



TRANSILVANIA

serie nouă, anul L (CLV), numărul 8 (2023)

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)

REDACȚIA | EDITORIAL TEAM:

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

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

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

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Ioana Cîrlig**

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

Studii literare

Daiana Gârdan | 1

Exotizare a consumului și alienare capitalistă în *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu
[Exoticisation and Capitalist Alienation in *Calea Victoriei* by Cezar Petrescu]

Vlad Pojoga | 7

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

Emanuel Modoc | 15

Un subgen minor al romanul românesc: naturalismul
[A Minor Subgenre Of The Romanian Novel: Naturalism]

Cosmin Ciotloș | 21

Mihai Eminescu, „La Quadrat”: poetul și jocurile de noroc
[Eminescu, „La Quadrat”: The Poet and Card Games]

Eugen Ciurtin | 30

În arhiva lui: Eliade (II)
[In His Archive: Eliade (II)]

Alexandra Ciocârlie | 39

Rescrieri feminine ale *Odiseei* (3) Marilù Oliva, *Odiseea povestită de Penelopa, Circe, Calypso și celelalte*
[Feminine rewritings of the *Odyssey* (3): Marilù Oliva, *The Odyssey told by Penelope, Circe, Calypso and the Others*]

Carmen Oprea | 44

Proza lui Ștefan M. Găbrian: perspective critice și geografie literară
[Ștefan M. Găbrian's Prose: Critical Perspectives and Literary Geography]

Istorie

Alin Burlec | 52

Începutul experimentului corporatist în România: corporațiile în perioada 1902-1914
[The Beginning of the Corporatist Experiment in Romania: Corporations between 1902 and 1914]

Studii culturale

Bogdan Popa | 67

“Reanimating the spirit of the avant-garde”, but with Ideology Critique: Montage in Solomon and Jude's films

Iulia Popovici | 78

Au fost artiștii ca minerii? Narațiunea grupelor de muncă în competiția intelectualilor cu lucrătorii industriali
[Were Artists like Miners? The Narrative of Hard Labour Categories in the Competition between Intellectuals and Industrial Workers]

Monica Borș | 90

Utilizarea criteriului desinențelor și a tiparelor de flexiune în predarea genului substantivelor la studenții străini
[The use of the criterion of desinences and inflectional patterns in teaching noun gender to foreign students]



EXOTIZARE A CONSUMULUI ȘI ALIENARE CAPITALISTĂ ÎN *CALEA VICTORIEI* DE CEZAR PETRESCU

Daiana GÂRDAN

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

EXOTICISATION AND CAPITALIST ALIENATION IN *CALEA VICTORIEI* BY CEZAR PETRESCU

Abstract: In Romanian literary histories, Cezar Petrescu is presented as a popular writer, but one that fails to integrate his work among the canonical pieces, due to the fact that most of his novels lacked what critics called “aesthetical value.” The quantitative and transnational turns in the study of the novel in Romania set the ground for revisiting such counter-canonical authors in order to re-examine, from social and sociological perspectives, their works. Cezar Petrescu’s novels seem suited for a socio-critical analysis, therefore, in this article I aim to discuss literary representations of capitalist alienation and consumerism in *Calea Victoriei*, one of his most popular novels.
Keywords: Cezar Petrescu, *Calea Victoriei*, urban novel, capitalism, alienation.

Citation suggestion: Gârdan, Daiana. “Exotizare a consumului și alienare capitalistă în *Calea Victoriei* de Cezar Petrescu.” *Transilvania*, no. 8 (2023): 1-6.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.01>.



Despre voci contracanonice ca Cezar Petrescu s-a scris în termeni similari unei interpretări din această perspectivă și înainte ca David Damorsch să propună resemantizarea relațiilor dintre scriitori și opere cu locuri diferite în ierarhiile canoanelor universale sau naționale în 2006¹. Interesul pentru romanul interbelic al lui Cezar Petrescu s-a oprit la dimensiunea lui de sămănătorist *gone rogue*, de explorator cu ambiții balzaciene și zoliste al mediilor, care se plimbă de la sat la oraș, cu un *intermezzo* în provincie, dar care regurgitează cu fiecare ocazie discursul despre discrepanța vieții țaranului și cea a mondenului, cu o voce narativă de cele mai multe ori nostalgică sau empatică la adresa ruralului și critică la adresa decadenței capitalei. Evaluarea estetică a operelor sale nu a fost aproape niciodată măgulitoare. Despre Cezar Petrescu, Lovinescu vorbește ca despre „o mare forță materială de producție și de creație surpată de tot atât de mari defecte”². Călinescu îl vede drept un romancier mediocru, explorator sadovian de medii sociale, dar fără „lirismul savant” al lui Sadoveanu, care cade în sentimentalism și melodramă³. Mai târziu, și Manolescu îi va recunoaște prolificitatea și popularitatea

„în rândul cititorului mijlociu”⁴, dar nici el nu-i va reține alte calități decât aceea de „pictor alert al mondenității”⁵. În studiile literare contemporane, opera lui Cezar Petrescu nu și-a găsit prea des locul, probabil și pentru că analize înrolate în aceeași logică monografică sau critică a predecesorilor nu puteau să ajungă la concluzii diferite în ceea ce privește calitatea scriiturii acestui prozator. Reevaluările producției de roman interbelic prilejuite de trecerea „de la canon la arhivă”⁶ într-o zonă, deocamdată de nișă, a criticii tinere românești și de introducerea treptată a mizelor și unghiurilor de investigație din studiile transnaționale și de World Literature pot susține, însă, cred, o nouă tentativă de analiză a romanului lui Cezar Petrescu, de critică social-culturală, mai degrabă decât calitativ-stilistică. Recunoașterea abilității lui Cezar Petrescu de a metaboliza literar viața mondenă interbelică de către critica noastră de autoritate confirmă faptul că, în narațiunile sale, se pot găsi destule elemente care să susțină acest tip de analiză. Astfel, îmi propun mai departe un scurt excurs în imaginarul romanului *Calea Victoriei* a lui Cezar Petrescu, care cred că poate fi reactivat într-o critică informată de teoretizarea

jamesoniană a modernității și de rame de investigație de tip world-literature (Warwick Research Collective).

Exotizare & alienare

Punctul de plecare pentru acest stop-cadru de *close reading* al romanului lui Cezar Petrescu este reprezentat de cel puțin două articole de *distant reading* despre romanul interbelic românesc. Primul, „Geografia romanului românesc (1900-1932): arealul național”, prezintă cantitativ anvergura și diversitatea spațială a romanului modern și rolul important al orașului ca spațiu ficțional⁸. Al doilea, „Hybrid Geographies of Global Genres: The Global Space in the Romanian Modern Novel”, demonstrează că, dintre toate spațiile în care se petrece acțiunea romanului urban, strada reprezintă decorul favorit⁹. Dacă temele sau tehnicile narrative ale romanului românesc modern nu spun întotdeauna ceva despre rolul său social, geografia textului o face. Calea Victoriei devine un simbol atât de puternic pentru sociabilitatea cosmopolită, încât se construiește în jurul ei, prin roman, o întreagă mitologie. Spațiu deopotrivă potențator și devorator, valențele acestei străzi în romanul românesc sunt bine reprezentate în două tipuri de transplant. Primul le aparține moderniștilor ale căror formule românești culminează în *Patul lui Procust* și îi continuă vocația modernă până la finalul anilor 1930. Al doilea le aparține celor care văd în puterea și fascinația emaneate de capitală un pericol și o formă de alienare. Statistic, cei din urmă sunt mai numeroși¹⁰, iar cea mai complexă reprezentare îi aparține lui Cezar Petrescu, în romanul *Calea Victoriei*, care face parte din ciclul sugestiv intitulat *Capitala care ucide*. Pentru camilpetrescieni, pentru autori de roman monden, spațiile deschise ale capitalei și mai ales bulevardul, prilejuiesc o întâlnire cu lumina vestului, o resemantizare a vieții urbane care devine o celebrare a depășirii traumelor războiului, o inserare a spațiului național în spiritualitatea centrelor europene prin trăirea în „Micul Paris” după modele și directivele capitalei zero. Narațiunile acestor promotori nu doar ai imitației, ci chiar ai trăirii-surogat a vestului au fost transparente încă din epocă din punct de vedere al mizelor în direcția configurării unui model intelectualizat, rafinat, burghez sau chiar aristocrat, modern și monden al romanului național. Imaginarul și spațialitatea acestor romane au fost discutate chiar și recent, în repetate încercări de a recrea o hartă literară a Bucureștiului interbelic¹¹, dovedind că subiectului mondenității în romanul modern, deși nesemnlat mereu astfel, este printre cele mai revizitabile astăzi. Dominante în acest roman sunt două tipuri de mitologii moderne: una a senzualității, a unui eros specific vieții urbane cu ramificații erotice, mistice, tributare, în toate manifestărilor lor, literaturii iubirii-pasiune, cu apetența acestora pentru misticism și scenarii thanatice sau cel puțin imposibile (relațiile de dragoste din *Ultima*

noapte de dragoste, întâia noapte de război, Țar, Invitație la vals, în ordinea canonicității, reprezintă trei exemple grăitoare), alta a senzaționalului (exemplare sunt numeroase episoade din *Amândoi, Gorila, Ciuleandra, Calvarul* în care bulevardul sau Cișmigiul sunt martori vii ale unor conflicte sau ale unor tragedii de familie).

Indiferent de nuanțele ideologice, de alegerile tematice sau formale și de succesul sau insuccesul acestor romane în consacrarea canonică sau popularitatea în rândurile cititorilor contemporani, privitye sistemică și cu detență sociologică, romanele sociale urbane și moderne oglindesc exotizarea capitalismului și felurile aproape primitive în care mondenii autohtoni, devorați de sau devoratori ai metropolei și a vieții ei cosmopolite, privesc fiecare element tranzacțional – marfa și banii – cu o fascinație nedisimulată față de circulația lor globală nestingherită de niciun conflict ideologic, etic sau moral. Un astfel de consumator este Fred Vasilescu din *Patul lui Procust*, Ela din *Ultima noapte de dragoste*, dar și Ion Ozun din *Calea Victoriei*:

„Ion Ozun vedea cu stranie limpezime bărci fugărind pe oceanul brumos bancurile de sardele; plantatorii cu pălării conice supraveghind negri cu încărcate coșuri pe umeri; un vânător cu pușca la ochi, în codru nins de brad; vapoare și gări, fabrici și orezării, tot tumultul planetei, cu porturi și hamali, cu hale imense și cu abatoare, cu uscătorii de fructe și acvarii de păstrăvi, cu minusculi arbuști de mirodenii și cu moruni giganti atârnați în cârlige; tot ce fauna și flora celor cinci continente oferă în pământ, pe pământ, în apă și în văzduh, tot ce oamenii celor cinci rase cără de sub toate latitudinile, încarcă, vânează, pescuiesc, cultivă cu savante rafinamente și adună pentru belșugul acesta al rafturilor de băcănie. Niciodată n-a cugetat de univers variat și pitoresc poate încăpea într-un raft de prăvălie”¹².

Citatul de mai sus conține această optică a privitorului copleșit în fața spectacolului global care se petrece deopotrivă cu și fără el, în jurul lui. Prin acești reflectori, romanul capitalei românești translatează fascinația nu doar față de produsul finit, de bunul din vitrină, ci și față de *spectacolul* producției și circulației sale, prezent în fiecare vitrină de pe Calea Victoriei, unde

„Fulgii se legănau magic în lumina vitrinelor. Trecătorii păseau voios în alba fluturare. Farurile automobilelor printeau potopirea molatică în evantaliile albastrii, soseau de departe, dispăreau, să facă loc și altora (...) soneria cinematografelor; ferestrele încărcate cu sclipitoare bijuterii (...) totul dădea străzii un aer proaspăt și festiv. Ion Ozun era cucerit de acest spectacol”¹³.

