (afectuoasă) – elemente ale imageriei socialiste, mai cu seamă la nivelul comunităților virtuale: „Socialism disappeared from the political map of Eastern Europe but seems alive and well in the cyber world. It is astonishing how many Web sites, blogs, Internet groups, and e-shops are referring to it, mostly in a positive way.” Această revizitare ironic-nostalgică a vremurilor de altădată, a temelor, a elementelor de estetică implică uneori, în contextul dezvoltării artei eclectice postmoderne, „un voiaj nomad printre stiluri ale trecutului, colaj, pastişă, palimpsest, provocare, decontextualizare, deconstrucție, dispersie, decanonizare, perspectivă antinarativă, frivolitate și parodie”. Mitja Velikonja, „Lost in transition: Nostalgia for socialism in post-socialist countries”, *East European Politics and Societies: and Cultures* 23, nr. 4 (2009): 543, 544; Vezi Nadkarni și Shevchenko, „The politics”.
 47. Velikonja, „Lost”, 539.
 48. Să nu uităm că fostul stat multinațional, exclus din Cominform și, implicit, ieșit din sfera de influență sovietică încă din 1948, a cunoscut o traiectorie (radical) diferită față de cea a URSS și a sateliților ei. Așa cum arată Stefan Troebst, parțiala deschidere a Iugoslaviei către Occident la începutul anilor '50, în contextul unei grave crize economice, a constituit factorul



- determinant în virajul care a particularizat statul titoist în interiorul blocului estic: „This is the only explanation why the initially absolute totalitarian claim of Titoism was later attenuated to workers’ self-management, nonalignment, family-based private economy, and eventually, controlled freedom of the media.” – Stefan Troebst, „Remembering Dictatorship: Eastern and Southern Europe Compared”, în *Remembering communism: private and public recollections of lived experience in Southeast Europe*, ed. Maria Todorova, Augusta Dimou și Stefan Troebst (Budapest: Central European University Press, 2014), 128. Iugonostalgia reînvie, așadar, fantasmalele unei lumi percepute „ca manifestare a principiilor colectivismului, ale progresului social, ale societății fără clase, ale solidarității – pe care statul sovietic le-a propagat ca ideologie centrală, discreditându-le sever în realitate”. Margaret Tali și Ieva Astahovska, „The return of suppressed memories in Eastern Europe: Locality and unsilencing difficult histories”, *Memory Studies* 15, nr. 3 (2022): 512.
49. Așa cum observă Jeffrey C. Alexander, „în măsura în care traumele sunt astfel experimentate și, deci, imaginate și reprezentate, identitatea colectivă va fi revizuită în mod semnificativ. Această revizuire identitară implică o tentativă mereu reînnoită de rememorare a trecutului colectiv, știut fiind că memoria nu este doar [o construcție] socială și fluidă, ci și [una] profund conectată la sentimentul contemporan al sinelui. Identitățile sunt permanent construite și protejate nu doar prin confruntarea prezentului și a viitorului, ci și prin reconstrucția experienței anterioare a colectivității. [...] Pe măsură ce intensitatea și forța afectivă a discursului despre traumă dispăre, „lecțiile” traumei sunt materializate în monumente, muzee și colecții de artefacte istorice”. Vezi „Toward a Theory of Cultural Trauma”, în *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. Jeffrey C. Alexander et al. (Berkeley, Los Angeles & Londra: University of California Press, 2004) 22–23.
50. Landsberg, *Prosthetic*, 20, 21.
51. Claudio Fogu și Wulf Kansteiner, „The Politics of Memory and the Poetics of History”, în *The Politics of Memory in Postwar Europe*, ed. Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner și Claudio Fogu (Durham and London: Duke University Press, 2006), 296.
52. Jade McGlynn și Jelena Đureinović, „The alliance of victory: Russo-Serbian memory diplomacy”, *Memory Studies*, 2022. Open epub. <https://doi.org/10.1177/17506980211073108>.
53. Landsberg, *Prosthetic*, 21.
54. Alexander, „Toward”, 22.
55. Avishai Margalit, *The ethics of memory* (Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004 [2002]), 76, 102.
56. Nostalgia pentru această epocă – și proiectarea ei ca „epocă de aur”, deși fusese una a stagnării, a „alienării” și a „opozității pasive” care antrenează emergența „mitului de aur al stalinismului” – apare în anii ’90 când, în contextul crizei economice, sunt reintroduse în grila TV vechile filme de propagandă. Așa cum arată Svetlana Boym, „mulți telespectatori ruși, epuizați de transformările și deziluziile decadelor postsovietice, au rezonat cu aceste filme și, brusc, au început să creadă că viața sovietică fusese aidoma lor, uitându-și propriile experiențe, precum și modurile în care le receptaseră cu douăzeci de ani în urmă – cu mai mult scepticism și cu dublu înțeles.” (*The Future*, 61) Să adăugăm, împreună cu Ilya Kukulkin, că, în aceiași ani ’90, când *mass media* ruse ajung să fie „saturate de narativele anomiei și ale declinului”, se produce o schimbare radicală și în sfera nostalgiei pentru epoca stalinistă care a început să fie „zugrăvită ca o *idilă* postmodernă”. „Longing for Fear and Darkness: “Oppositional Grassroots Stalinism” in the 1970s–1980s and Its Influence on Legitimizing Political Elites in Today’s Russia”, în *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire’s Legacies*, 105.
57. Kalinin, „Decontextualization”, 336, 337, 340.
58. Boym, *The Future*, 60–61.
59. În definiția propusă de Kukulkin, cvasi-ideologia reprezintă „o sumă de atitudini mentale care funcționează pentru a „explica” realitatea socială într-un mod pur subiectiv, făcând-o „comprehensibilă” (chiar dacă această înțelegere este incomfortabilă), dar care nu capătă niciodată forma unei narațiuni consistente așa cum se întâmplă în cazul ideologiei „obișnuite”, tradiționale”. Atingerile care caracterizează astfel de „cvasi-idologii” sunt „formate și susținute prin intermediul resurselor culturale ca textele media și operele aparținând artei „înalte” și culturii populare”. Cvasi-ideologia în cauză este susținută de „constructul socio-cultural” articulat în jurul dihotomiei „anomie vs. bărbat puternic”, pe care autorul îl numește „sub-aparat”, noțiune derivată din aceea de „aparatură”, împrumutată de la Michel Foucault și Giorgio Agamben. Cât despre acesta din urmă, el reprezintă „un set heterogen” care poate include orice, de la texte culturale la instituții, legi, elemente arhitecturale etc. Ca „rețea” care unește toate aceste elemente, „aparatură” are întotdeauna „o funcție strategică” și se plasează la intersecția „relațiilor de putere” cu acelea bazate pe cunoaștere. („Longing” 102, 103); Cf. Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays* (Stanford: Stanford University Press, 2009).
60. Kukulkin, „Longing”, 93, 101–103.
61. Kalinin, „Decontextualization”, 337–338.
62. Otto Boele, „«Perestroika and the 1990s – Those Were the Best Years of My Life!» Nostalgia for the Post-Soviet Limbo”, în *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire’s Legacies*, 207. Cf. Wydra, *Communism*, 238.
63. Boele, „Perestroika”, 203.
64. Georges Mink și Laure Neumayer, „Introduction”, în *History, Memory and Politics in Central and Eastern Europe. Memory Games*, ed. Georges Mink și Laure Neumayer (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 7.

65. În termenii istoricului sud-corean Jie-Hyun Lim, „[b]y not allowing outsiders any chance to understand ‘our own unique past’, sacralized memories keep a monopoly on understanding the past. In this unique past, nationalists can find a mental enclave where they can enjoy a morally comfortable position, very often disregarding the fact that these heirs of historical victimhood have become today’s perpetrators.” (2010: 140) În opinia lui Lim, există o asimetrie considerabilă între discursurile legitimizează ale actorilor care instrumentează „naționalismul victimar” în competiții mnemonice menite să le asigure „poziția de victime colective în războaiele memoriei”. Această asimetrie este determinată de experiențele istorice diferite ale națiunilor „defavorizate”, respectiv ale celor care se bucură de un statut hegemonic. Dacă, în cazul primelor, narațiunile legitimizează se întemeiază pe o „supra-contextualizare” a trecutului național, care le înlesnește proiectarea unui rol – „confortabil din punct de vedere moral” – de „victime ale istoriei”, în cazul națiunilor hegemonice (ca Rusia), actorii mnemonici privilegiază „decontextualizarea istoriei victimare”, ocultând implicit „crimele și păcatele din trecut”: „If over-contextualization negates the coexistence of perpetrators and victims, and perhaps bystanders within the same nation, de-contextualization conceals the past of perpetrators who fell into the role of victims under certain circumstances, such as in the case of war atrocities”. Jie-Hyun Lim, „Victimhood Nationalism in Contested Memories: National Mourning and Global Accountability”, în *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*, ed. Aleida Assmann și Sebastian Conrad (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 139, 141.
66. Harald Wydra schițează, între alții, o imagine a epocii de natură să explice impactul practicilor populist-nostalgice oficiale în rândurile populației care redescoperise, între timp, epoca Brejnev ca „epocă de aur”: „Crime rates increased drastically between 1989 and 1995. [...] The demographic collapse in the aftermath of communism throughout the entire region was reflected in the net natural decrease of the population with the exception of Poland, the Czech Republic, and Slovakia. [...] With the highest per capita alcohol consumption in the world, Russia also shows a wider gap in life expectancy between men (fifty-nine) and women (seventy-three) than any other country. The mortality rate of 15.1 deaths per 1,000 people puts Russia ahead of only Afghanistan among the countries of Europe, Asia, and America; the death rate among working-age Russians today is higher than a century ago.” (*Communism*, 204)
67. Boele, „Perestroika”, 207. Așa cum arată Harald Wydra, „această revenire la normalitate este ea însăși un construct mitic”, bazat pe recuperarea unei recuzite variate de „simboluri naționale, a căror mitologizare este esențială în [tentativele] de a atenua permanenta contradicție internă a Rusiei”. (*Communism*, 238)
68. Încă din anii ‘20, propaganda sovietică a combinat mitologia revoluționară progresistă cu aceea conservatoare a restaurației. După război, perioada terorii staliniste (a colectivizării forțate, a epurărilor și a Gulagului, a foametei din Ucraina) a putut apărea, în cinematografia și arta oficiale ca o „epocă a prosperității, a stabilității și a normalității”. Ulterior, în timpul campaniei de „aculturație” (*kulturnost*) – un vast program de remodelare identitară, incluzând îndoctinarea ideologică și menit să creeze o „cultură unificată” –, mitologia sovietică a integrat parțial imageria și panteonul fostului imperiu (Boym, 2001: 60).
69. Boele, „Perestroika”, 206, 207.
70. Georges Mink și Laure Neumayer, „Introduction”, 7.
71. Kukulín, „Longing”, 104, 108-109.
72. Boele, Noordenbos și Robbe, „Introduction”, 10-11.
73. Boele, „Perestroika”, 208.
74. Paul Connerton, *How societies remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006 [1989]), 14; cf. Wydra, *Communism*, 25.
75. Susannah Radstone, „Trauma theory: Contexts, Politics, Ethics”, *Paragraph* 30, nr. 1 (2007): 20.
76. Platt, „Afterword”, 232.
77. Oushakine, „We’re nostalgic”, 476.
78. Ibid., 481, 482.
79. Aleida Assmann, „Canon and Archive”, în *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning și Sara B. Young (Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2008), 100; Aleida Assmann, „Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past”, în *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, ed. Karin Tilmans, Frank Van Vree și Jay Winter (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 42-44.
80. Wydra, *Communism*, 224; cf. Landsberg, *Prosthetic*, 21.