Dacă despre bulevardul bucureștean ca „loc de promenadă și reverie” pe care „defilează toată protipendada romanului românesc interbelic, la pas, în trăsura sau la volan, cu aceeași dezinvoltură ca Josephine Baker în



sărea trasă de struț, pe vremea când dansa la Alcazar în 1928¹⁴ s-a discutat cu efervescență și entuziasm, s-au evitat de cele mai multe ori elementele – marginale la Camil Petrescu, Rebreanu, Călinescu și alții, majore la autori precum Carol Ardeleanu, Teodor Teodorescu-Braniște și mai ales la Cezar Petrescu – de critică a vieții moderne, ca alienatoare, devoratoare, care seduce și abandonează, alienează și, în cele din urmă, ucide. Autorul lui 1907 vede în București un oraș „zugrăvit când ca un Babilon al tuturor pierzărilor, când ca un „feeric Paris oriental” producător de „caracter dezgustător și amfibiu”¹⁵, dar în care, totuși, Cezar Petrescu dezvoltă câteva dintre cele mai reușite personaje din romanul său interbelic, la intersecția dintre rigurozitatea balzaciană a „tipului uman” și estetizarea modernistă a acțiunilor acestora. Cazul ciclului dedicat capitalei, dar în care Cezar Petrescu inserează și romane ale provinciei ca un contrapunct, este exemplar atât pentru o analiză a felului în care bulevardul și vitrina, bunurile și prețul lor, însăși existența mondenă a unor personaje privesc ca spectacol al figurii, al corpului modern, traduc această privire din margine, exotizantă și adesea neputincioasă, spectatorială, dar și pentru o investigație a unei raportări în esență antimoderne – în spiritul, dar nu neapărat în litera a ceea ce propune prin termenul de antimodern Antoine Compagnon – față de manifestarea capitalismului „de împrumut” în țară.

Calea Victoriei este primul roman din acest ciclu, publicat în 1930, și care deschide premonitoriu acțiunea cu o călătorie cu trenul în care se configurează în mod transparent coordonatele destinelor protagoniștilor aflați împreună în acea călătorie și cu o clișeică sinucidere a unei femei pe calea ferată. În membrii familiei Lipan se metaforizează principalele tipuri de atracție emanată de mirajul capitalei. Pentru fete vor fi importante moda și sociabilitatea mondenă, pentru băieți, fie banii și mașinile sport, fie succesul intelectual – „pentru toți patru copiii, cu toată deosebirea de vârstă și fire, capitala era necunoscutul miraculos, cetatea mirajelor, vrăjita turbincă unde fiecare va afla tot ce-i pofteste inima și tot ce i-a urzit, himeric, închipuirea”¹⁶. Pentru fiecare dintre cei patru copii, capitala era metamorfozată în câteva spații: „decor vrednic de făptura ei înaltă, rece, aristocratică” pentru fiica mare, conferințe, biblioteci și anticarii pentru fratele mare și „fabulos garaj de unde nu lipsește nicio marcă de automobil” pentru cel mic și, în sfârșit, „bâlci al mulțumii” și film de comedie, „larmă și prilej de încântare a ochilor” pentru mezină. Nu este ascunsă în prezentarea acestor speranțe și conștiința deziluzionării în care vor sfârși. Ce este mai degrabă interesantă este arhitectura acestor căderi, spațialitatea generatoare a tuturor dramelor mici și mari, personale și colective. Încântător ca spectacol, decorul Bucureștilor lustruiți de marfa de import este, în romanul lui Cezar Petrescu, și catalizator al unor puternice angoase și a unor decăderi morale, a distrugerii prin alienare

capitalistă a unor personaje care, fugind de provincie, își vor găsi scăparea tot în reîntoarcerea spășită, de fii risipitori, în aceste comunități care au, chiar și în „strămtorarea mentalității lor” de care personajele vor să se îndepărteze, avantajul unei trăiri împreună, unui spațiu care păstrează reminiscențe ale trăirii arhaice, cu ritualuri comunitare supraviețuitoare.

Îngemănată cu destinul familiei Lipan, o altă pereche portretizează fenomenul de alienare al capitalei și balanța dintre câștigurile și pierderile acestui *modus vivendi* citadin prin excelență: tânărul aspirant la faimă Ion Ozun și bătrânul și reputatul scriitor și profesor Teofil Steriu, a cărui portret este un soi de caricatură a „realizării”. Spectacolul capitalei îi condamnă pe amândoi la degradare morală și la singurătate, la trauma dezrădăcinării și la suferințele produse de „tirania meșteșugului scriitoricesc”, pe care doar „tabieturile stomacului” îl mai alină. Felul în care Cezar Petrescu construiește cele două destine trădează cel mai bine această atitudine antimodernă. În realitate, Cezar Petrescu își tratează cu o oarecare empatie aceste personaje aspirante și înfrânte și lasă loc pentru nuanțări în luarea sa de poziție ideologică, în care spectacolul capitalei, cu tot ce are deopotrivă mai luminos și mai pervers, se lasă privit și cu o sinceră și nedisimulată fascinație a ochiului inocent al unui privitor nepervertit de cunoașterea subteranelor acestor imagini vii și mobile ale circulației transnaționale a capitalului. Revenind la dubletul Ozun-Steriu, tot spațialitatea este exploatată ca metafore pentru stările lor care prezintă feluri diferite de tragism. Pentru tânărul Ozun, prima deziluzie este o schimbare de perspectivă asupra orașului atunci când se mută în mansarda ieftină pe care și-o permite și de la fereastra căreia nu se mai întinde Calea Victoriei:

„Toate se vedeau departe, foarte departe de tot ce-și închipuise el!... Fereastra răspundea într-un zid grunzuros și coșcovit, acoperindu-i toată priveliștea. Nici vorbă nu mai putea fi de orașul întins la picioare, cum îl voise, cu forfota-i multiplă și tentaculară, ca o fiară pe care avea s-o domesticească subjugând-o”¹⁷.

Metafora orașului ca fiară, fascinantă în pericolul pe care îl presupune, deconspiră speranța inițială a lui Ozun în raport cu trăirea cosmopolită, disponibilitatea lui de a se adapta și de a cuceri viața burgheză și intelectuală. La polul opus, Teofil Steriu, „realizat” și cucuritor al acestei bestii, găsește în confortul izolării în somptuoasa lui casă protecția față de teroarea orașului. Ca într-o derulare în doi timpi a aceleiași povești, scriitorii din *Calea Victoriei* se mișcă între curaj și abandonare, între speranță și teroare, iar această mișcare este prezentată ca una dinspre public înspre privat, dinspre spațiul exterior, al străzii, spre cel interior, al izolării, simbolizând alienarea capitalistă.

Pentru Cezar Petrescu, la fel ca pentru toți prozatorii

sceptici cu privire la modernitatea cosmopolită a metropolei, alienarea și dezechilibrul la care duce viața în marele oraș, cu toate atracțiile și pericolele ei, vine pe fondul unei incompatibilități dintre nevoile umane primitive și modul de viață capitalist, monden. O metaforă livrată în finalul cărții pentru această ruptură este scena ultimei vederi ale surorilor Ana și Sabina Lipan, în care Sabina gândește: „Cât de străine suntem una de alta! Ea nu-mi poate spune ceea ce într-adevăr duce cu dânsa. Eu până în trei zile am să uit poate, chiar dacă mi-ar spune”¹⁸. În *Calea Victoriei*, și personajul Mirel Alcaz funcționează ca un reflector al coruperii capitalei prin repetarea unui monolog despre continuitățile orientalismului, denunțând întâlnirea dintre istoria feudală și noile economii capitaliste și rezultatul ei manifestat ca o modernitate producătoare de mari inegalități sociale¹⁹. Critica acestor tensiuni produse de forme incompatibile de viață este tot mai prezentă în mod tezig în discursul naratorului în ultima parte a romanului. Ea se produce prin filonul sămănătorist, care contrapune scenariilor devoratoare ale capitalei scenariile care idealizează viața la sat sau printr-o luare de poziție socialistă, care condamnă odată cu excesul capitalei lipsa de grijă socială pentru clasa muncitoare:

„E ceasul când în toată țara satele au adormit în misterioasa lor neagră tăcere. Când în uzine se schimbă echipele de lucrători; în hrubele subpământene echipele de minieri; în cazărmi, pe patul de fier, adorm soldații cu fălcile strămutate de plutonieri, să geamă prin somn, visând la paradisul de acasă, măcar că paradisul acela e numai un infern (...). Aici, neogoita Capitală a țării a schimbat doar o viață pe alta. Automobilele se înșiră acostând la bordura trotuarului, în fața restaurantelor și a cabaretelor cu orchestră în smoching și frac. Grigoraș cântă plecat pe vioară: *Amedia Luz*. Corul rusec, orchestra vieneză, *Johnson Jazz* (...). Cum să se mai gândească oare cineva că în aceleași ceasuri, într-o mie de mii de umile sălaşuri, de maghernițe, de bordeie, pe lavete tari de lemn, mii și mii de ploduri omenești s-au încovrigat zgribulind de frig, clănțanind din dinți, cu mațele chiorăind de foame?”

Urmând evenimentelor din romanul urban *Calea Victoriei*, ca parte al aceluiași ciclu, în *Oraș patriarhal* Cezar Petrescu înregistrează cum comunitatea orașului de provincie împrumută o conduită mondenă și una

economică a marelui oraș, dar pe care o utilizează într-o logică mai degrabă rurală: „ca o mare, dar strânsă familie”²⁰. Capitala este prezentată ca o junglă de asfalt în care individul este întotdeauna pe cont propriu – o consecință a modernizării pe care provincia uneori aspiră să o obțină (dacă ne gândim la personaje bovarice, care vor să scape de presiunea legăturilor de familie), dar alteori o condamnă. În *Oraș patriarhal*, provincia vinde ideea unei vieți care ia *the best of both worlds*: emancipare în termeni economici, dar fără sacrificiul apartenenței la familie și la comunitatea arhaică. Provincia face promisiunea unei vieți trăite sub reflector, ca homeopatie pentru alienarea suferită în marele oraș:

„Acolo e necunoscută senzația atroce de singurătate în mijlocul mulțimilor. E necunoscut supliciu anonimului. Măsurile sunt ca pentru tine. Modeste și fără ambiții deșarte: ușor de satisfăcut și statornice. Toată lumea observă că ți-ai cumpărat blană nouă sau că ai schimbat guler de lutru la cea mai veche; toată lumea se întrebă, alarmată, de ce n-ai apărut la cinematograful Modern sau la Cofetăria centrală de trei zile. Acolo e un mic univers, unde îți ai locul bine definit, neasaltat de nimeni – ai masa ta la cafenea, scaunul tău la cinematograf, briciul tău la bărbier, diminutivul tău răsfățat”²¹.

Dramele personale sunt cele care, în cele din urmă, arată fisurile utopiei și conțin satira mediului provincial. Demonizarea orașului și idealizarea vieții comunitare se produce, totuși, prin rigoze, chiar și atunci când narațiunea este una parodică la adresa moravurilor micii burghezii. Dacă pentru literaturile culturilor vestice, provincia este cel mai des doar un spațiu de mână a doua, locul unei comunități de indivizi aspiranți, în romanele culturilor predominant rurale la începutul secolului al XX-lea, provincia păstrează ecourile unor nostalgii ale trăirii comune. Prin investigația nehotărâtă, între satiră a provinciei și tratamentul ei ca spațiu regenerativ, Cezar Petrescu continuă critica alienării capitaliste începută în *Calea Victoriei*.

Acknowledgement: Acest articol a fost publicat cu sprijinul Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării din România, prin proiectul CNCS-UEFSCDI, numărul PN-III-P4-ID-PCE-2020-2690, finanțat în competiția PNCDI-III.

Note

1. Vezi capitolul „World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age”, *Comparative Literature in an Age of Globalization*, ed. Haun Saussy (Baltimore: John Hopkins University Press, 2006), 43-53.
2. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* (București: Editura Librăriei SOCEC, 1937), 208.
3. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (București: Minerva, 1988), 766.



4. N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (Pitești: Paralela 45, 2008), 772.
5. Manolescu, *Istoria*, 773.
6. Franco Moretti, *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism from the Stanford Literary Lab* (New York: n+1 Foundation, 2017).
7. Vezi, de pildă, Andrei Terian, „Big Numbers. A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania”. *Transylvanian Review*, Supl. 1 (2019): 55-71; Ovio Olaru, „Producing social mobility. Class and Travel in the Romanian Novel 1901-1932”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, nr. 2 (2020): 148-159; Ștefan Baghiu, Cosmin Borza, „The Sickie and the Piano. A Distant Reading of Work in the Nineteenth Century Romanian Novel”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, nr. 2 (2020): 1-7-128; Cătălina Rădescu et al., „Precaritate și cosmopolitism în romanul românesc (1845-1947): muncă, hrană, sănătate, îmbrăcăminte, mondenitate”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 63-74; Maria Chiorean et al., „Locuire și spațiu în romanul românesc (1845-1947)”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 75-85; Cosmin Borza et al., „Educație și școală în romanul românesc (1845-1947)”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 86-96.
8. Emanuel Modoc et al. „Geografia romanului românesc (1900-1932): arealul național”, *Transilvania*, nr. 10 (2020): 12-21.
9. Daiana Gârdan. „Hybrid Geographies of Global Genres: The Global Space in the Romanian Modern Novel”, *Caietele Echinoc* 38 (2020): 159-168.
10. Vezi *DCRR-1*.
11. Vezi Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul literar: șase lecturi posibile ale orașului* (București: Humanitas, 2016) și Corina Ciocârlie, Andreea Răsuceanu, *Dicționar de locuri literare bucureștene* (București: Humanitas, 2019).
12. Cezar Petrescu, *Calea Victoriei* (București: Litera, 2008): 97.
13. Petrescu, *Calea*, 146.
14. Ciocârlie, Răsuceanu, *Dicționar*, 376.
15. Petrescu, *Calea*, 61.
16. Petrescu, *Calea*, 29.
17. Petrescu, *Calea*, 50.
18. Petrescu, *Calea*, 357.
19. „Spectacolul străzii, în ceasul acela când Calea Victoriei își vântură trecătorii în lumina proiectată a vitrinelor, îl absorbii atât de îndelung (...)”, Petrescu, *Calea*, 223. „Interesant spectacol, privit de sus! Nu-ți imaginezi cum seamănă un oraș la ora aceasta cu alte nenumărate orașe la ora aceasta. Cunosce vreo patruzeci de capitale și parodii de capitale cât acest București, care se crede Parisul orientului european!... În toate, la ora aceasta, se aprind aceleași vitrine, vânzătorii de ziare zbiară aceleași ediții speciale, s-au imobilizat la intersecția bulevardelor aceleași automobile... Toate au slobozit din birouri îmbâcsite aceleași larve umane ale burgheziei, și din uzine aceleași vite de jug, mergând cu pași împleticiți să se târâie în tenebrele cartierelor mărginașe... Se cred liberi, dar libertatea lor e de robi! Ceea ce este într-adevăr dezolant, tânărul meu amic, e că nu știu că sunt robi. Sclavii antichității aveau măcar această cunoștință. Vino aici, să-i privești de sus... Nu e absurd că toți se cred liberi?” Cezar Petrescu, *Calea*, 270-271.
20. Cezar Petrescu, *Oraș Patriarhal* (București: Editura pentru Literatură, 1961), 4.
21. Petrescu, *Oraș*, 13.

Bibliography

- Baghiu, Ștefan, and Cosmin Borza. “The Sickie and the Piano. A Distant Reading of Work in the Nineteenth Century Romanian Novel.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, no. 2 (2020): 107-128.
- Borza, Cosmin, Ovio Olaru, Cătălina Rădescu, David Morariu, Snejana Ung, Alexandrina Savin, and Anca Simina Martin. “Educație și școală în romanul românesc (1845-1947)” [Education and School in the Romanian Novel (1845-1947)]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 86-96.
- Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [The History of Romanian Literature from its Origins to Present]. Bucharest: Minerva, 1988.
- Chiorean, Maria, Mihnea Bălici, Cătălina Stanislav, Andreea Mîrț, Ovio Olaru, and Vlad Pojoga. “Locuire și spațiu în romanul românesc (1845-1947)” [Living and Space in the Romanian Novel (1845-1947)]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 75-85.
- Ciocârlie, Corina, and Andreea Răsuceanu. *Dicționar de locuri literare bucureștene* [Dictionary of Literary Romanian Places]. Bucharest: Humanitas, 2019.
- Damrosch, David. “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age.” In *Comparative Literature in an Age of Globalization*, edited by Haun Saussy, 43-53. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.
- Gârdan, Daiana. “Hybrid Geographies of Global Genres: The Global Space in the Romanian Modern Novel.” *Caietele Echinoc*, no. 38 (2020): 159-168.
- Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1900-

- 1937]. Bucharest: Editura Librăriei SOCEC, 1937.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* [The Critical History of Romanian Literature: 5 Centuries of Literature]. Pitești: Paralela 45, 2008.
- Modoc, Emanuel, Daiana Gârdan, Ștefan Baghiu, Andreea Coroian-Goldiș, Radu Vancu, and Vlad Pojoga. "Geografia romanului românesc (1900-1932): arealul național" [The Geography of the Romanian Novel (1900-1932): The National Area]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 12-21.
- Olaru, Ovio. „Producing social mobility. Class and Travel in the Romanian Novel 1901-1932”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, no. 2 (2020): 148-159.
- Petrescu, Cezar. *Calea Victoriei* [Victoriei Street]. Bucharest: Litera, 2008.
- Petrescu, Cezar. *Oraș patriarhal* [Patriarchal City]. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1961.
- Rădescu, Cătălina, Maria Chiorean, Ștefan Baghiu, Andreea Mîrț, Jessica Brenda Codină, and Nicoleta Strugari. "Precaritate și cosmopolitism în romanul românesc (1845-1947): muncă, hrană, sănătate, îmbrăcăminte, mondenitate" [Precarity and Cosmopolitanism in the Romanian Novel (1845-1947): Work, Food, Health, Clothing, Fashion]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 63-74.
- Terian, Andrei. "Big Numbers. A Quantitative Analysis of the Development of the Novel in Romania". *Transylvanian Review* XXVIII, Supplement no. 1 (2019): 55-71.



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

Vlad POJOGA

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

PROTO-HIPERTEXTUAL NARRATIVES IN ROMANIAN LITERATURE:
TUDOR ARGHEZI, “TABLETS FROM KUTY COUNTRY” (II)

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 second part is a reading experiment that tries to “verify” Arghezi’s claims in the Foreword, that the book can be read in any order. Thus, one of the readings takes the chapters of the book in chronological order, and the other in an order randomly generated by random.org.

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* (II).” *Transilvania*, no. 8 (2023): 7-14.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.02>.



Introducere la *Tablete în Țara de Kutu*

Între *Cuvântul înainte* semnat de Tudor Arghezi și începerea propriu-zisă a *Tabletelor din Țara de Kutu* există un interludiu din afara lumii ficționale, o scurtă anecdotă care nu face parte din corpul tabletelor și este prezentată ca fiind o „Introducere”. În ea, doi romancieri dezbat „o problemă profesională”, într-un dialog care pare în mod constant atât un proces de cerere a *feedback*-ului, cât și o construcție comună.

Punctul de plecare este confesiunea unuia dintre ei că a „primit spovedania unui arhimandrit pe patul de moarte”², iar inferența este că acest lucru ar trebui să reprezinte subiectul unui roman. Imediat după, încep schimburile în legătură cu formula:

„– Asta numești dumneata un roman?”

– Stai să vezi. Orice roman trebuie să aibă un început. Nu mă lași să fac un început?

– Ba da, cum poți spune așa ceva? Pentru ce ne-am dat întâlnire, oare, în acest crâng fermecător, unde se aude imnul internaționalei pietrușilor, botgroșilor și scatiilor?

– Spune drept! Ai fi preferat un început sentimental, cu apă de trandafiri și cu miere”³

Începem, acum, să observăm câteva legături clare cu poziția exprimată de Arghezi în intervenția dinaintea volumului, vizibilă în felul în care discută cele două personaje-romancier despre startul unui roman, oferind mai multe opțiuni ale acestuia, fapt care evidențiază agentivitatea scriitorului în general, care are posibilitatea de a alege în procesul de concepere a unei narațiuni. În continuare sunt oferite prefigurări, variante, într-o dovadă a (cel puțin simulării) efortului comun de creație.

De exemplu, imediat după ce romancierul care prezintă începutul de roman dezvăluie că arhimandritul care era subiectul acțiunii ucisese o sută optzeci de oameni, cel de al doilea romancier replica: „– Ce spui? Se consternă subit al doilea romancier. Vasăzică, e vorba de un scelerat. Sunt sigur că după doctrină sufletul lui își va păstra toată sensibilitatea trupească și va arde pe veci”⁴. Discuția continuă în aceeași manieră pe tot parcursul introducerii, cu unul dintre romancieri prezentând un fir epic posibil, iar celălalt punând întrebări sau completându-l. Se pun probleme care au legătură cu documentarea romanului („– De ce n-ai căutat înainte de-a muri, rețeta veninului administrat? / – Ba bine că nu! Aici, în cincizeci de pagini se poate face toată analiza și suntem la jumătatea volumului al doilea”⁵) sau în legătură cu digresiunile posibilului roman – care poate deveni, în opinia unuia dintre cei doi, chiar transmedial⁶, existând posibilitatea să fie transformat în piesă de teatru sau, mai ales, film („Aici, o sută de pagini vor adânci psihologia răzvrătirii – și cu timpul s-ar putea scoate o piesă de teatru, eventual un film de la sine vorbitor”⁷). De menționat mai este doar

schimbul de replici din final, când unul dintre cei doi își dă cu părerea că „sfârșitul” romanului este „cam moale”, iar celălalt răspunde rapid, fără să se gândească prea mult: „am alt sfârșit”⁸. Acest lucru sugerează, din nou, flexibilitatea narațiunilor⁹, modul în care și ușurința cu care ele se pot schimba în funcție de *feedback* sau după unele decizii luate pe moment, iar această flexibilitate este tocmai ce se vrea evidențiat în *Introducere*, pentru a pune bazele implicării directe a cititorului propusă de Arghezi în *Cuvântul înainte*.

3.2.3.3. Prima lectură – tabletele aranjate în ordinea numerelor

Pentru a putea derula experimentul de lectură pe care îl propun, este necesar un ultim pas: schițarea ideilor principale din fiecare tabletă (grupate aici pe „capitole”). Aceleași idei vor fi reluate și rearanjate, pentru a genera cea de a doua lectură. Bineînțeles, având acest tabel la bază, exercițiul poate fi repetat de oricâte ori este posibil.