Bibliography:

- Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Translated by David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Alexander, Jeffrey C. “Toward a Theory of Cultural Trauma.” In *Cultural Trauma and Collective Identity*, edited by Jeffrey C. Alexander et al., 1-30. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2004.
- Assmann, Aleida. “Canon and Archive.” In *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning, and Sara B. Young, 97-107. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008.



- Assmann, Aleida. "Re-framing memory: Between individual and collective forms of constructing the past." In *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, edited by Karin Tilmans, Frank Van Vree, and Jay Winter, 35-50. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.
- Assmann, Jan. "Communicative and Cultural Memory." In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by Astrid Erll, Ansgar Nünning, and Sara B. Young, 109-118. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2008.
- Berger, Stefan and Kansteiner, Wulf. "Agonistic Perspectives on the Memory of War: An Introduction." In *Agonistic Memory and the Legacy of 20th Century Wars in Europe*, edited by Stefan Berger and Wulf Kansteiner, 1-11. London: Palgrave Macmillan, 2022.
- Boele, Otto, Noordenbos, Boris, and Robbe, Ksenia. "Introduction: The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affect, Appropriation, Contestation." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*. Edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 1-17. New York: Routledge, 2020.
- Boele, Otto. "'Perestroika and the 1990s – Those Were the Best Years of My Life!' Nostalgia for the Post-Soviet Limbo." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*. Edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 203-223. New York: Routledge, 2020.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Braga, Corin. "Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie" ["Utopia, eutopia, dystopia, and anti-utopia"]. *Metabasis, rivista di filosofia on-line*, no. 2 (2006): 1-34.
- Connerton, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006 [1989].
- Fogu, Claudio and Kansteiner, Wulf. "The Politics of Memory and the Poetics of History." In *The Politics of Memory in Postwar Europe*, edited by Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, and Claudio Fogu, 284-310. Durham & London: Duke University Press, 2006.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". *Diacritics*, no. 16 (1) (1986): 22-27.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29, no. 1 (2008): 103-128.
- Huyssen, Andreas. "Present pasts: media, politics, amnesia." *Public Culture*, no. 12 (2000): 21-38.
- Kalinin, Ilya. "Decontextualization of History: Fantasmic Rebuilding of the Soviet Past." In *Convention 2019 "Modernization and Multiple Modernities"*, KnE Social Sciences, 331-343, 2020. DOI: <https://doi.org/10.18502/kss.v4i13.7728>.
- Keightley, Emily, and Michael Pickering. *The Mnemonic Imagination: Remembering as Creative Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Kubik, Jan, and Michael Bernhard. "A Theory of the Politics of Memory." In *Twenty Years after Communism: The Politics of Memory and Commemoration*, edited by Michael Bernhard and Jan Kubik, 7-34. New York: Oxford University Press, 2014.
- Kukulin, Ilya. "Longing for Fear and Darkness: 'Oppositional Grassroots Stalinism' in the 1970s-1980s and Its Influence on Legitimizing Political Elites in Today's Russia." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*, edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 89-114. New York: Routledge, 2020.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lim, Jie-Hyun. "Victimhood Nationalism in Contested Memories: National Mourning and Global Accountability." In *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories*, edited by Aleida Assmann and Sebastian Conrad, 138-162. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004 [2002].
- Mink, Georges and Neumayer, Laure. "Introduction." In *History, Memory and Politics in Central and Eastern Europe: Memory Games*, edited by Georges Mink and Laure Neumayer, 1-20. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Mișcoiu, Sergiu. *Au pouvoir par le 'Peuple': Le populisme saisi par la théorie du discours* [To the power by means of "People": Populism explored by discourse theory]. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London and New York: Verso, 2013.
- Nadkarni, Maya and Shevchenko, Olga. "The Politics of Nostalgia in the Aftermath of Socialism's Collapse: A Case for Comparative Analysis". In *Anthropology and Nostalgia*, edited by Olivia Angé and David Berliner, 61-95. New York & Oxford: Berghahn Books, 2016.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Représentations*, no. 26 (1989): 7-24.
- Oushakine, Serguei Alex. "'We're nostalgic but we're not crazy': Retrofitting the Past in Russia". *The Russian Review* 66, no. 3 (2007): 451-482.
- Oushakine, Serguei Alex. "Second-Hand Nostalgia: Composing a New Reality out of Old Things." In *Convention 2019 "Modernization and Multiple Modernities"*, KnE Social Sciences, 180-198, 2020. <https://doi.org/10.18502/kss.v4i13.7714>.
- Platt, Kevin M. F. "Afterword. After Nostalgia: A Backward Glance at a Backward Glance." In *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire's Legacies*, edited by Otto Boele, Boris Noordenbos, and Ksenia Robbe, 224-234. New York: Routledge, 2020.
- Radstone, Susannah. "Trauma theory: Contexts, Politics, Ethics." *Paragraph* 30, no. 1 (2007): 9-29.
- Ricœur, Paul. "L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social" [Ideology and Utopia: Two Expressions of Social

- Imaginary]. *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, no. 2 (1984): 53-64.
- Sargent, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies* 5, no. 1 (1994): 1-37.
- Tali, Margaret, and Ieva Astahovska. "The Return of Suppressed Memories in Eastern Europe: Locality and Unsilencing Difficult Histories." *Memory Studies* 15, no. 3 (2022): 511-522.
- Tkachenco, Danila. "Restricted Areas: Interview with Danila Tkachenko. Interview by Alexander Strecker." *LensCulture*, 2014. <https://www.lensculture.com/articles/danila-tkachenco-restricted-areas-2>.
- Troebst, Stefan. "Remembering Dictatorship: Eastern and Southern Europe Compared." In *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, edited by Maria Todorova, Augusta Dimou, and Stefan Troebst, 119-152. Budapest: Central European University Press, 2014.
- Velikonja, Mitja. "Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Countries." *East European Politics and Societies* 23, no. 4 (2009): 535-551.
- Wolfe, Thomas C. "Past as Present, Myth, or History? Discourses of time and The Great Fatherland War." In *The Politics of Memory in Postwar Europe*, edited by Richard Lebow, Wulf Kansteiner, and Claudio Fogu, 249-283. Durham & London: Duke University Press, 2006.
- Wydra, Harald. *Communism and the Emergence of Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.



O CERCETARE ASUPRA FITONIMELOR ROMÂNEȘTI CREATE CU AJUTORUL TERMENULUI DE ORIGINE LATINĂ „IARBĂ” (I)

Radu DRĂGULESCU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: radu.dragulescu@ulbsibiu.ro

A RESEARCH ON ROMANIAN PHYTONIMS CREATED WITH THE LATIN ORIGINATED TERM „IARBĂ” (HERB) (I)

Abstract: Our paper aims to reveal an inventory, an interpretation and a statistical analysis of Romanian names of plants which implicates the term „iarbă” (herb, grass), spread through the botanical terminology, a phenomenon which, as considered by E. Coșeriu is not enough highlighted (given that the individual speaker became creator of language / poetry whenever he named a flower. Botanical popular terminology has primarily a practical value, designating, distinguishing and categorizing elements of the plant kingdom within the given natural reign, but also has a high theoretical significance, especially for linguists, both by the ethimons to which they send back and by the metaphorical meanings the phytonims mostly have.

Keywords: Romanian phytonyms, ethnobotany, linguistic imaginary, herb, grass, iarbă

Citation suggestion: Drăgulescu, Radu. “O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” (I).” *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 143-152.
<https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.18>.