În avion	(1) Mnir și Kuic duc personajul-narator, Pitak, după mai multe nopți de beție, într-un zbor cu avionul. Acesta vomită.
În văzduh	(2) În zbor, Pitak, Mnir și Kuic fac conversație superficială și ironică.
	(3) Pitak, Mnir și Kuic aterizează într-un spațiu pe care nu îl cunosc și iau un prim contact cu el, prin intermediul Cocoșatului.
Un proiect	(4) Cocoșatul le prezintă lui Pitak, Mnir și Kuic viziunea despre societate a primarului unui oraș nenumit.
O mie și una de fete	(5) Cocoșatul spune o poveste despre un tânăr cu șapte surori și introduce ideea de „bărbăție de Stat”.
	(6) Împăratul Barbă face un frate cu șapte surori om de Stat pentru că știe să joace popice.
	(7) Cocoșatul le propune personajelor Mnir și Kuic să experimenteze Kama Sutra în carne și oase.
	(8) Trei personaje, dintre care unul se numește Kuic, sunt cazate la hotel în Kutu.
O vizită matinală	(9) Câteva personaje vizitatoare, dintre care unul se numește Kuic, se întâlnesc cu Prezidenta mișcării feministe și fac glume misogine.
Prezidenta	(10) Este realizat portretul fizic al Prezidentei, cu multe detalii.
	(11) Kuic are un dialog cu Prezidenta, în odaia lui.
Idilă abstractă	(12) Kuic se întreține cu secretara Prezidentei într-un ungher al ferestrei.
Femeia Kutu	(13) Este descrisă o luptă între mișcarea feministă din Kutu și adversarii ei. Argumentele sunt dizgrațios-misogine.
Impasul fatalității	(14) Kuic și Mnir vorbesc despre o idilă în care bărbatul adoarme în loc să continue interacțiunea în mod sexual.
Un concurs de frumusețe	(15) Personajul-narator, însoțit de Kuic, descrie atmosfera regăsită la un concurs de frumusețe (se pune accent pe combinația de mirosuri & interzicerea fumatului în Kutu) și prezintă juriul.
	(16) În timpul defilării concurențelor la un concurs de frumusețe, Kuic îi șoptește lui Mnir remarci misogine la adresa fetelor.
Copiii Kutu	(17) Într-o scrisoare trimisă copiilor săi, personajul-narator le povestește motivele pentru care nu există o școală în Țara de Kutu.
	(18) Este descrisă interacțiunea dintre părinți și copii din Țara de Kutu (libertatea oferită copiilor de a-și alege o meserie).
Cumul de atribuții	(19) Personajul-narator părăsește capitala Țării de Kutu, explorează alte regiuni și descoperă un trib nou care îl proclamă „președinte-gubernator și rege” (sunt prezentate anumite aspecte lingvistice – semnificațiile unor cuvinte).



Organizare	(20) Modul anarhic de conviețuire al tribului descoperit determină implementarea unor legi de către personajul-narator, care petrece zece ani printre indigeni.
	(21) Au fost numiți doi miniștri de finanțe în țara kuților, iar poporul a fost educat să ofere statului o parte din producția proprie (se aduce în discuție și perfecțiunea acestui sistem după care Europa „jinduia”).
	(22) S-a introdus o monedă în Țara de Kutu, denumită „kanci”, și s-au realizat schimburi comerciale bazate pe troc.
Finanțe	(23) S-au pus bazele unei economii externe a Kutu-ului prin trimiterea unor kuți cu misiunea de a schimba fructele și s-a introdus o reformă financiară.
	(24) Este prezentat sistemul de impozitare al kuților.
Vulturi pedestri	(25) Personajul-narator, întors în capitală și ajuns reporter, descrie un politician impotent pe care l-a cunoscut.
Mya Lak	(26) Mya Lak, un rector snob, merge la bărbier și le povestește clienților și bărbierilor experiențele sale din Paris, iar aceștia îl ironizează (se pune accent și pe modul său de receptare a textelor/ viziunea sa despre literatură/funcția de critic).
Emulații	(27) Este descris modul în care se obțineau averi în Kutu (se vorbește și despre problemele de sănătate ale kuților)
	(28) Se prezintă clasele sociale ale kuților.
	(29) Se restabilesc categoriile sociale (jocul de șah a fost inventat pornind de la acest proces de multiplicare a claselor sociale: epurare- se dorea păstrarea categoriei noi).
	(30) Se introduce un nou sistem social prin care avuția și cinstea devin intersanjabile.
Elogiul omului uscat	(31) Un conferențiar ține o prelegere, improvizând pe o temă dată- „Elogiul omului uscat” (diferența între ce se aștepta să se spună și ce s-a spus de fapt).
	(32) Oamenii sunt împărțiți de către un conferențiar în funcție de secrețiile pe care le produc.
	(33) Un conferențiar dezvoltă subdiviziuni pentru categoriile de umed și uscat.
Învățățul și prostul În Preistoric	(34) Un învățat îi explică unui țaran diferența dintre el și cei care se ocupă de conducerea statului.
	(35) Un savant de la Academia din Tuțy vorbește despre dificultatea de a delimita anumite momente din perioada preistorică.
	(36) Un savant prezintă un aparat pentru facilitarea studiului preistoriei.
	(37) Un savant prezintă un document în a cărui descifrare a folosit un aparat denumit „Pantaglotul” (toate diplomele- de bacalaureat, licență, doctorat- vor fi înlocuite de o „Scientifical Engine”; descoperirea unei mașini de buzunar care „să cuprindă un creier și substanța științei totale pe un sistem de sonerii”).
	(38) Un savant prezintă un document ce conține un manuscris despre mitul lui Noe.
	(39) Un savant atestă conviețuirea dintre două popoare - filinții și bașogii - menționând războaiele dintre aceștia.
Resurecții	(40) Un savant descrie modul de viață al popoarelor din preistoria modernă, pe care le descoperise cu aparatul său.
	(41) Este descris sistemul partidelor din Kutu. Șeful unui partid nou este contestat de o parte din ucenici, este somat de Prezident care înjură și scuipă, întrucât șeful a refuzat să se prezinte și partidul cel nou a fost desființat.
Idilă	(42) Sunt prezentate rațiunile care duc la căsătorie.
	(43) Sunt prezentate diferențele de atitudine dintre femei și bărbați într-o idilă.
	(44) Este contestată existența a doar două sexe.
Domnii nebuni	(45) Sunt blamate principiile unor domni (din politică) care trăiesc conform unor mecanisme prestabilite și sunt etichetați ca fiind nebuni.
	(46) Este prezentată atitudinea unor oameni politici față de rolul pe care îl au și care ajung să se identifice cu statul.
Un hibrid	(47) Este prezentată femeia băiețoi.
	(48) Este prezentată nevoia subconștientă a omului de a se reproduce.
	(49) Este prezentat rolul mănăstirilor.
	(50) Hibridul Maicii este descris în detaliu.
	(51) Este realizat cu ironie un portret al femeii emancipate.

Nobilul sport	(52) Personajul-narator (și alte personaje) întâlnesc un boxeur care realizează paralele între sportul practicat de el și alte arte (sculptura, literatura).
	(53) Sunt explicate mecanismele specifice boxului.
	(54) Se prezintă impactul pe care îl are boxul asupra practicanților acestui sport.
	(55) Sunt enumerate și explicate diferite mișcări de box.
	(56) Sunt descrise tehnicile și particularitățile duelului cu sabia.
	(57) Personajul-narator își exprimă preferința pentru lupta franceză în detrimentul boxului și al sabiei și îi descrie (celuilalt) modul în care se desfășoară.
	(58) Bobby (boxeurul) descrie interacțiunea dintre cei doi adversari aflați în ringul de box.
	(59) Un om sărac este tratat într-un mod abominabil – este bătut, jignit, umilit, condamnat să asculte vorbele aspre ale unui om care se consideră superior acestuia.
Ministrul	(60) După instalarea unui nou guvern, personajul-narator (și alte personaje) întâlnesc un ministru. Portretul acestuia este realizat în detaliu.
	(61) Omul Politic discută cu domnul Mare Cetățean despre problemele cu care se confruntă (pasaje în rimă).
Natură moartă	(62) Personajul-narator și un inginer (empatic și sensibil) discută despre problemele vieții (sărăcie, necazuri, câini) în timp ce un grup de femei culeg surcele pe șantier. Cei doi abordează o femeie considerată „ne bună”, însă aceasta le răspunde doar printr-un mirolăit și este ulterior batjocorită de celelalte femei, în timp ce un grup de copii lovește un câine.
Don Juan	(63) Personajul-narator (aici medic legist) realizează portretul unui pacient sulfurizat desfigurat, care este ulterior castrat, moment care declanșează o tragedie pentru acesta, poreclit Don Juan, întrucât îi plăcea să se culce cu femei.
Explorări	(64) Personajul-narator (aici poliglot) însoțește un grup de savanți într-o expediție spre Polul al Treilea, care durează zece ani. Sunt prezentate experiențele acestora pe insula toridă locuită și transformările la care au fost supuși (s-au preschimbat gradual în pasări). Prin puterea autosugestiei, personajul-narator și alți colegi de-ai săi reușesc să se salveze.
Călătorul	(65) Un călător cu foarte multe bagaje încearcă să își găsească un loc în tren. Fiind blamat de restul pasagerilor pentru acest aspect, după mai multe încercări, ajunge într-un compartiment în care se aflau un inginer chimist și profesorul de literatură, Ix. Cei doi conversează (numele domnului Ix, matematicieni, filosofi) până când sunt aruncați pe geam de călător, mulțumit că a acumulat și mai multe bagaje.
Om și om	(66) Un interpret îi prezintă unui reporter particularitățile celor două categorii în care sunt împărțiți kuții: Oameni de Stat și Oameni Fiscali. Sunt evidențiate diferențele dintre Omul de Stat și Omul Brut și se stabilește o clasă intermediară, cea a Persoanelor.
	(67) Sunt descrise tabieturile unui Om de Stat.
	(68) Este prezentat Omul Fiscal (marionetă a Statului). Sunt menționate și organele administrative prin care este organizat Statul.
Juridice	(69) Un magistrat examinează dosarul personajului-narator. Este realizată o descriere detaliată a acestui magistrat.
	(70) Personajul-narator (aici „arendașul unei fabrici de acid carbonic”) explică magistratului motivele pentru care a fost intentat procesul. Judecătorul îi explică ce este considerat juridic și nejuridic. Ulterior, este expusă sentința.
	(71) Este prezentat procesul lui Dorobay, un hoț care ajunge să omoare o familie.
Șoarecii	(72) Sunt descrise moduri de a scăpa de șoareci. Personajul-narator își prezintă noua invenție de a omori șoareci- „Mașina infernală”.
Invenții	(73) Personajul-narator discută despre evoluția invențiilor, descoperirea aerului și faptul că singura operațiune care îi reușește este rularea țigărilor.
	(74) Personajul-narator își prezintă invențiile („Încălătorul și descălătorul universal”, „tocol cu rezervor și fără peniță”).
	(75) Personajul-narator prezintă alte două invenții pe care vrea să le concretizeze: „oțelul transparent și lemnul de tuci”.
Tinerețe	(76) Sunt prezentate trăsăturile și aspirațiile generațiilor tinere și rolul școlii în evoluția lor.
	(77) Sunt evidențiate diferențele între generații.
Savantul	(78) Este redată interacțiunea dintre un savant din Kutu și poporul care îl adula.
	(79) Personajul-narator se proclamă regele Kutu.



Învățământul și literatura	(80) Personajul-narator întâlnește în drumul său spre Kutylville un fost ministru al școlilor care îi povestește toate reformele pe care le-a adoptat în timpul mandatului său (teoria a fost înlocuită de practică).
	(81) Un fost ministru al Învățământului relatează reformele pe care le-a implementat în sfera culturală (înființarea superdoctoratului, suspendarea presei, poeziilor li s-au oferit diferite ranguri).
Medicină	(82) Personajul-narator discută cu un medic despre o nouă boală care omoară copiii din Tuțy.
	(83) Un medic explică modul în care trebuie abordată presa pentru a nu fi blamat că nu știe cum să trateze anumite boli.
	(84) Un medic prezintă cu superficialitate într-o declarație tratamente pentru combaterea unei boli.
	(85) Este expusă diversitatea bacteriilor.
	(86) Un medic relatează practicile unui coleg de-al său.
	(87) Se evidențiază lipsa cunoștințelor din domeniul medical.
	(88) Un medic își prezintă elogios realizările (modul în care își tratează pacienții, singurul medic cu secretar, averea obținută).

Având în vedere că prima lectură pe care o propun este una care se leagă strâns de cronologia *tabletelor*, iar *plot-ul* (atât cât există el) este deja schițat mai sus, mă voi referi aici cu precădere la felul în care lumea ficțională este construită cronologic (iar prin acest „cronologic” implic atât timpul lumii ficționale, cât și ordinea tabletelor) și la tranzițiile între tablete – pentru că aceasta este singura variantă în care tranzițiile sunt unele „controlate” – adică încă sunt influențate de aranjarea inițială a acestora.

În această lectură, narațiunea se deschide cu drumul spre Kutyl al celor trei călători „europeni”, Pitak, Mnr și Kuic, care zboară într-un avion înspre tărâmul ficțional¹⁰. Acest drum ne transportă și pe noi, cititorii, spre lumea țării de Kutyl și funcționează ca o tranziție dinspre o lume ficțională realistă, așa cum era până la momentul „decolării” și o lume ficțională speculativă ca cea care va ajunge să domine narațiunea. Contactul cititorilor cu Țara de Kutyl este, astfel, mediat de către cele trei personaje, care se presupune că ar fi unele „diferite” de cele pe care le găsim în noua țară. Astfel, glisarea dintr-un spațiu înspre celălalt este mult mai ușoară decât dacă ar fi fost vorba de un început *in medias res*, direct în Țara de Kutyl, care ar fi fost după reconstruită din interior înspre exterior. Cu toate acestea, două dispariții graduale marchează acest drum cronologic prin tablete. În primul rând, cel puțin două personaje care fac călătoria, Mnr și Kuic, dispar cu totul în tableta 19, „în văzduh, [...] lipsindu-mă de unica posibilitate de a mă întoarce curând pe continent, avionul”¹¹, lăsând astfel în urmă personajul-narator, Pitak, care însă nu mai este numit astfel deloc pe tot parcursul celorlalte tablete. Așadar, prima ruptură în lumea ficțională apare aproape imediat după scrisoare pe care o trimite copiilor personajul-narator, de unde specificitatea pe care o aduceau cu ei cei trei călători dispare, personajul-narator începând să fie asimilat populației, din diverse perspective – în tableta 19 este proclamat „președinte-guvernator și rege” de către un trib băștinaș din Kutyl, în tableta 25 este reporter în capitală, în tableta 63 este medic legist, în tableta 64 este poliglot. Cu toate că ar trebui să fie o „constantă”, personajul-narator se

metamorphozează și el puternic pe tot parcursul textului, pare că nu îmbătrânește chiar dacă sunt tablete care încep la zece ani după cele de dinaintea lor, iar lipsa trăsăturilor sale fizice ori a repetiției numelui pune sub semnul întrebării această „constantă”. Dacă discursul naratorial ar fi și el diferit – semantic, stilistic –, atunci am putea vorbi chiar de mai mulți naratori. Cum, însă, nu se întâmplă acest lucru, voi opta pentru varianta existenței unui singur narator în toate tabletele. De asemenea, dispariția graduală a mențiunilor legate de Kutyl este un alt simptom al lecturii cronologice, pentru că abia după dispariția acestora se pierde cu adevărat acel „fir roșu” narativ care există, de fapt, în tabletele din prima jumătate a volumului. Înainte de această a doua dispariție am fi putut căuta legăturile, chiar și după eliminarea personajelor recurente, în numele propriu al tărâmului descris, Kutyl, sau al locuitorilor săi, kuții, sau al unor diverse orașe din această țară, precum Kutylville. Bineînțeles, aceste toponime nu dispar cu totul, precum Mnr și Kuic, ci ajung să fie menționate doar sporadic. De exemplu, între tabletele 42 și 65 nu apare deloc Kutyl, iar în restul de tablete mai apare doar de 6 ori, inclusiv în ultima. Astfel, dacă respectăm cronologia știm, ca cititori, despre ce spațiu e vorba, însă dacă nu o respectăm și începem lectura în mod aleatoriu, ne vom regăsi, cu puține excepții (dacă începem volumul în una din tabletele 2 sau 3) direct în Țara de Kutyl, iar având în vedere lizibilitatea redusă a unor tablete (mai ales a celor „teoretice” sau abstracte, cărora chiar le lipsește narațiunea – precum, să spunem, 53 sau 85), sentimentul navigării prin text va fi unul al frustrării. Sigur, această frustrare nu este ceva complet nefamiliar literaturii digitale și mai ales ficțiunilor hipertextuale, mulți dintre jucători/cititori descriind astfel experiența navigării prin pânzele vaste ale textelor digitale, unde nu știi care cuvânt activează ce legătură și trebuie constant să reconstruiască narațiunea, atenția fiindu-le solicitată mereu la maximum. Diferența ar fi, însă, că dacă în cazul majorității ficțiunilor hipertextuale, reconstrucția narațiunii este posibilă și chiar dezirabilă, în cazul *Tabletelor* lui Arghezi, epicul nu există decât

local sau cel mult pe câteva părți, mai ales în prima jumătate a acestora. Un alt *marker* textual important sunt persoanele verbale – de exemplu, dacă efectuăm o lectură cronologică și vedem verbe de genul „aflarăm” (tableta 4), „ne povesti” (tableta 5), însă dacă nu le parcurgi și începi cu ele, este neclar la cine se referă pluralul. De asemenea, dacă parcurgi primele tablete, însă sari peste momentul plecării lui Mnir și Kuic, verbe ca „ne-am dus” (tableta 31) sau „ne-am întâlnit” (tableta 60) pot crea impresia referirii tot la grupul celor trei călători, care însă nu mai există între timp în lectura cronologică.

Pentru tranziții, am ales trei cazuri, unul din prima treime, unul din cea de a doua și unul din cea de a treia. Prima tranziție aleasă este cea între tabletele 9 și 10. Ultimul paragraf din tableta 9 începe cu „Doamna Prezidentă purta o serioasă încălțăminte [...]” și se încheie cu „Elasticul era jerpelit și, din fustele cu volane de saladă întortocheate, ieșeau urechile de la ghetete pe ciorapii zbârșiți”¹². Tableta imediat următoare, numărul 10, debutează cu „Costumul Prezidentei refuza orice constrângere a vârstei, supusă la noduri anatomice și varice, și se purta cu libertatea de ținută a unui cuier de din dos, care primește în grabă tot ce se anină de cărligele lui”¹³. Aici legătura este evidentă, iar continuarea descrierii vestimentației personajului Prezidenta creează o continuare clară a tabletei 9 în tableta 10. Cu toate acestea, începutul tabletei 10 este destul de neutru pentru a putea funcționa și de sine stătător, fără pregătirea de dinainte. Următoarea tranziție aleasă este între tabletele 54 și 55, parte a aceluiași capitol – Nobilul sport –, astfel că legătura lor tematică este clară *a priori*. Tableta 54 se încheie cu „individul e culcat undeva pe jos, preocupat să geamă, cerând ajutor, infirmier și medicamente”, în vreme ce tableta 55 începe cu „Mai e remarcabil momentul când mâna, în lipsa timpului de a deveni box, de a se închide, se comportă de-a latul, izbind înghițitoarea și maxilarul, scurt”¹⁴. Aici legătura este clară și din punctul de vedere al elementelor constitutive, adverbul „mai” introducând în mod evident o adăugire la ceva ce a fost, la o scenă sau ipoteză anterioară continuată aici. Cel puțin stranie ar fi o lectură care s-ar deschide cu tableta 55 și cu această construcție incipientă a ei, care ar părea extrem de *out of place* într-o poziție de deschidere. Ultima tranziție extrasă este cea între tabletele 77 și 78, parte din „capitole” diferite: 77 este finalizată cu „Moissi când primea pe piscul Sinai Tablele Legii s-a scărpinat: adusesse de jos un lindin în cap...”¹⁵, iar 78 debutează cu „Am căutat să vedem în carne și oase pe un mare învățat local, a cărui faimă trecuse departe dincolo de Kuty”¹⁶. În acest caz, separarea clară a tabletelor este una vizibilă, iar legătura dintre ele inexistentă. Așadar, concluziile intermediare ale analizei acestor trei tranziții ar fi acelea că, în fapt și în ciuda a ceea ce susține Arghezi în Cuvântul său înainte, s-ar putea ca cel puțin o parte a tabletelor să nu fie interșanjabile, iar cronologia să fie mai importantă pentru înțelegerea narațiunii și a lumii

ficționale decât a părut inițial.

3.2.3.5. A doua lectură – tabletele aranjate în ordine aleatorie

Secvență generată aleatoriu de random.org:

9, 35, 53, 6, 13, 55, 22, 61, 20, 83, 54, 40, 72, 16, 18, 68, 34, 78, 64, 24, 39, 30, 19, 25, 44, 47, 52, 67, 45, 60, 84, 28, 49, 21, 79, 59, 73, 32, 10, 62, 56, 58, 42, 50, 85, 75, 5, 88, 66, 70, 15,, 26, 86, 4, 1, 76, 38, 17, 27, 65, 43, 87, 33, 7, 23, 80, 29, 77, 36, 82, 14, 12, 11, 41, 74, 2, 69, 48, 37, 81, 46, 71, 57, 63, 51, 8, 3, 31.¹⁷

Pentru a doua lectură, random.org a selectat ca tabletă de start tableta 9, iar astfel primele rânduri citite în această variantă sunt: „A doua zi de dimineață eram adunați în camera lui Kuic. Un plic oficial, de culoarea galbenă-spălăcită, adoptată de Statele civilizate, ne aducea din partea guvernatorului o adresă, concepută în termeni curtenitori, invitându-ne la un mare concurs de frumusețe, pentru după-amiază”¹⁸. Tableta continuă să descrie întâlnirea a trei personaje, dintre care doar unul este numit (Kuc), cu Prezidenta mișcării feministe din Republica Kuty¹⁹. Drumul prin text continuă cu tableta 35, unde „La Academia din Tuțy, unul din savanții locali face o comunicare”²⁰. Aici apare deja un spațiu nou, Tuțy, care poate fi, însă, asociat prin rezonanța numelui cu Republica Kuty din tableta anterioară. Mai departe, în tableta 53 sunt explicate mecanismele specifice boxului, fără nicio referire la Kuty sau Tuțy sau Kuic, iar imediat după, apare Împăratul Barbă din tableta 6, după care se revine abrupt la mișcarea feministă din Kuty cu tableta 13. Aceasta este prima legătură care trasează un fir roșu narativ și care arată că nu avem de-a face neapărat cu un univers ficțional complet fragmentat, ci unul care, încet-încet se va construi cvasi-coerent – sau măcar cât de coerent permite o astfel de structură. Imediat după revenirea la mișcarea feministă se revine la box, cu tableta 55. Senzația lecturii este una chiar și mai fragmentată decât în cazul primei, iar bucățile marelui puzzle *Tablete din Țara de Kuty* sunt puse cap la cap mult mai greu. Probabil că până la realizarea unor legături minimale măcar la nivel spațial sau al personajelor, lectura este una extrem de confuză. În secvența curentă a random.org, faptul că în primele 6 tablete se face referire de două ori la teme comune ajută la această reconstrucție a lumii. De asemenea, faptul că apar personaje numite care vor fi recurente (pentru că vom ajunge, în curând, și la alte tablete din cele numerotate 1-19, iar Kuic va face din nou parte din ele) este un alt lucru care înlesnește trecerea. Salturile sunt însă în mod evident mai mari, iar concentrarea necesită din partea cititorului crește și ea odată cu complexitatea acestora. Devine mult mai dificil să îți păstrezi atenția sau chiar să încerci să cauți legăturile dintre intrări. Dacă în cazul unei lecturi a tabletelor conform ordinii numerelor această dificultate de lectură apare abia după prima



treime, când tabletele devin mai abstractizate și se leagă tot mai puțin unele cu celelalte, iar comicul de limbaj și situație primează în fața oricărei substanțe epice reale, în cazul acestei lecturi, încordarea cititorului este prezentă în experimentarea textului încă de la început. Extrem de interesant este faptul că tocmai aterizarea lui Pitak, Mnr și Kuic în Țara de Kutu (tableta 3) apare drept penultima tabletă în această a doua lectură, imediat după ce sunt cazați la un hotel în Kutu (tableta 8). De fapt, această circularitate a noii lecturi este probabil principalul factor care îi conferă substanță, pentru că, indiferent de gradul de abstractizare sau de confuzie generat de tabletele intermediare, finalul recuperează un întreg *storyline* care poate fi recreat acum în sens invers.