Analiza noastră pornește de la colaborarea cu Constantin Drăgulescu, în vederea realizării *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești*¹, care completează substanțial *Dicționarul* lui Al. Borza², ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săsești, germane, franțuzești, engleze, rusești, ucraineene, sârbești, bulgărești, turcești, și 10.906 nume românești de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești* și a *Dicționarului de fitonime românești*³, Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor românești de plante cunoscute la 25.837, aparținând unui număr de 3.978 specii. La acestea se adaugă 3.685 nume de soiuri și 748 termeni care desemnează organe de plante. Astfel, fitonimia românească însumează, la momentul actual, peste 30.000 de termeni.

În privința posibilității studierii semantice a nomenclaturilor, Simina Terian consideră că „textemele realizează adeseori o reorganizare a opozițiilor

echipolente din lexicul primar sub forma unor opoziții graduale și/sau privative”.⁴

În opinia lui Ioan Milică⁵, este important să punem în valoare „relativitatea” modelelor denominative naive (empirice). Vocabularul popular al plantelor demonstrează că, în interiorul unei culturi, una și aceeași realitate capătă, în perioade și regiuni distincte, desemnări diverse. Nici modelul denominativ științific, nici cel popular nu epuizează codificarea integrală a caracteristicilor biologice ale plantelor, raportul relativ *nume - obiect* fiind istoric dezvoltat din mai multe unghiuri de numire. Adoptând o perspectivă diacronică asupra numirii plantelor, observăm că unele din faptele de limbă înregistrate în sincronia dicționarelor etnobotanice ca echivalente denominative apar, în evoluția cultural-istorică a limbii, drept realizări complementare⁶.

Termenul *iarbă* provine din lat. *herba*, -am⁷ și desemnează numele colectiv al plantelor nelemnoase.

Este atestat în *Codicele Voronețean* 101⁸: „Cum e froarea erbilor ce treace; deca străluce soarele cu zăduhul, seacă iarba, și froarea ei cade și dulcea frumsește a featei ei piare, așa și bogății întru îmbletele sale vesteadescu”. La 1582, în *Palia* de la Orăștie întâlnim pasajul: „făcându sãmânța, și pomi..... Și rodi pământul iarbă și vearze, și pomi”⁹. Apare și în Biblia de la București (1688): „Că pământul den elu-și[i] rodeaște, întâiu iarbă, după aceeaia spic, după aceeaia deplin grâu în spic.”¹⁰ Îl întâlnim și la Varlaam: „[Năroadele] era tocmiți coriu, câte o sută și câte cinzeci pre iarbă vearde”¹¹; „Vraciulu adapă bolnavul cu erbi dulci”¹².

Acest termen este implicat în crearea unei multitudini de expresii, proverbe și zicători românești, indicând vechimea lui¹³: *Așteaptă, murgule, să paști iarbă verde* (a trage nădejde); *A călca pe iarbă verde* (a întreprinde ceva sigur de reușită); *Din pământ, din iarbă verde* (din nimic, cu orice preț); *Pe cărarea bătută nu crește iarbă* (dacă vrei să obții ceva, trebuie să explorezi); *a crește iarba sub cineva* (de lenes); *a paște iarba pe care o cunoști* (a face lucrurile cu care ești învățat); *câtă frunză, câtă iarbă* (în număr foarte mare); *a căuta ca iarba de leac* (a căuta cu înfrigurare); iarbă-de-puşcă (praf de puşcă); iarba-acului (stibiu-sulfurat); iarbă-pucioasă (pucioasă); ierburi (leacuri). Un alt indicator al vechimii îl constituie numărul mare de diminutive și derivări: ierbăluță, ierbşoară, ierbuşoră, ierbuliță, ierbuță, ierbărie, ierbotăcină, ierbotină, ierbărit, ierbar (erbar, herbar, herbariu), ierbos, ierboasă.¹⁴

Chiar dacă, la origine, multe dintre aceste configurații semantice au reprezentat metafore insolite, ele și-au pierdut, prin „repetare”, orice valoare „poetică”, devenind astfel expresii convenționale¹⁵.

Am adoptat ortografia propusă de DOOM2¹⁶, conform căruia se scriu cu cratimă substantivele compuse cu unitate semantică și gramaticală mai mică decât a celor scrise într-un cuvânt, eventual, cu articulare și flexiune și la primul element, având structura substantiv + prepoziție + substantiv, substantiv + substantiv în nominativ, substantiv (articulat) + substantiv în genitiv. De asemenea, DOOM2 prevede generalizarea scrierii cu cratimă a compuselor nesudate care denumesc specii distincte de plante. DOOM 3 păstrează aceste reglementări¹⁷.

În cele ce urmează vom organiza și analiza alfabetic fitonimele ce implică termenul iarbă, inclusiv unele (presupuse sau sigure) etimologii populare, studiul fiind constituit din mai multe părți ce vor fi publicate ulterior:

Barba-boierului (*Ajuga reptans*, *Ajuga laxmanni*, *Nigella damascena*, *Ricinus communis*): *Ajuga laxmanni* și *Ricinus communis* se numesc și iarba-boierului și am putea avea a face cu o etimologie populară, „barbă” în loc de „iarbă” (a se vedea iarba-boierilor). În cazul speciei *Ricinus communis*, fructele sunt acoperite cu țepi mărunți ca o barbă aspră. *Ajuga laxmanni* și *Nigella*

damascena sunt denumite și chica-voinicului, ceea ce trimite, din nou, la comparația cu barba (< lat. barba), referindu-se la aspectul florii/inflorescenței. Boier < sl. boljarinŭ „boier”, există scr. boljar, bg. boliarin, pol., ceh., slovac. Boiar. Există și tc. boyar „boier”, preluat, probabil, de la slavii sudici sau de la români. A se vedea și iarba-boierului.

Barba-cocoșului (*Iris germanica*): C. Drăgulescu¹⁸ o consideră o eventuală etimologie populară, în loc de *iarba-cocoșului, dar poate face referire la excrescența de sub ciocul cocoșului, comparată cu petalele de stânjenel; sau în loc de *limba-cocoșului, aluzie la forma frunzelor. Pentru „cocoș” a se vedea cocoșel-de-iarbă.

Barba-junelui (specie neidentificată): < lat. juvenis. C. Drăgulescu¹⁹ consideră că avem a face cu o etimologie populară sau o greșeală de transcriere, corect ar fi iarba-junelui (a se vedea acolo). A se vedea și iarba-feciorilor.

Barba-lupului (*Helleborus purpurascens*, *Crepis spp.*, *Sedum maximum*, *Rhodiola rosea*): în opinia lui C. Drăgulescu²⁰ avem a face cu o transcriere greșită, în loc de *iarba-lupului sau „barbă” are cu totul altă semnificație, cel puțin în cazul speciilor de spânz (*Helleborus*) înțelesul putând fi „ucigător, otravă” (a se vedea iarba-tunului). *Sedum maximum*, o plantă suculentă, se mai numește și iarbă-grasă (a se vedea acolo). În opinia lui C. Drăgulescu²¹, dintr-o confuzie cu *Crepis* și *Hypericum perforatum*, apare cu numele barba-lupului. Am arătat cu altă ocazie²² că, în ciuda faptului că lupul (< lat. lupus) este prezentat drept animal totemic al poporului nostru, cu implicații definitorii pe mai multe planuri (pornind de la faptul că etnonimul *dac* ar avea la bază frigiianul *daos*, ținând seama de simbolistica stindardului dacilor și faptul ca fondatorii Romei au fost alăptați de o lupoaică, ca termenul valah ar avea la baza termenul vâlk etc.), acest animal are, cu foarte rare excepții, doar reprezentări, corelații și conotații negative în cultura tradițională a poporului nostru. Denumirile de plante ce implică lexemul *lup* își găsesc o motivație fie în morfologia plantei, care seamănă cu un organ al acestui animal (*talpa*, *ochiul*, *botul*, *limba*, *coada* etc.), fie desemnează prin asociere cu lupul biotopul plantei (evidențind ca este o plantă sălbatică, de pădure etc.) sau că au influență asupra acestei vietăți (*pieđica lupului*). În majoritatea covârșitoare a cazurilor, denumirile indică o valoare economico-utilitară negativă, plantele fiind, cu câteva excepții, toxice. Alteori, ele reprezintă în plan denotativ caractere morfologice neplăcute. În concluzie, termenul *lup* implică asocieri, conotații negative, neplăcute. Există aproximativ 20 de specii toxice sau parazite care au în denumire termenul lup. Alte peste 30 specii înglobează în denumiri termenul „lup”²³.

Barba-moșului (probabil *Phalaris arundinacea* var. *picta*): are frunzele cu dungi albe, ca părul cărunt, grizonant, dar se numește și iarba-moșului (a se vedea acolo).

Barba-tatei, barba-tatii (*Symphytum officinale*): în

opinia lui C. Drăgulescu²⁴, în loc de iarba-tatei (a se vedea acolo).

Barba-ungurului (*Dianthus spiculifolius*, *Dianthus superbus*): C. Drăgulescu²⁵ este de părere că fitominul pare a fi rezultatul unor etimologii populare. Maghiarul szegfű „iarba-cuiului” (*Dianthus spp.*) a devenit székfű „iarba-scaunului”, pe alocuri „iarba-secuiului”, de unde s-a ajuns la rom. iarba-ungurului și barba-ungurului (poate și sub influența fitonimelor germ. Bart-Nelke, fr. ceillet barbu (*Dianthus barbatus*)).