Voi analiza, și în cazul acestei a doua lecturi, trei tranziții între câte două tablete. Prima, de la tableta 20 la tableta 83 (prima treime în actuala succesiune), arată astfel: de la „Fără motiv, kutul primea o lovitură în cap, ori de câte ori era întâlnit: cu motiv, adică după un exces, el primea douăzeci și cinci de lovituri în diverse regiuni ale trupului; ceea ce a dezvoltat noțiunea inocenței și a vinovăției, și, prin legătură logică, simțul de răspundere”²¹ se trece la „În preajma sărbătorilor, se ivise în Țuțy o boală ciudată, care ucidea, ca Irod, numai copiii, și de preferință pruncii”²². Aici, tranziția nu este deloc nenaturală, din contră, temele par a fi similare: aspecte ale vieții din Kutu, însă legătura este facilitată și de prezența numelor. Primul exemplu este categoric unul care funcționează în economia lumii ficționale. A doua tranziție, între tableta 56 și tableta 58, am ales-o tocmai pentru că sunt două tablete apropiate cronologic. Iată cum se trece de la una la cealaltă: „Estetica anglo-saxonă se satisface cu gălca vânăta a ochiului și cu falca triplă; [...] produsele tehnicii locale să poarte nume de ix: Duplex, Triplex sau asimilate cu ele: Excelsior, Record, Jupiter și Omega”²³ / „În public, adică în ring, adică la circ, nu mai suntem stăpâni pe noi înșine și atârnam de entuziasmul public, intrând în cabotinism”²⁴. În acest caz, cu toate că avem tablete apropiate ca număr, legătura pare mult mai puțin clară sau palpabilă decât în primul caz, având în vedere că discutăm despre două bucăți de text digresive, care au legătură cu duelul cu sabia, respectiv cu boxul. Tabletele în care lipsa de concretețe a tabloului este atât de mare, așa cum se întâmplă în acestea două, sunt încă din start imposibil de „legat” cu altele, pentru că ideea conceperii lor este tocmai lipsa

de legătură cu orice altceva, ele sunt menite să acopere spații ale lumii ficționale care nu mai sunt deloc acoperite în alte tablete. Și, în final, a treia tranziție este una dublă: tableta de dinainte de tableta numerotată 1 (4) și cea de după (76). Rezultă de aici două tranziții legate: a. de la „- Nu cer nimic. Restul mă privește. Interpretul unui domn ziarist străin are sursele lui și dacă am câștigat unu la mie din ce încasează patronii mei, sunt un om făcut. [...] - Ești angajat, zise Kuic. Du-ne la un hotel bun”²⁵ la „Mulțumită avionului, explorările au ajuns lesnicioase, și dacă aerul sau motorul nu te trădează, carbonizat într-o pustietate sau pierdut într-o mare, ești sigur de o călătorie plăcută”²⁶ și apoi de la „- Aerul spală, zise Kuic. Până jos nu mai rămâne nimic. Ca și din pasageri...”²⁷ la „Răsturnându-și sticlele de la ochi, înțeleptul zise:”²⁸. Am ales aceste secvențe tocmai pentru a verifica modul în care se „comportă” tableta 1 într-o altă poziție și felul în care ea relaționează cu celelalte tablete din jurul ei. Pentru că nu este clar doar din tableta 1 de unde înspre ce este zborul celor trei călători, nu este clară nici ruperea cronologiei dintre tabletele 1 și 4 prin inversarea lor, iar din această cauză tranziția funcționează. În ceea ce privește a doua tranziție, ea de asemenea funcționează, tocmai prin inexistența unor elemente comune. Pentru că nu există detalii care să intre în contradictoriu, se trece fără prea multe dificultăți (altele decât cele menționate deja în această secțiune) de la una la cealaltă. Concluziile după cea de a doua lectură sunt mai optimiste decât cele de după prima: într-adevăr, logica narativă dezvăluită de prima lectură este una care dă mult mai multă coerență volumului lui Arghezi, însă dacă facem abstracție de ea (și trebuie să facem, pentru că vorbim despre o lectură nouă) și analizăm a doua ordine a tabletelor ca fiind una de sine stătătoare, descoperim că, într-adevăr, lectura funcționează și în această a doua ordine, cu mici excepții. Acestea au mai degrabă legătură cu o confuzie generală care planează asupra unor tablete, pentru că inclusiv începutul tabletei 55 despre care vorbeam la prima lectură (cea cu adverbul „mai” în componență) „nimereste” bine în secvențierea generată de random. org.

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

Note

1. Acest articol este o continuare a Vlad Pojoga, „Narațiunea proto-hipertextuală în literatura română: Tudor Arghezi, Tablete din Țara de Kutu (I)”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2022): 13-20. <https://doi.org/10.51391/trva.2022.11-12.02>. Ambele fac parte din lucrarea de doctorat *Narațiune și interacțiune în*

ficțiunile românești, susținută în 2022. Acest articol conține, de asemenea, și o parte din bibliografia primului articol din serie, mai ales cea care se referă specific la Tudor Arghezi.

2. Arghezi, *Opere*, 842.
3. *Ibid.*, 842.
4. *Ibid.*, 843.
5. *Ibid.*, 845.

6. Pentru primul *overview* extins al transmedialității din cercetarea filologică românească, vezi Mihaela Ursa, *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2022).
7. *Ibid.*, 845.
8. *Ibid.*, 846.
9. Am explorat legătura dintre interacțiune (alegere a unei căi prin lumea ficțională) și ficțiune în Vlad Pojoga, „Narațiune și interacțiune: preliminarii teoretice comparate”. *Transilvania*, no. 11-12 (2021): 53-58.
10. Acest tip de spațiu ficțional este unul complet nespecific pentru romanul românesc din perioadă – vezi atât Ștefan Baghiu et al., „Geografia romanului românesc (1901-1932): străinătatea”, *Transilvania* nr. 10 (2020): 1-11 și Ștefan Baghiu et al., „Geografia romanului românesc (1933-1947): străinătatea”, *Transilvania* nr. 9 (2021): 1-9.
11. *Ibid.*, 890.
12. *Ibid.*, 869.
13. *Ibid.*, 870.
14. *Ibid.*, 961.
15. *Ibid.*, 1031.
16. *Ibid.*, 1032.
17. Pentru că nu am dorit să îngreunez această lucrare prin reproducerea întregilor mini-rezumat ale tabletelor în noua ordine, aleg să adaug doar noua ordine, rezumatele fiind disponibile mai sus.
18. *Ibid.*, 864.
19. Prezidenta este descrisă caricatural, misogin, din acest punct de vedere volumul lui Argezi nefăcând notă discordantă în raport cu majoritatea reprezentărilor ficționale din vreme. Vezi Vlad Pojoga et al., „Diversitate identitară în romanul românesc (1844-1932)”, *Transilvania*, nr. 10 (2020): 33-44 și Cătălina Stanislav et al., „Diversitate identitară în romanul românesc (1933-1947)”, *Transilvania*, nr. 9 (2021): 25-34.
20. *Ibid.*, 932
21. *Ibid.*, 893.
22. *Ibid.*, 1048.
23. *Ibid.*, 964.
24. *Ibid.*, 965.
25. *Ibid.*, 858.
26. *Ibid.*, 847.
27. *Ibid.*, 850.
28. *Ibid.*, 1028.

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, 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, 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.
- 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.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism]. Translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*, second edition [The Critical History of Romanian Literature]. Bucharest: Cartea Românească, 2019.
- 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.
- Pojoga, Vlad. “Narațiune și interacțiune: preliminarii teoretice comparate” [Narrative and Interaction: Comparative Theoretical Preliminaries]. *Transilvania*, no. 11-12 (2021): 53-58.
- 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>.
- 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.
- Stanislav, Cătălina, Vlad Pojoga, Daiana Gârdan, Ștefan Baghiu, Bianca Crăciun, Alexandrina Savin, and Ana-Maria Stoica. “Diversitate identitară în romanul românesc (1933-1947)” [Diversity and Identity in the Romanian Novel (1844-1932)]. *Transilvania*, no. 9 (2021): 25-34.
- Ursa, Mihaela. *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii* [The Indiscipline of Fiction: The Afterlife of Literature]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2022.



UN SUBGEN MINOR AL ROMANULUI ROMÂNESC: NATURALISMUL

Emanuel MODOC

Universitatea Lucian Blaga din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: ermodoc@gmail.com

A MINOR SUBGENRE OF THE ROMANIAN NOVEL: NATURALISM

Abstract: The following article traces the conceptual trajectory of a term as widely used in critical discourse as it was differently understood in Romania: naturalism. Thus, I will attempt to make an account of the varying local adaptations of the term in the Romanian critical discourse, as well as its illustration in the country's literature (either by faithful adaptation or as local import governed by what Franco Moretti patterned as "foreign form – local material – local form". For the first inquiry, that of retracing the Romanian critical thinking in relation to the French-born current, I will look at the main terminological variants employed by the country's critics. For the second, I will analyse a selection of novels written by a lesser-known author with a significant penchant for the high-fidelity adaptation of French naturalism in Romania: Carol Ardeleanu.

Keywords: Carol Ardeleanu, naturalism, Émile Zola, Romanian novel, literary criticism

Citation suggestion: Modoc, Emanuel. "Un subgen minor al romanul românesc: naturalismul." *Transilvania*, no. 8 (2023): 15-20.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.03>.



Carierea terminologică a naturalismului în istoriografia literară românească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea ne relevă cazuri de surprinzătoare acceptare în rândul criticii timpurii (și, de multe ori, de lucidă comprehensiune chiar în cazul detractorilor aceleiași perioade) și de totală incomprehensiune chiar în rândul criticii „profesioniste”. Cu privire la cel de-al doilea caz, Teodora Dumitru oferă date relevante:

„În critica românească a începutului de secol XX, tipul de proză numit astăzi realist era indicat mai curând prin sintagmele «poezie epică», proză de «concepție» sau de «creație», pe fondul disocierii între o formă de scriere subiectiv(at)ă și una obiectiv(at)ă. Conceptul de realism cu sensul de curent literar a intrat mai târziu în jargonul criticii românești, înaintea lui uzându-se de «naturalism», cu un sens mai larg decât acela restrâns la școala lui Zola, oficializat în istoria literară, și care îngloba ceea ce se desemnează azi prin realism. Tratând despre Rebreanu, Lovinescu amintește de pildă «formula romanului naturalist a *Comediei umane*»¹.