Barba-ursului (*Dryopteris filix-mas*, *Equisetum spp.*, *Lycopodium clavatum*, *Usnea spp.*), **barba-ursului-grasă** (*Equisetum telmateia*): ursul (< lat. ursus) consumă rizomi de *Dryopteris filix-mas*, inclusiv pentru a elimina paraziții intestinali. Și maghiarii numesc specia *Equisetum arvense* medves szakál „barba-ursului”, pe care C. Drăgulescu²⁶ îl consideră un posibil calc după numele românesc. Fitonimul speciei *Lycopodium clavatum* derivă din corespondentul iarba-ursului, laba-ursului²⁷.

Barba-vântului (*Lycopodium clavatum*) este considerată de C. Drăgulescu²⁸ o deformare din iarba-vântului, iarba-alor-din-vânt ori o referire la aspectul vrejilor plantei²⁹.

Ciupercă-de-iarbă (*Agaricus campester*): indică ecologia acestei specii. În opinia lui C. Drăgulescu³⁰, termenul ciupercă, comun fiind românilor, macedoromânilor (peciuercă), meglenoromânilor (cinciupercă, ciunciupercă) și slavilor din jurul nostru (bulg. čepurka, bg. și scr. pečurka, ceh. pečiarka, pol. pieczarka) ar proveni dintr-o temă tracă. Maghiarii ar fi preluat miconimele csiperke, csipörke, csepérka, csuperka, csepörke, csöpörke, csopirka, csuporka, csipirka, csibürke (mai ales pentru *Agaricus* și *Marasmius oreades*) de la români sau de la slavi, aceștia din urmă avându-le tot din română. Existența lichidei r în poziție silabică finală în bg. čepurka ar indica faptul că miconimul este împrumutat. Tema ar fi putut fi *ciuc-cu înțelesul „cocoașă, umflătură, ridicătură, moț” (din rad. i.-e. *keu-k, *keu-p „umflătură, boltire”) din care subst. ciucă (după Gr. Brâncuș³¹, termen autohton) și chică „vârf” (scr. čuka „vârf”, bg. čučulka „moț”), ciuhă „par de hotar”, ciuf „moț de păr sau pene” (după Gr. Brâncuș³², termen autohton, dar există și it. ciuffo „moț”), cu varianta ciup (sl. čupŭ), ciupă („vârf”), din rad. i.-e. *(s)keup- „mănunchi, smoc, ciuf”, aflat și în toponime (ex. Ciupa Mănciulescu-jud. Argeș), ornitonime (ciuf, ciof „huhurez, ciuhurez”), fitonime precum ciuciure (*Campanula glomerata*).

Din acest radical avem miconimele **ciocârți** (*Marasmius sp.*), **ciucioi** (*Agaricus campester*, *Ptycoverba bohemica*), **ciuciulași**, **ciuculei**, **ciuciuleni**, **ciuculeți** (*Agaricus sp.*, *Gyromitra esculenta*, *Morchella esculenta*, *Ramaria sp.*, *Marasmius sp.*, *Pleurotus ostreatus* ș.a.) și verbul rom. a se ciuci(tuli) „a se chirca, a se ghemui”, cf. rad. i.-e. *keuk- „a se îndoi, a se curba” (>? magh. csücsülhni „a sta turcește”). Precizăm că a se ciuciuli înseamnă

și „a se zbârca, a se încreți” și că *Gyromitra esculenta*, *Morchella esculenta* se numesc și zbârciogi, iar speciile de *Ramaria crețisori*. Existența substantivelor ciuc(ă), ciuf și ciup, toate cu înțelesul „moț” poate explica sinonimia ciuciulete-ciupercă și chiar și ghebă, cu semantica „moț, cocoașă”. Radicalul ciuc- (ciup-) se regăsește și în multe toponime: Ciuperceni, Ciucheti, Ciuchici, Ciuculești, Ciucurova, Ciuc, Ciupa, și nume de vârfuri de deal și munte: Chica Fedeșului, Chica Pietrelor. Din același radical cu ciuc- avem și cuc(ă)- „vârf, moț, cucui, căciulă” (ori < lat. *cucca „deal”), conform și cu sinonimia dintre a moțai și a cucăi, a cucui. Apare în multe toponime (Cuca, Cuceu, Cuculata, Cucuieti, Cucuis ș.a.), în fitonimele **cucă** (*Equisetum arvense*) **cuci**, **cuculei** (ciupercile *Amanita rubescens*, *Lepiota procera*, *Coprinus comatus*) și, probabil, miconimul **cocârle** (*Marasmius sp.*) (...) Miconimele ciuciuleți și cuculei ar putea fi sinonime și pe considerentul că dacoromânii spun mă ciuciulesc, iar macedoromânii mi cuculesc cu înțelesul „mă ghemuiesc”. Credem că există o legătură între miconimul ciupercă și regionalismul oltenesc pearcă „pălărie sau căciulă ruptă, ponosită”, majoritatea macromicetelor având pălării³³.

Cocoșel-de-iarbă (*Dianthus carthusianorum*): cf. ornitonimul cocoș < magh. kakas, săs. kokosch, kockesch, alb., ucr., slov., ceh. kokoš, sb. și pol. kokot „cocoș”, ngr. kokkósion „cocoș”, fr. coq „cocoș”, dan. kok ș.a. Numele cocoșului poate proveni fie din sunetul scos de pasăre co-co (fr. cocorico, rom. cucurigu, bg. kukurigu, ucr., pol. kukuryku etc.), fie, consideră C. Drăgulescu³⁴, din tema coc- „roșu”. Fructele/florile speciilor sunt roșii.

Cornuț-de-iarbă (*Cerastium holosteoides*): diminutiv al subst. corn, cf. lat. cornus. Crește în iarbă, denumirea indicând ecologia.

Coronița-ierbii (*Coronilla varia*) < coroană < lat. corona, plantele având flori sau inflorescențe asemănătoare unor coronițe. Inflorescența speciei pare o coroniță de dimensiuni potrivite pentru capul unei păsări și se numește și coronița-păsării. Crește în iarbă, de aici și numele care indică ecologia.

Floare-ca-iarbă (*Dianthus caryophyllus*): < lat. flor, -em; frunzele sunt asemănătoare gramineelor sau ierbii.

Garofiță-de-iarbă (*Dianthus carthusianorum*) < garoafă < ngr. garáfalón < ngr. kariáfillon, karufilli „frunză-cui” (din care și it. garofano, garofolo, scr. garofo, garofan, tc. kara(n)fil ș.a.) pentru *Dianthus* (a se vedea cuișoare). Denumirile garoafă, garofiță s-au extins de la speciile de *Dianthus* și la alte plante ornamentale și chiar sălbatice, cu sau fără asemănări evidente cu garoafele propriu-zise (ex. *Tagetes* are numele germ./săs. Nägalein „cuișor”, Nägelblume „floare-cui” și ucr. gvozdika „cuișor”, it. garofano. Fitonimul face referire la ecologia speciei.

Iarba-aerului (*Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*): < lat. aer³⁵, dar pare, mai

degrabă, a fi o eroare de transcriere în loc de iarba-ferului/fierului.

Iarba-albinei, iarba-albinelor (*Melissa officinalis*, *Melittis melissophyllum*): specii melifere folosite la frecarea stupilor pentru atragerea roiurilor de albine (< lat. alvina „stup”)³⁶.

Iarba-alor-din-vânt (*Lycopodium clavatum*): < lat. ventus; numită și coada-alor-din-vânt³⁷.

Iarba-apelor: o plantă neidentificată, considerată mitologică de C. Drăgulescu³⁸.

Iarba-Arhanghelului-Mihail (*Polygonum hydropter*) o legendă explică originea fitonimului³⁹.

Iarba-asinului (*Oenothera biennis*): deși și francezii îi spun herbe aux ânes, pare a fi un eronat calc livresc după vechiul nume științific *Onagra biennis* (care nu provine din mgr. onagros „măgar sălbatic” > rom. onagru⁴⁰). Numele onăgra apare încă din antichitate, la Dioscorides, ca sinonim pentru onothéras. Numele științific *Oenothera* (la Theophrastos și Dioscorides desemnând, probabil, specia *Nerium oleander*⁴¹) ar proveni din gr. oinos „vin” (Dioscorides scrie că rădăcinile uscate au miros de vin; germanii îi spun, calchiind denumirea antică, Weinblume, Weinkraut) și gr. ther „animal sălbatic, vânat” (în credința anticilor, ar îmblânzi orice animal sălbatic⁴²).

Iarba-babei: cf. bg., scr., ucr. baba, plantă neidentificată care s-ar numi și iarba-cocoșului⁴³.

Iarba-balaurului, iarba-bălaurului (*Arum maculatum*, *Dracunculus vulgaris*, *Polygonum bistorta*) < balaur, cuvânt autohton⁴⁴, cu referire la aspectul rizomilor primelor două specii (*Polygonum bistorta* și *Arum maculatum* au numele lat. dracontea) al inflorescenței/florilor ultimelor două și forma și mărimea ciupercii *Lasiosphaera gigantea*. *Polygonum bistorta* se numește și iarba-șarpelui, rădăcina-șerpilor, șerpăriță, datorită rădăcinii „încolăcite” ca un șarpe⁴⁵. C. Drăgulescu⁴⁶ presupune că numele iarba-balaurului provine din sinonimizarea termenului balaur cu zmeu și receptarea fitonimului rus. goreț zmeinîi „troscotul-șarpelui” drept „troscotul/iarba zmeului.