În cazul lui G. Călinescu, apoi, e vorba mai mult de o

indisponibilitate față de termen, pe care îl vede în cel mai bun caz ca pe „un pandant negativ”² al clasicismului. Astfel, în articolul *Clasicism-naturalism*, Călinescu îi reproșează lui Zola că nu studia oamenii, ci „ereditatea, alcoolismul, prostituția, adică niște goale concepte” și că psihologismul naturalist „cade în mod fatal în virtutea determinismului, în fiziologie și în patologie”³. Aici nu e vorba că autorul *Vieții lui M. Eminescu* nu mai înțelege doctrina naturalismului (cum părea că este cazul cu doi ani înainte⁴), ci că nu o acceptă, pur și simplu, din considerente ce țin de formația intelectuală a criticului. „Factorul social” ca principal mobil de explicare a existenței umane este insuficient pentru Călinescu deoarece, în concepția lui, există „structuri fundamentale ale umanității” care nu sunt pe de-a-ntregul explicabile social, psihologic sau biologic. Un alt argument pentru care naturalismul este o cauză pierdută, după Călinescu, ține de felul în care concentrarea asupra planului general face ca individualitățile să se piardă în amalgamul realității. Nereușita naturalismului, după cum ne arată un text mai târziu al lui Călinescu, ține de ratarea sintezei experiențelor personale redată în favoarea documentaristicii: „când constatăm prea multă documentare într-un roman în dauna sintezei, putem

să calificăm acea scriere drept naturalistă⁵. Aflat, astfel, între cazuri de confuzie terminologică, potrivit cărora naturalismul și realismul erau concepte intersanjabile, și verdictul insuficienței unei astfel de formule în redarea unor structuri tipologice universale, curentul avea să cunoască, în critica primei jumătăți a secolului al XX-lea, o carieră mai puțin fericită decât aplicația ei literară propriu-zisă.

În ce privește primul caz, printre cele mai timpurii reacții la cold de care s-a bucurat curentul pe teren românesc au venit din partea unor critici precum G. Ibrăileanu, H. Sanielevici și Constantin Dobrogeanu-Gherea. Dacă Ibrăileanu se menține rezervat în privința carierei posibile a curentului în țară, făcând încă de timpuriu o distincție necesară între trivialul manifestat în proza de colportaj a vremii (Panait Macri, Al. Pelimon, Ilie Ighel și alții) și perspectiva „vulgară” naturalistă, conform căreia principalii reprezentanți (Émile Zola, Alphonse Daudet) „nu scriu decât ceea ce observă”⁶, Gherea și Sanielevici îl înregistrează entuziast: pentru primul, naturalismul coincide cu „spiritul omenesc ajuns la maturitate”⁷; pentru cel din urmă, „viitorul este încă al artei naturaliste”⁸. Însă chiar și așa, curentul a avut parte de mai mulți detractori decât susținători. După cum admite Henri Zalis, cel mai avizat istoric al curentului la noi în țară, „dacă a avut comentatori, naturalismul românesc n-a avut teoreticieni care să-i îndrume pașii. În comparație cu ce au însemnat un Hippolyte Taine pentru Zola, un Georg Brandes pentru Ibsen sau un Franz Mehring pentru Gerhart Hauptmann și Hermann Sudermann, referirile favorabile ale lui Gherea sau întâmpinările binevoitoare ale lui Perpessicius înseamnă prea puțin. Peisajul literar românesc a cunoscut, în schimb, judecățile intolerante ale junimismului maioreșcian și ale lui N. Iorga la adresa mișcării”⁹.

Poate cea mai entuziastă receptare vine din partea prozatorilor înșiși. Constantin Mille, prozator minor cu apetență spre proza de senzație, își prezintă propriul roman, *Dinu Milian* (roman de factură autobiografică, important pentru documentarea mișcării socialiste românești de la finalul secolului al XIX-lea), pornind de la „metodul naturalist”. Astfel, eroul lui C. Mille este „un om cu trăsături șterse și inegale ale omului de toate zilele”. În încercarea de a concretiza esența umană, pe urmele lui Zola sau Flaubert, în propria materie epică, Mille încearcă să adapteze modelul pluriperspectivist al viziunii naturaliste astfel: „În prima linie, voi pune pe hârtie și voi fixa acele sentimente ce le-am putut simți și cunoaște direct prin mine și al doilea, voi pune pe acelea văzute de alții”¹⁰. Rămâne interesantă, la Mille, opțiunea de grefare a comentariului social (pe care îl înțelege ca fiind de sorginte naturalistă) pe suportul epic al unor experiențe autobiografice. Chiar dacă în roman formula naturalistă nu se concretizează dincolo de redarea voit fidelă a atmosferei epocii, *Dinu Milian* reprezintă un caz interesant de explorare a unei materii epice

autofictionale printr-o formulă prin excelență dedicată explicațiilor deterministe¹¹. Un alt comentator timpuriu al naturalismului este Sofia Nădejde, care vede, în primul rând, la curent adecvarea la comentariul sociologic:

„Aceste scrieri au, pe lângă valoarea lor literară, și o valoare sociologică, poate chiar și mai mare, atât pentru cei care voiesc a cerceta psihologia și obiceiurile unei clase pe care n-o cunosc din proprie experiență. [...] Iată de ce o lucrare naturalistă, fie ea scrisă de burghezul cel mai înfocat, nouă socialiștilor ne va fi de folos”¹².

Afnitatea dintre naturalism și scriitorii socialiști va rămâne la fel de consistentă de-a lungul primei jumătăți a secolului al XX-lea pe cât va fi de categorică respingerea curentului după 1948¹³.

Indiferent care ar fi poziționarea față de curent, friabilitatea conceptuală îi face pe unii comentatori să creeze combinații inedite de termeni. Unul dintre cele mai interesante cazuri de hibridizare terminologică îi aparține lui Felix Aderca, care nu se ferește să creeze binomi conceptuali precum *naturalism psihic* versus *naturalism fizic*, pornind de la o trăsătură de detaliu a naturalismului, nu de la una de bază: accentul pus pe inventarul exhaustiv care, la naturalismul dogmatic, avea rolul de a crea o legătură mai intimă între artă și știință¹⁴. Astfel, Marcel Proust este văzut ca modelul pur al reacției la naturalism în proză: „Proust în înfăptuirea *naturalismului său psihic* și-a ocolit obstacolele și n-a învățat nimic din experiența *naturalismului fizic* al lui Zola, bunăoară. Ca și perfecțiunea naturaliștilor care nu voiau să ne scutească de nici un amănunt real, desfășurarea psihologică a subiectului proustian, cu dezvoltări și intercalări e adesea o îmbătrânire, un elefantiazis al artei literare. Eroi lui Proust, văzuți meticuloși, ca străbătuți de raze X, par modele omenești jupuite, mișcându-se în saloane, pe ulițe sau pe plajă după anumite reguli de strategie și decor spre a li se vedea cât mai bine ganglionii capilari, ramificațiile sistemului nervos, încheieturile membrelor și dubla circulație a sângelui”¹⁵. În orice caz, asistăm la o altă extindere tematică a naturalismului: una care depășește analiza deterministă cu alonjă macro-socială și intră în teritoriul abisalității psihologice individuale (unde argumentul ereditar este mai degrabă implicit). Cel mai probabil, această alternanță a uzului terminologic a fost dat și de lipsa de aplicație fidelă a fondului doctrinar a curentului. Așa cum notează și Henri Zalis, „confuzia de termeni între realism și naturalism îndeamnă la separarea metodologică a celor două mișcări. Totodată și la precizarea profilului teoretic. Pentru Zola, facultățile naturale ale individului au un suport ereditar. În latura lor biologică, actele omului merită să fie corelate cu examenul ascendenței biologice. Acest dogmatism nu-i câștigă pe adepții de la noi ai mișcării. Ei rețin din determinismul afișat de zolism doar argumentul



potrivit căruia degradarea relațiilor sociale merită să fie clasificată pe măsură ce premerge degradarea fiziologică și fetișizarea instinctelor primare. Altminteri, deși se revendică din scientism, naturalismul românesc nu are exclusivismul spiritului de sistem¹⁶.

Cu toate că ipoteza lui Zalis acoperă problematica lipsei unei *doctrine* a naturalismului pe teren românesc, nu înseamnă că nu există suficiente dovezi literare care să ateste prezența unei *poetici* cât se poate de vizibile. Astfel, există două mari linii de dezvoltare ale naturalismului românesc, care se leagă de o opoziție elementară: naturalism *canonic* – naturalism *eretic*. Naturalismul canonic este cel care urmează îndeaproape preceptele naturalismului zolist, respectând baza doctrinară mai mult decât forma de expresie, în vreme ce naturalismul eretic iese din explorarea la firul ierbii a cauzalităților sociale sau biologice pentru a insista asupra analizei clinice a patologiilor individuale. Primul se leagă de *categoria* morală, cel de-al doilea de *cazistica individuală*. Spre exemplu, dacă la Hortensia Papadat-Bengescu (pe care aș clasa-o la categoria naturalismului „eretic” în romane precum *Balaurul* și *Logodnicul*) avem cazuri patologice multiple, ele nu creează categorii distincte, ci doar o sumă de individualități în care diferența specifică a unei patologii este mai semnificativă decât circumscrierea lor într-o categorie supraordonatoare. Cealaltă parte, un naturalist „canonic” urmărește categoria pentru a putea extrapola o teză socială mai mare, cum e în cazul lui Carol Ardeleanu. Ambele formule cunosc interpretări specifice a naturalismului „dogmatic” (așa cum a fost el exprimat inițial de Zola în prefața ediției din 1869 a romanului *Thérèse Raquin* și desăvârșit în articolul programatic *Le Naturalisme* din 1882). În cele ce urmează, voi încerca să extrag câteva date ale naturalismului canonic – rămas minor în literatura română, în sensul în care nu sunt înregistrate, în seria canonică restrânsă a romanului românesc titluri care să fie recunoscute exclusiv pentru naturalismul lor – pornind de la analiza câtorva romane canonic naturaliste semnate de C. Ardeleanu.

Naturalismul canonic – un subgen minor

În esul său dedicat naturalismului european, Henri Zalis identifică două raportări distincte ale autorilor români la naturalismul zolist. Prima este reprezentată de anchetatorii sociali/ diagnosticienii perioadei interbelice, „cei care se deschid lumii degradate, «de la margine»”: C. Ardeleanu, V. Demetrius, G.M. Zamfirescu, I. Peltz, Ion Călugăru, Sărmanul Klopstock (pseudonimul lui P. Mihaescu). Cei mai apropiați de preceptele zolismului, ei „deschid focul, cel mai adesea, de pe pozițiile consemnării existenței diurne, naturalismul fiind pentru ei nu atât o necesitate etică cât una filosofic-sociologică, determinată de compasiune pentru dezmoșteniții vieții”. Cea de-a doua aparține

„naturaliștilor analitici” și îi are ca principali exponenți, potrivit autorului, pe Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Gib Mihaescu, scriitori „atrași de ipoteze psihanalitice și care fac loc ravagiilor biologice, rezultând din modificări ale statutului material și moral individual¹⁷. Distincțiile lui Zalis sunt foarte utile pentru ilustrarea diferențelor dintre doctrina naturalistă și poetica sa: dacă doctrina (urmată mai mult sau mai puțin fideli de „diagnosticienii” români) susține aplicarea fără rest a consecințelor eredității în orice gest social, poetica (exersată de „analisti”) demonstrează o capacitate ieșită din comun de a adăuga nuanțe diagnozei sociale prin chiar eșecul suprapunerii explicației deterministe peste realitatea explicată.