Iarba-bălții (*Alopecurus pratensis*, *Deschampsia caespitosa*) < baltă, în opinia lui I.I. Russu⁴⁷ termen autohton/traco-illiric, provenit din rad. i-e. *bhel- „a străluci”. Există și alb. baltë și atestate top. illir. Balta și trac. Dibaltum, Debeltos. În opinia lui G. Mihăilă⁴⁸ subst. baltă este de origine slavă, cf. v.sl. blato „mare”. Plantele cresc în bălți și în pajiști umede. C. Drăgulescu consideră că din rad. i-e. *bhel- „a străluci” a apărut și rom. și scr. bale „salivă” și numele băloșel (*Russula foetens*), burete-bălos (*Hygrophorus eburneus*, *Russula foetens*), bălușca-câmpului (*Camarophyllus pratensis*), bălușca-molidului (*Gomphidius glutinosus*), bălușca-purpurie (*Gomphidius viscidus*), iarba-băloasă (*Symphytum officinale*).

Iarba-bășinei (plantă neidentificată): cf. lat. *bissina > sicil. bissino, span. bejin; dar ar putea proveni din onomatopee.

Iarba-beșicei (*Paris quadrifolia*) < lat. vessica.

Iarba-beției (plantă neidentificată, considerată a fi un leac bun împotriva beției, termen derivat din beat < lat. bibitus).

Iarba-bivolului (*Funcus bufonius*): calc greșit după numele științific, *bufonius* nu se referă la bivol (fr. buffle, germ. Büffel, engl. buffalo < lat. bubalus), ci la broască (*Bufo spp.*), planta are și denumirea iarba-broaștei (în germ. Krötensimse), crescând prin locuri umede.

Iarba-bizonului (*Buchloë dactyloides*): < fr. bison < lat. bison, calc livresc după numele științific sau după fr. herbe-aux-bisons, engl. buffalo gras, germ. Büffelgras ș.a.

Iarba-bobului: cf. sl. bobŭ; plantă neidentificată numită și iarbă-grasă.

Iarba-boierilor (*Ricinus communis*) numită eronat și iarba-boilor; a se vedea iarba-boierului.

Iarba-boierului (*Ajuga laxmanni*, *Arctium lappa*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*, *Ricinus communis*, *Sisymbrium strictissimum*) < boier cf. scr. boljar, bg. boliarin, pol., ceh. și slovac. boiar, tc. boyar (cu sensul „deținător de boi”). *Phalaris arundinacea* și *Ricinus communis* s-au cultivat la început în grădinile boierești și orașenești (a se vedea și barba-boierului). Parțial (ex. *Ajuga laxmanni*, *Arctium lappa*) avem etimologii populare după barba-boierului. *Arctium lappa* are inflorescențe încalcite ca o barbă lungă. *Sisymbrium strictissimum*, *Arctium lappa* și *Ricinus communis* au putut fi și ele comparate cu bărbile mari boierești sau, aici, consideră C. Drăgulescu⁴⁹, boier este o etimologie populară dintr-un termen aparținând rad. *bo- „umflat, exuberant” și nu exclude ca în cazul unor specii (*Ajuga laxmanni*, *Arctium lappa*, *Sisymbrium strictissimum*) să fie vorba despre *iarba-baierului (baier, termen autohton), adică a talismanului (cel puțin prima specie a fost purtată ca talisman).

Iarba-boii (*Lycopodium sp.*, resp. *Lycopodium clavatum*): s-a folosit la vopsitul/boitul (< boia „vopsea” < tc. boya) lăunii în verde.

Iarba-bolnavului (*Polygonum bistorta*): < bg. bolnav; plantă medicinală folosită frecvent în afecțiuni digestive.

Iarba-broaștei (*Funcus bufonius*, *Mentha aquatica*, *Thalictrum sp.*, *Triglochin palustre*): a se vedea iarba-broaștelor.

Iarba-broaștelor (*Hydrocharis morsus-ranae*, *Ranunculus lingua*, *Ranunculus trichophyllus*): speciile cresc în bălți și locuri umede, mediu de viață al broaștelor <lat. *broasca sau autohton, dat fiind alb. breskë. A se vedea și iarba-bivolului.

Iarba-bubei, iarba-bubii (*Aconitum callibotryon*, *Aconitum tauricum*, *Betonica officinalis* actualmente *Stachys officinalis*, *Physalis alkekengi*, *Plantago major*): a se vedea iarba-bubelor.

Iarba-bubelor (*Aconitum callibotryon*): speciile s-au folosit și se utilizează la tratarea diverselor bube < sl. (rut) buba „umflătură mică”.

Iarba-bumbacului (*Abutilon theophrasti*): fructele seamănă cu capsulele de bumbac cf. macedorom. și meglenorom. bumbac, scr. bumbak, pamuk, bg. bubak, pambuk, alb. pumbak, pambuk, la origine, probabil, pers. penbe > tc. pambuk, pamuk, dar de comparat și cu lat. med. bombax, bombacium, ngr. bambax⁵⁰. În toate dialectele române, termenul are aceeași formă, care se deosebește de a limbilor balcanice. Conform DLR, termenul ar fi pătruns la noi din Occident, sub o formă medio-latină, cf. bombacium, bambucium, bombax (ital. bambagio, bombagio)⁵¹.

Iarba-buricului (*Umbilicus sp.*): adaptare după numele științific sau calc după coresp. germ. Nabelkraut; buric < lat. *umbulucus < lat. ummbilicus.

Iarba-cailor (*Holcus lanatus*): a se vedea iarba-calului.

Iarba-calului (*Festuca sulcata* actualmente *Festuca rupicola*): specii furajere consumate și de cai (cf. lat. caballus).

Iarba-canarașului (*Phalaris arundinacea*): a se vedea iarba-canarului.

Iarba-canarului (*Phalaris arundinacea*, *Phalaris canariensis*): < fr. canari.

Iarba-caprei (*Tragopogon sp.*): a se vedea barba-caprei.

Iarba-caprelor (*Trisetum macrotrichum*): consumată de capre cf. lat. capra.

Iarba-caprii (*Arum maculatum*): numită și unghia-caprei.

Iarba-carelor (*Senecio erraticus*): a se vedea iarba-carului.

Iarba-carului (*Potentilla anserina*): < lat. carrus; plantele cresc pe lângă drumuri. C. Drăgulescu⁵² face trimitere și la „scara”, plantele având frunzele sectate și nu exclude ca iarba-carelor să aibă sensul latinului erraticus „rătăcitor”, fiindcă verbul a (se) căra înseamnă și „a se duce, a se cărăbăni”.

Iarba-cănărașilor (*Phalaris canariensis*): a se vedea iarba-cănărașului.

Iarba-cănărașului (*Phalaris arundinacea*, *Phalaris canariensis*): fructele constituie hrana canarilor (canar, din numele științific *Serinus canaria*, resp. fr. canari).

Iarba-căprioarei (*Doronicum hungaricum*): a se vedea iarba-căpriorului.

Iarba-căpriorului (*Doronicum austriacum*, *Doronicum carpathicum*): C. Drăgulescu⁵³ consideră că ar fi posibil ca planta să fie mâncată de căprioare/căpriori (< lat. capreolus) și capre sau, dată fiind morfologia frunzei, fitonimul ar putea avea sensul „limba căprioarei”.

Iarba-cârțițelor, **iarba-cârțițelor** (*Glechoma hederacea*) folosită la tratarea cărțițelor (umflăturilor, scrofulelor, morva pielii, farcin), pe principiul „similia similibus curentur”. Plantele au rădăcini tuberizate, rizomi groși, frunze carnoase și, adesea, au gale care au fost comparate cu umflăturile moi de sub piele, asemănătoare, la rândul lor, cu corpul cărțiței < v.sl. krūtū, bg. kŭrtica, sb. krtica, slov. kŕtica, termen ce s-ar putea traduce prin „săpătoarea, scormonitoarea”

(putând proveni din rad. i.-e. *(s)ker- „a tăia”, tema *(s)kert- „a zgâria, a scormoni”⁵⁴). J. Péntek și T.E.A. Szabo⁵⁵ arată că și maghiarii numesc specia *Potentilla argentea* kŕtica, ketrica, având în vocabular și subst. kertica.

Iarba-cășunatului (*Platanthera bifolia*, *Stellaria graminea*): a se vedea iarba-cășunăturii.

Iarba-cășunăturii (*Leonurus cardiaca*, *Platanthera bifolia*, *Saxifraga cuneifolia*, *Stellaria graminea*): subst. cășunat, cășunătură, consideră C. Drăgulescu⁵⁶, ar putea avea, în acest caz, sensul „durere acută”. *Leonurus cardiaca* și *Stellaria graminea* s-au folosit contra junghiurilor, ultima fiind numită și buruiana-junghiului și, deci, ar corespunde lat. casus „întâmplare; boală, moarte” (> lat. *cassionare > lat. *occasionare > rom. cășunare). Pe de altă parte, a cășuna, având sensurile „a pricinui, a cauza; a săcăi”, se poate raporta la rad. i.-e. *kes- „a zgâria, a răzui” (*Platanthera bifolia* și *Stellaria graminea* având frunze tăioase). În privința speciei *Leonurus cardiaca*, denumirea notată din teren (Sălciua, AB) este iarba-cășmăturii⁵⁷, iar în dicționarul lui Borza⁵⁸ apare sub iarba-cășunăturii. E posibil ca termenul cășmătură să însemne cășunătură „durere neașteptată”, având în vedere folosirea plantei în tratarea junghiurilor de la picioare.

Iarba-cătanelor (*Galinsoga parviflora*): din credința că a fost adusă în țară de soldații ruși, în timpul Războiului de Independență sau de cei germani în timpul primului război mondial (cătană „soldat” cf. magh. katona).

Iarba-cățelei (*Cynodon dactylon*, *Euphorbia sp.*): < lat. catella⁵⁹.

Iarba-cerbilor (*Cynosurus cristatus*): posibil ca fitonimul să se refere la calitățile furajere ale plantei (cerb cf. lat. cervus, traco-illir. cerb- din antrop. Cerbula, top. Cerbalus în Illiricum, Cerbatis în Moesia Inferior).

Iarba-cerbului (o plantă neidentificată numită și iarba-splinei, posibil, consideră C. Drăgulescu⁶⁰, să fie vorba despre *Chrysosplenium*).

Iarba-cerii (*Centaurea austriaca* actualmente *Centaurea phrygia*, *Centaurea jacea*, *Drosera rotundifolia*, *Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*): regionalism pentru iarba-f(i)erii < lat. *felem < lat. fel, -is „fiere, otravă”. Primele trei specii s-au folosit la tratarea afecțiunilor biliare, iar ultima contra otrăvirilor, de unde și numele *Vincetoxicum* (a se vedea iarba-ferii).

Iarba-ciobanului (*Dipsacus sylvestris* actualmente *Dipsacus fullonum*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*) < lat. ursus.

Iarba-ciumei/ciumii (*Galega officinalis*) < lat. cyma, gr. γῆμα. O explicație a denumirii ar fi faptul că planta se întinde ca ciuma, mai ales prin lunci. C. Drăgulescu⁶¹ nu exclude posibilitatea ca numele corect al plantei să fi fost iarba-ciutei (a se vedea acolo), fiindcă specia are fitonime cu această semnificație și în alte limbi: germ. Geissraute, magh. kecskeruta, rus. kozliatnik, kozia trava, engl. goat's rue, fr. rue de chèvre. Probabil,

numele atenționează asupra faptului că planta produce intoxicații, în special, ovinelor sau că, deși specia este toxică pentru alte ierbivore, ciutele și caprele o consumă.

Iarba-ciutei (*Carlina acaulis*, *Doronicum austriacum*, *Melittis melissophyllum*, *Phyllitis scolopendrium*, *Sedum acre*, *Sedum rosea*, *Semprevivum schlechani*): ciută, posibil cuvânt autohton, cf. alb. shutë. Unele specii sunt consumate de ciute (*Carlina acaulis*, poate și *Doronicum austriacum*, *Melittis melissophyllum*, *Sedum*, *Semprevivum*). În cazul speciei *Phyllitis scolopendrium*, iarba ciutei ar putea avea sensul de limba-ciutei (cf. limba-cerbului).

Iarba-câinelui (*Agropyron repens*, *Cynodon dactylon*, *Dactylis glomerata*): în caz de indigestie, câinele cf. lat. canis, mănâncă frunzele plantelor pentru provocarea vomei⁶².

Iarba-câmpului (*Agrostis stolonifera*): crește pe câmp (< lat. campus).

Iarba-cânelui (*Euphorbia sp.*) > a se vedea iarba-câinelui.

Iarba-Chujului (*Aster salignus*): crește spontan în sărăturile din jurul Clujului.

Iarba-coarnelor-boilor (*Trigonella foenum-graecum*): adaptare a coresp. lat. medieval buceres „coarnele boilor”, cu referire la păstăile speciei.

Iarba-cocoșului (*Adonis aestivalis*, *Cardamine pratensis*, *Polygonatum odoratum*): prima specie s-ar numi așa pentru că are fructele/florile roșii. Pentru a doua specie, consideră C. Drăgulescu⁶³, s-a notat greșit numele, în loc de *iarba-cucului cf. coresp. stupitul-cucului. Ultima specie ar semăna cu penajul din coada cocoșului.

Iarba-codrului (*Atropa belladonna*): lat. pop. quodrum, denumirea indică mediul în care crește planta.

Iarba-coifului (*Aconitum napellus*) < coif < lat. cofea, fr. coiffe, descriind morfologia florii.

Iarba-coșac (*Xanthorrhoea australis*): calc după coresp. germ. Grasbaum, engl. grass tree.

Iarba-coșului (*Centaureum erythraea*): < coș < sl. koš, posibilă referire la coșul pieptului, planta folosindu-se contra răcelii, gripei (asociate cu afecțiuni pulmonare). C. Drăgulescu⁶⁴ consideră că ar putea fi și o variantă coruptă din *iarba-cocoșului, ceea ce nu este exclus, specia fiind numită și cocoșei.

Iarba-cristoforului (*Actaea spicata*): la originea fitonimului stă lat. med. herba Christofori din care germ. Christophskraut, fr. herbe de Saint-Christophe, it. erba San Cristofolo, engl. herb Christopher etc.). Planta s-a folosit ca leac împotriva ciumei.

Iarba-crucii (*Galium cruciata*, *Gentiana cruciata*, *Hypericum perforatum*, *Polygala comosa*, *Senecio spp.*): primele două specii au frunzele dispuse pe tulpină în cruce < lat. crux, -cis, fapt reliefat și de denumirile științifice. Germanii numesc speciile de *Polygala* Kreuzblume. *Polygala vulgaris* începe să înflorească în Săptămâna Crucii, penultima săptămână dinaintea Rusaliilor. Maghiarii le numesc kereszt fű, keresztyökér,

sârbii și croații križnička, polonezii krzyżownica. *Hypericum perforatum* era numită în Evul Mediu fuga demonum. C. Drăgulescu e de părere că, în cazul acestei specii, iarba-crucii este o etimologie populară după un presupus *iarba-crușii „planta sângelui”, date fiind coresp. rom. iarba-sângelui, germ. Blut Christi „sângele lui Christos”, magh. vérű „iarba sângelui”, gr. androsaimon „sângele bărbaților”⁶⁵.

Iarba-cucului (*Briza media*, ? *Herminium monorchis*, *Mentha aquatica*, *Orobanche alba*, *Thymus spp.*): a se vedea iarba-cucului-de-pădure.

Iarba-cucului-de-pădure (*Cardamine impatiens*): C. Drăgulescu⁶⁶ consideră că, deși *Thymus* se numește și în magh. kakukfű, fitonimul iarba-cucului are doar parțial legătură cu pasărea, mai mult cu temele cuc- „moț; ridicătură; puță” și coc- „rotund”, teme care evidențiază aspectul inflorescențelor.

Iarba-cuforilor (*Filipendula vulgaris*): s-a folosit contra diareei/cuforii < lat. *conforia < lat. *conforire < lat. forire.

Iarba-curcii (*Descurainia sophia*): consumată de curci cf. bg., pol. kurka.

Iarba-curelei (*Stipa capillata*): cu referire la curea „fâșie/șiret de piele” < lat. corrigia, dar C. Drăgulescu nu exclude nici posibilitatea provenienței din rad. *(s)ker- „a tăia”.

Iarba-datului (*Gratiola officinalis*, *Herniaria glabra*): s-a folosit în tratarea bubelor „date”, eczeme. Plantele erau folosite ca leac împotriva eczemelor de nouă feluri (cf. lat. novem) date (< a da < lat. dare), în credința populară, de dușmani. Datul este o afecțiune provenită din vrăji, magie neagră. Celui/celei vizate i se dă, de obicei pe ascuns, ceva în băutura, uneori chiar otravă, ceea ce îl determină pe C. Drăgulescu⁶⁷ să creadă că rom. dat, în acest context, are legătură cu ind. dhat „otravă obținută din ciumăfaie (*Datura stramonium*), numită originar chiar dhatura.

Iarba-datului-și-a-faptului (*Herniaria glabra*): folosită ca leac pentru tratarea unor eczeme, induse prin vrăji, numită fapt (< lat. factus); a se vedea și iarba-faptului.

Iarba-de-otavă (*Agrostis stolonifera*): planta dă producție mare și la al doilea cosit (otavă cf. bg., scr., slov., ceh. otava).

Iarba-degetelor (*Potentilla reptans*): a se vedea iarba-degetului.

Iarba-degetului (*Digitalis grandiflora*): *Potentilla reptans* are frunza cu cinci foliole ca o palmă cu degete (< lat. digitus). *Digitalis grandiflora* are flori în formă de degetar.

Iarba-diavolului (*Datura stramonium*): cf. sl. dijavolū, gr. diávolos; a se vedea iarba-dracului.

Iarba-dintelui (*Odontites serotina*): posibil calc după numele științific, dar s-a folosit la calmarea durerilor de dinți (< lat. dens, -ntis).

Iarba-d'intruele, iarba intruielelor (*Genista sagittalis*): s-a folosit la tratarea celor bolnavi de întriole, întriole „lumbago, sciatică, reumatism” (boală dată de Iele „ființe imaginare cu puteri nefaste” din pronumele ele sau din tc. jel „vânt”, dat fiind și sin. Vântoase; B.P. Hasdeu

consideră subst. Iele de origine dacică)⁶⁸.

Iarba-Domnului (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): a se vedea iarba-lui-Dumnezeu.

Iarba-dracului (*Agropyron repens*, *Chelidonium majus*, *Cuscuta* spp., *Datura stramonium*, *Nicotiana tabacum*): plantele sunt ale dracului (cf. lat. draco „balaur, șarpe”, ngr. drákos) fiindcă sunt toxice (*Chelidonium majus*, *Datura stramonium*, *Nicotiana tabacum*) sau parazite (*Cuscuta*). Despre *Nicotiana tabacum* (tutun) circulă mai multe legende care explică numele (ar fi fost dată omului/omenirii de către drac).

Iarba-dragostei (*Botrychium lunaria*): s-a folosit la vrăji de dragoste < sl. dragŭ, dragostŭ.

Iarba-drumului (*Eragrostis minor*, *Lolium perenne*, *Poa annua*): a se vedea iarba-drumurilor.

Iarba-drumurilor (*Chenopodium murale*, *Chenopodium urticum*): plantele cresc pe lângă drumuri < sl. drumŭ cf. trac.-gr. drómos, alb. dhrom, meglenorom. drum, sicil. drom, bg., scr. drum, țig. drom.

Iarba-efanților (*Pennisetum purpureum*) < elefant (< fr. éléphant < lat. elephantus), fie pentru că iarba este consumată de elefanți, fie deoarece este un uriaș în lumea gramineelor ca și elefantul în lumea animalelor.

Iarba-epurului (*Cicerbita alpina*): posibil calc după un fitonim maghiar⁶⁹.

Iarba-eretei, iarba ieretei (*Hieracium pilosella*) < erete, herete cf. gr. hierax din care și numele științific al păsării, *Hieraëtus* și al plantei *Hieracium*.

Iarba-faptului (*Anthyllis vulneraria*, *Galium aparine*, *Geum urbanum*, *Herniaria glabra*, *Potentilla anserina*, *Potentilla erecta*, *Potentilla recta*, *Sedum album*): speciile s-au folosit ca leacuri împotriva faptului.

Iarba-fânului (*Agrostis capillaris*): a se vedea iarba-fânului.

Iarba-fânului (*Agrostis stolonifera*, *Agrostis tenuis*, *Anthoxanthum odoratum*) < fân < lat. fenum, speciile sunt graminee furajere care se cosesc și se dau animalelor și sub formă de fân.

Iarba-fecioarei (*Herniaria glabra*, *Ipomaea tricolor*, *Miscanthus giganteus*): a se vedea iarba-feciorilor.

Iarba-fecioarelor (*Artemisia absinthium*): a se vedea iarba-feciorilor.

Iarba-feciorilor/feciorilor (*Herniaria glabra*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*): < lat. *fetiulus, *fetiola < lat. fetus, feta. Frunzele de *Phalaris arundinacea* var. *picta* erau purtate de feciori (dar și de fete) ca ornament la portul de sărbătoare. *Miscanthus giganteus* seamănă cu *Phalaris arundinacea* var. *picta* și de aici suprapunerea de nume românești. Cu tulpinile de *Artemisia absinthium* se incingeau fetele, dar poate fi un fitonim livresc în legătură cu cel științific *Artemisia* < zeița Artemis. Și francezii o numesc herbe des vierges.

Iarba-femeilor-bătute (*Tamus communis*): rizomul plantei are efecte antiinflamatoare și analgezice, folosit fiind contra reumatismului dar și a loviturilor (femeie din lat. familia, bătute < lat.*battere < battuere). Și în engleză este denumită beaten women's herb, calc după

francezul herbe aux femmes battues. Posibil să se fi întâmplat la fel și în limba română.

Iarba-ferii (*Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*, *Drosera rotundifolia*): prima specie s-a utilizat ca leac în cazuri de otrăvire, de unde și lat. *Vincetoxicum* și calcul fr. dompte venin. A doua specie a fost folosită în afecțiuni biliare/ale fierii (a se vedea și iarba-cerii și iarba-fiarelor).

Iarba-fetei (*Stellaria holostea*): a se vedea iarba-fetelor.

Iarba-fetei-fecioare (plantă neidentificată numită și pomul-fetei-fecioare și fugi-de-la-mine, fiindcă o pot atinge doar fetele neprihănite; a se vedea iarba-fetelor.

Iarba-fetelor (*Drosera intermedia*) < fată < lat. feta, plantele au fost folosite la vrăji de dragoste. Nu excludem posibilitatea ca în cazul speciei *Drosera intermedia*, numele corect să fie iarba-ferelor adică a fiarelor.

Iarba-fetii (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): < lat. feta.

Iarba-fiarelor (*Actaea spicata*, *Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*, *Drosera rotundifolia*, *Hepatica nobilis*, *Verbena officinalis*): a se vedea iarba-fierului

Iarba-fierului (*Aconitum napellus*, *Cynanchum vincetoxicum* actualmente *Vincetoxicum hirundinaria*, *Sideritis montana*, *Verbena officinalis*): la români, germani, maghiari, ruși, ucraineeni, francezi ș.a., aceste specii (exceptând *Hepatica nobilis*) sunt considerate miraculoase, pentru că deschid încuietori și porți de fier (< lat. ferrum), zăbrele, cătușe etc. și ajută la scoaterea comorilor din pământ și grote, apără de sabie și glonț pe purtătorul lor etc. În cazul speciei *Hepatica nobilis*, este vorba nu de fier, ci de fiere (< lat. fel, -lis), planta având frunze de forma ficatului, de unde numele științific *Hepatica* și cel germ. Leberkraut, Leberblume. Numele speciei *Cynanchum vincetoxicum*, iarba fierului/fiarelor își are originea în corespondentul iarba-ferii/fierii (a se vedea acolo).

Iarba-ficatului (*Hepatica nobilis* și o plantă neidentificată numită și orvala, ceea ce ar corespunde fie speciei *Lamium orvala*, fie speciei *Salvia viridis* sin. *Salvia horminum*, numită în engleză orval): în primul caz avem un calc după fitonimul german Leberkraut sau cel maghiar májfü, la rândul lor, adaptări ale numelui științific *Hepatica* (a se vedea și iarba-fiarelor).

Iarba-frigului (*Centaureum erythraea*): a se vedea iarba-frigurilor.

Iarba-frigurilor (*Centaurea cyanus*, *Centaureum umbellatum* actualmente *Centaureum erythraea*): s-au utilizat ca leacuri împotriva frigurilor (< lat. rigor, -oris).

Iarba-frântului (*Chrysosplenium alternifolium*, *Sanicula europaea*): < frânt „hernie” (< lat. *franctus < a frânge < lat. frangere), ultima specie utilizându-se contra acestei afecțiuni; *Chrysosplenium alternifolium* s-a folosit pentru a trata sifilisul, deci, s-a putut numi, mai degrabă, iarba frântului (adică a francezului, din care franță, sfranț, sfrenție „sifilis”; frânc cf. tc. frenk „francez”), dat fiind corespondentul argințică de pădure.

Iarba-fumului (*Fumaria officinalis*): din numele

științific *Fumaria* (cf. și fr. fumerre, germ. Erdrauch, magh. füstike, engl. fumitory) < fum (< lat. fumus). Plantele au frunze fumurii risipite deasupra pământului (pământ < lat. pavimentum), iar sucii lor provoacă lăcrimarea ca și fumul (sârbii și croații au pentru speciile de *Fumaria* numele kokrik, cf. vb. krik „a plânge”). Există și legenda conform căreia plantele au apărut din aburul ieșit din Pământ⁷⁰.

Iarba-găii-amară (*Picris hieracioides*) < gaie, caie (*Milvus spp.*), de la sunetul scos de pasăre, cf. și lat. gaia „coțofană”). Planta seamănă cu unele specii de *Hieracium* numite iarba-eretei, iarba-vulturului (a se vedea acolo, iar pentru amară a se vedea iarba-amară).

Iarba-găinii (*Crepis setosa*, *Polygonum aviculare*, *Stellaria media*): a se vedea iarba-găinilor.

Iarba-găinilor (*Crepis setosa*, *Hieracium pilosella*, *Polygonum aviculare*): speciile *Polygonum aviculare* și *Stellaria media* sunt consumate de păsări/găini (găină < lat. gallina), fapt reflectat și de lat. aviculare și de corespondentele germ. Vogel Knöterich, magh. madár keserűfű, fr. renouée des oiseaux, rus. goreț pticii, ucr. sporešč ptociu (toate pentru *Polygonum*), respectiv germ., Hühnerdarm, Vogelkraut, Vogelmiere, franceze mouron des oiseaux, engleze (chickweed), maghiare tyúkhúr, sârbe kurjačka (toate pentru *Stellaria*). Numele celorlalte două specii sunt mai degrabă etimologii populare după iarba-găii (a se vedea acolo).

Iarba-gălbenării (*Potentilla erecta*): s-a folosit contra icterului/gălbănirii (< galben < lat. galbinus).

Iarba-gânștei (*Potentilla anserina*): a se vedea iarba-gâștei.

Iarba-gâștei (*Malva sylvestris*, *Potentilla anserina*) < gâscă cu var. gânscă, platele fiind consumate de

gâște.

Iarba-gâștelor-sălbatică (*Eleusine indica*): C. Drăgulescu⁷¹ o consideră o adaptare după numele englez Indian goose gras.

Iarba-gâtului (*Tozzia alpina*): numele nu sugerează utilizarea plantei în afecțiuni ale gâtului (cf. lat. guttur „gât”, rad. i.-e. *gut-r „gât” din *gut-, *guet- „a îndoi”), ci forma florii, ca în germ. Alpenrachen care evidențiază atât ecologia plantei (alpen „de munte”), cât și forma florii (Rachen „gâtlej, gură, bot”).

Iarba-greutății (*Ajuga genevensis*): a se vedea iarba-de-greutate.

Iarba-gușei (*Ranunculus sp.*): a se vedea iarba-vindecătoare-de-gușă.

Iarba-gușteritei/gușterii (*Mentha longifolia*): denumire dată fie fiindcă planta s-a folosit ca leac împotriva gușteritei (desemnează nu numai anghina difterică, ci și un parazit intestinal al calului; de comparat cu sl. jašterica, sb. gušterica, bg. gušterice, ngr. gusteritsa), fie datorită faptului că din flori ies în afară staminele ca limba din gura gușterului (cf. scr., bg. gušter).

Iarba-gutunariului (*Delphinium staphisagria*): nu există vreo evidență cum că s-ar fi folosit ca leac împotriva gutunariului (cf. lat. guttur „gât”, rad. i.-e. *gut-r „gât”), de aceea considerăm că numele românesc este o răstălmăcire a corespondentului fr. herbe aux goutteux „iarba-gutei”.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

Note:

1. Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018).
2. Al. Borza, *Dicționar etnobotanic* (București: Editura Academiei R.S.R., 1968).
3. Constantin Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești* (Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018).
4. Simina-Maria Terian, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale* (Iași: Institutul European, 2015); a se vedea și Simina Terian „Premise pentru o poetică a textemelor”, în *The Proceedings of the European Integration Between Tradition and Modernity Congress*, 5th edition, Târgu Mureș, 24-25 octombrie 2013, 326-331. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, Vol. 5.
5. Ioan Milică, „Imaginarul creștin în denumirile populare românești de plante III”, *Limba Română*, nr. 5 (2014): 319-346.
6. Ibid.
7. *Dicționarul limbii române* (DLR), Tomul VI, F-I/Î (București: Editura Academiei Române, 2010); a se vedea și Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române* (București: Editura Saeculum I.O., 2002).
8. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 432.
9. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 432; a se vedea și Alexandru Gafton, *Palia de la Orăștie* (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005) și Roxana Vieru, *Studiu lingvistic asupra Paliei de la Orăștie* (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015).
10. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
11. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
12. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
13. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
14. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 435.
15. Simina Terian, „Premise”.



16. Ioana Vintilă-Rădulescu, coord., *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Ediția a II-a revăzută și adăugită (București: Editura Univers Enciclopedic, 2010), LXX-LXXXIII.
17. Ioana Vintilă-Rădulescu, coord., *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, 64.
18. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 65.
19. Ibid., 66.
20. Ibid., 66.
21. Ibid., 66.
22. Radu Drăgulescu, „Analiza sensurilor conotative și denotative ale lexemului lup în cadrul fitonimiei românești”, în *The Proceedings of the European Integration Between Tradition and Modernity Congress*, 5th edition, Târgu Mureș, 24-25 octombrie 2013, 511-521. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, Vol. 5.
23. Ibid., 519.
24. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 67.
25. Ibid.
26. Ibid.
27. A se vedea Radu Drăgulescu, „Considerații lingvistice cu privire la fitonimele românești create cu ajutorul termenului «urs»”, în *The Proceedings of the European Integration Between Tradition and Modernity Congress*, Târgu Mureș, 2015, 234-247. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, Vol. 6.
28. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 67.
29. A se vedea R. Drăgulescu, „Considerații lingvistice privind fitonimele românești construite cu ajutorul termenului «vânt» (I)”, *Transilvania*, nr. 8 (2020): 70-72; R. Drăgulescu, „Considerații lingvistice privind fitonimele românești construite cu ajutorul termenului «vânt» (II)”, în *Transilvania*, nr. 10 (2020): 78-79.
30. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 221.
31. Ibid.
32. Ibid.
33. Ibid.
34. Ibid., 244.
35. A se vedea Radu Drăgulescu, “Linguistic considerations on Romanian Phytonyms Related to the Classical Element ‘Air’”, în *Humanities in the Spotlight Journey into the World of Humanities*, ed. L. Chiorean, C. Nicolae (Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2021), 147-158.
36. A se vedea Radu Drăgulescu, „Analiza sensurilor conotative”, *Transilvania*, nr. 3 (2017): 79-85.
37. A se vedea R. Drăgulescu, „Considerații lingvistice (II)”: 78-79.
38. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 403.
39. Ibid., 403.
40. Ibid.
41. Ibid.
42. Ibid.
43. Ibid.
44. A se vedea Radu Drăgulescu, “Analysis of the connotative and denotative meanings of the term ‘dragon’ (Balaur) as it appears in the Romanian Phytonymy”, *Journal of Romanian Literary Studies*, nr. 10 (2017) (Târgu Mureș: Arhipieleag XXI Press): 104-110.
45. A se vedea Radu Drăgulescu, „Considerații lingvistice cu privire la fitonimele românești create cu ajutorul termenului «șarpe»”, *Analele Universității „Ovidius” din Constanța. Seria Filologie In honorem Petre Gheorghe Bârlea. Omagiu domnului Profesor universitar doctor Petre Gheorghe Bârlea la 65 de ani*, 2016, 305-317.
46. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 403.
47. Ibid.
48. Ibid.
49. Ibid.
50. Ibid.
51. DLR, Tomul I, A-B, 688.
52. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 404.
53. Ibid.
54. Ibid., 403.
55. Ibid., 188.
56. Ibid., 404.
57. Ibid., 404.
58. Ibid., 404.
59. A se vedea R. Drăgulescu, “Analysis of the Connotative and Denotative Meanings of the Terms Belonging to the Wordfamily

- 'Dog' as they are Used in the Romanian Phytonyms”, *Studia Universitatis Petru Maior. Philologica*, nr.20 (2016): 60-74.
60. Ibid., 405.
61. Ibid., 219.
62. A se vedea R. Drăgulescu, “Analysis of the Connotative and Denotative Meanings”, 60-74.
63. Ibid., 405.
64. Ibid., 405.
65. A se vedea R. Drăgulescu, “Linguistic considerations on Romanian Phytonyms created with terms related to the (Holy) Cross”, *Communication, Context, Interdisciplinarity*, vol. 4 (2016), 308-328.
66. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 405.
67. Ibid., 144.
68. Ibid., 405.
69. Ibid., 532.
70. Drăgulescu, “Linguistic considerations”, 147-158.
71. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 405.

Bibliography:

- Borza, Al. *Dicționar etnobotanic* [The Ethnobotanical Dictionary]. București: Editura Academiei R.S.R., 1968.
- Ciorănescu, Alexandru. *Dicționarul etimologic al limbii române* [The Etymological Dictionary of the Romanian Language]. Bucharest: Editura Saeculum I.O., 2002.
- Dicționarul limbii române* [Romanian Language Dictionary], Tomul VI, F-I/Î, [Tome VI, F-I/Î]. Bucharest: Editura Academiei Române, 2010.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu. *Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace* [Considerations on some Geto-Dacian Lexemes]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu. *Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante* [Contributions to the Knowledge of the Geto-Dacians: Dacian Plant Names]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.
- Drăgulescu, Constantin. *Dicționar de fitonime românești* [Romanian Phytonyms Dictionary]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018.
- Drăgulescu, Constantin. *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești* [The Explanatory Dictionary of Romanian Phytonyms]. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018.
- Drăgulescu, Radu. “A Linguistic Exploration of Romanian Phytonyms which Include Terms Related to Saint Mary.” *Literaturgeschichte und Interkulturalität. Festschrift für Maria Sass*, edited by Doris Sava and Stefan Sienerth, 389-416. Berlin: Peter Lang, 2019.
- Drăgulescu, Radu. “Analysis of the Connotative and Denotative Meanings of the Terms Belonging to the Wordfamily ‘Dog’ as they are Used in the Romanian Phytonyms”. In *Studia Universitatis Petru Maior. Philologica*, no. 20 (2016): 60-74.
- Drăgulescu, Radu. “Considerații lingvistice asupra fitonimelor formate cu ajutorul termenului de origine latină ‘ochi’” [“Linguistic Observations on Romanian Phytonyms Created with the Latin Term ‘Eye’ (Ochi)”]. *Transilvania*, no. 8 (2019): 46-55.
- Drăgulescu, Radu. “Considerații lingvistice privind fitonimele românești construite cu ajutorul termenului «vânt» (I)” [“Linguistic Considerations on Romanian Phytonyms Created with the Term Wind (I)”]. *Transilvania*, no. 8 (2020): 70-72.
- Drăgulescu, Radu. “Considerații lingvistice privind fitonimele românești construite cu ajutorul termenului «vânt» (II)” [“Linguistic Considerations on Romanian Phytonyms Created with the Term Wind (II)”]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 78-80.
- Drăgulescu, Radu. “Expresia latinității în fitonimia românească din sud-estul Transilvaniei.” *Transilvania*, no. 9 (2019): 64-72.
- Drăgulescu, Radu. “Linguistic considerations on Romanian Phytonyms Related to the Classical Element ‘Air’”. In *Humanities in the Spotlight Journey into the World of Humanities*, edited by L. Chiorean, C. Nicolae, 147-158. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2021.
- Gafton, Alexandru. *Palia de la Orăștie* [“Palia” from Orăștie]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005.
- Milică, Ioan. „Imaginarul creștin în denumirile populare românești de plante III” [“Christian Imaginary for Traditional Plants Denominations III”]. *Limba Română*, no. 5 (2014): 319-346.
- Terian, Simina-Maria. *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale* [The Romanian Textemes. An Intergal Linguistics Approach]. Iași: Institutul European, 2015.
- Terian, Simina. „Premise pentru o poetică a textemelor” [“Premises for a Poetics of Textemes”]. In *The Proceedings of the European Integration Between Tradition and Modernity Congress*, 5th edition, 326-331. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, 2013.
- Vieru, Roxana. *Studiu lingvistic asupra Paliei de la Orăștie* [Linguistic Study on “Palia” from Orăștie]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015.
- Vintilă-Rădulescu, Ioana, coord. *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* [The Orthographic, Ortoephic, and Morphological Romanian Language Dictionary], Second edition, revised and completed. Bucharest: Editura Univers Enciclopedic, 2005.
- Vintilă-Rădulescu, Ioana, coord. *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* [The Orthographic, Ortoephic, and Morphological Romanian Language Dictionary], Third edition, revised and completed. Bucharest: Editura Univers Enciclopedic, 2021.