Un alt aspect care particularizează mai departe cele două naturalisme autohtone țin de funcția lor în câmp. Naturalismul *textbook* s-a constituit, în țară, ca o dezvoltare a romanului criminal, a celui de mistere și a celui de senzație de la finalul sec. al XIX-lea, subgenuri care au dat în literatura română romane exclusiv minore. Zolismul a oferit, în primele decenii ale următorului secol, impulsul legitimator estetic de a relua zonele explorate în proza populară scrisă de autori precum Ilie Ighel, Panait Macri sau C.D. Aricescu. Anii 1930 cunosc o explozie a romanului naturalist de factură minoră. În context, proliferarea genului este explicabilă prin reacțiile controversate pe care literatura „pornografică” a stârnit-o în acea perioadă¹⁸. În cadrul aceleiași campanii, confuzia terminologică făcută de acuzatori, potrivit căreia tot ce era descriere pitorească a mahalalelor, a ghetourilor și a altor spații liminale, precum și apetența pentru detalierea prezumat trivială/ gratuită echivala cu naturalism. Această confuzie pare să fi avut efectul invers, stimulând producția de proză naturalistă în perioadă ca reacție la discursul reacționar venit din partea extremei dreapta aflate în plină ascensiune în epocă. Astfel, dacă printre primele mostre de naturalism de secol XX putem număra, până în 1930, doar romanele lui V. Demetrius (*Ținerețea Casandrei*, 1914), Felix Aderca (*Domnișoara din strada Neptun și Țapul*, ambele publicate în 1921) și Carol Ardeleanu (*Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, 1926, *Am ucis pe Dumnezeu*, 1929), deceniul al patrulea vine cu o creștere exponențială: *Casa cu fete* (C. Ardeleanu, 1930), *Noroi* (Octav Dessila, 1932), *Bătea un vânt de nebulie* (Sera Furpa, pseudonimul lui Al. D. Rădulescu, 1932), *Viermii pământului* (C. Ardeleanu, 1933), *Calea Văcărești* (I. Peltz, 1933), *Sângele* (Dan Petrașincu, 1935), *Moartea tinerețelor* (I. Peltz, 1935), *Hotel Maidan* (Gh. Stoian, 1936), *Viață de câine* (C. Ardeleanu, 1937), *Monstrul* (Dan Petrașincu, 1937), *Cu si bemol la cheie* (Gheorghe Policală, 1938). La coada acestui val naturalist ar mai putea fi înregistrate și două romane din deceniul următor: *Flăcări* (Radu Tudoran, 1945) și *Bariera* (G.M. Zamfirescu, 1946).

De departe, romancierul cel mai semnificativ pentru ilustrarea naturalismului „canonic” este Carol Ardeleanu, a cărui apetență pentru redarea fidelă a spațiului imund

al mahalalei, a vieții miniere, a experiențelor din casele de toleranță etc., a cărui lipsă de compromisuri cu realitatea investigată și a cărui opțiune estetică asumată pentru explorarea lumii lumpenproletariatului din cartierele marginase ale Bucureștiului (mahalaua tăbăcarilor de pe lângă malul Dâmboviței, gunoierii din „Valea Plângerii”, aflată pe coasta cimitirului Bellu etc.) sau din zonele limitrofe ale țării l-au plasat, încă din primele texte de receptare, în zona naturalismului programatic, demonstrativ. În *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, C. Ardeleanu face o primă încercare de explorare a unui caz individual de decădere și declasare prin consulul Sălceanu, diplomat ajuns supraveghetor într-o tăbăcărie din mahalaua Bucureștilor. În paralel, dublează cazul de destructurare individuală prin încercări de construire a universului mahalalei, care încă de la început este urmărit prin strategia preluată de la Rebreanu de a „intra” în univers odată cu strada:

„O stradă lungă și dreaptă, ca o sfoară întinsă, străjuită de pomi mici, piperniciți, de zidurile înalte și roșii ale unei fabrici de conserve, un câmp imens de bălării, ce ține aproape cât jumătatea sforii de drum și o sumedenie de case mărunte, sărace, boite în toate nuanțele de galben și albastru, vârate unele în altele, înghesuite aproape sub același acoperământ, pe care pietroaietele și cărămizile țin marginea tinichelelor rupte să nu fie furate de vânt.// Pavajul desfundat de bolovani, adâncind groapă lângă groapă, închipuie relieful lumii văzut prin ochenele proaste, prin care lumea de rând privește minunăția în schimbul a câțiva gologani.// Este bulevardul Lănăriei”¹⁹.

Abia după un tur inițiat al mahalalei, în care sunt trecuți în revistă locuitorii (tăbăcarii, „scurmătorii în gunoaie”, „tăietorii în abator”, lucrătorii etc.) este introdus Barbu Sălceanu, fost consul, reprezentantul țării la Petrograd, ajuns lucrător în mahalaua tăbăcarilor după un scandal diplomatic care viza o aventură amoroasă ilicită cu sora ministrului de externe rus. Apropiat de el este Alexandru Gangu, un tânăr cizmar cu nume atribuit de cel care l-a găsit abandonat ca „să-i amintească, întotdeauna de locul unde fusese aruncat”, care cultivă o iubire secretă pentru Agata, fiica diplomatului. Agata, în schimb, din dorința de a urca pe scara socială, se lasă sedusă de directorul tăbăcăriei, care apoi o abandonează. Punctul de maximă tensiune vine în momentul confruntării cu directorul, pe care îl ucide și apoi se spânzură. Semnificativ, însă, pentru roman nu este traiectoria oarecum previzibilă a decăderii lui Sălceanu, ci suma de evenimente minore care au dus la cel final. Cu toate că mutarea la mahalala îl face mai degrabă apatic pe consul, care devine alcoolic, nemaisuportând să își vadă soția complet abrutizată de condiția materială mizeră pentru care se simte vinovat, momentele în care își încearcă să își recapete demnitatea pierdută sunt cele care duc la prăbușirea inevitabilă. Într-una dintre primele

întâlniri cu directorul tăbăcăriei, Sălceanu încearcă să-i vorbească în franceză pentru a-i arăta că nu e un locuitor tipic al mahalalei, tentativă receptată agresiv de către directorul semi-analfabet. După acest episod, Sălceanu încearcă sistematic să îi emancipeze pe muncitorii exploatați ai tăbăcăriei, de care se apropie afectiv tot mai mult. Așadar, nu cufundarea în mizeria existențială îi aduce nenorocirea, ci tentativele de ieșire din ea prin recăștigarea demnității umane, a lui și a colegilor de muncă. Teza romanului este cât se poate de clară: odată deklasat, singura soluție este complacerea în noua condiție, iar momentele de demnitate umană trebuie păstrate în limitele clasei (singura formă de solidarizare permisă este cea tacită) și în lipsa oricărei tentative de mobilizare socială²⁰. Naturalismul romanului este unul predominant sociologic, chiar dacă, așa cum notează și G. Călinescu, viața de mahalala explorată de C. Ardeleanu are „un aspect mai mult edilitar”²¹. Tot sociologic este și naturalismul din *Viermii pământului*, roman pe coperta căruia apare chiar autorul îmbrăcat în costum de miner, murdărit pe față cu cărbune²², însă aici reportajul substituie orice tentativă de a crea o tramă convingătoare.

Mai dogmatic decât ambele însă este *Casa cu fete*, în sensul că procesul de destructurare a familiei urmărite în roman este investigat din perspectivă micro-socială (cauza sărăciei vine pe fondul unor cheltuieli exorbitante de judecată suportate de văduva Buescu cu unul dintre moștenitorii de drept ai soțului ei), cauzele macro- fiind secundare. Obligată de mama ei să se prostitueze, Margareta, fiica cea mai mare, ajunge să își întrețină întreaga familie din noua îndeletnicire. În stil pur reportericesc, C. Ardeleanu radiografiază distant rutina zilnică a prostituatelor, construcția caracterologică ocupând un plan minor. Sporadic, ni se oferă date biografice ale câtorva dintre lucrătoarele sexuale: Margareta, a cărei versatilitate și tact antreprenorial a dus la extinderea pensionului, Natașa, rusoaica exotizată, „cu ochii albaștri în care se putea citi nostalgia depărtărilor de stepă”, Adina, o tânără precară material și labilă emoțional, ajunge la bordel complet deznădăjduită după pierderea, la doar câteva luni după naștere, a copilului ei etc. Coordonatele lor biografice nu sunt edificatoare pentru ideea vreunei fatalități biologice cât mai degrabă pentru ilustrarea unei clase sociale cât se poate de vulnerabile. Dincolo de sentimentalismul în care alunecă orice roman scris de C. Ardeleanu, apetența pentru ancheta socială rămâne o marcă definitorie. Finalul romanului a fost considerat moralist, însă rezolvarea tramei este una cât se poate de cinică: la moartea bătrânei Buescu, familia este prea ocupată cu întreținerea casei de toleranță și amână formalitățile necesare. Petrecerea dată de Margareta după aflarea veștii sugerează totuși un moment deflator din partea ei, care închide trupul neînsuflăit al mamei sale într-o încăpere în care lasă aprinse câteva lumânări.



Distrași de petrecerea din casă, mistuiți apoi de flăcări din dorința de a salva cât mai mulți din banii aflați în casă, Margareta, Negoită (soțul ei) și Jana (sora ei) nu au un sfârșit cu tâlc moralizator (de altfel nicăieri în narațiune nu răzbate o atare perspectivă). Totul e pură cauzalitate: disprețul purtat de Margareta pentru mama ei o face să o încuie în odaie, lăcomia și disperarea îi fac pe cei trei membri ai familiei să rămână în casă, sfârșind în incendiu etc. Departe de a fi un roman de construcție, *Casa fetelor* rămâne o producție tipică a naturalismului minor.

Concluzii

Cu o carieră bazată strict pe aportul de capital simbolic al lui Zola pe teren românesc (mare parte din acest capital venind din partea detractorilor) și fără a beneficia de o critică de direcție care să sprijine un uzaj sistematic al formulei, naturalismul pare să își fi găsit cea mai

consistentă utilizare în zona romanului de consum. În formula consacrată de Zola, naturalismul nu ar fi putut avea un aport cultural semnificativ pe teren românesc deoarece nu a beneficiat de „spiritul de sistem” necesar integrării unei viziuni scientiste asupra lumilor românești. În consecință, el a făcut obiectul curiozităților unor serii de autori secundari și terțiari care, încercând să scrie roman social, au apelat la doctrina curentului (pe care au urmat-o cu mai multă sau mai puțină fidelitate) pentru a explora spațiile „interstițiale”²³, marginile societății, jumătatea profund inegală a modernității românești interbelice.

Acknowledgement: Acest articol a fost publicat cu sprijinul Ministerului Cercetării, Inovării și Digitalizării în România, prin proiectul CNCS-UEFISCDI, numărul PN-III-P4-ID-PCE-2020-2690, din cadrul competiției PNCI-III.

Note

1. Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu* (București: Muzeul Literaturii Române, 2017), 163.
2. Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență* (București, Cartea Românească, 2009), 346.
3. G. Călinescu, „Clasicism-naturalism”, *Adevărul literar și artistic* 19, nr. 927, 1939, 1.
4. Așa cum ne demonstrează convingător Andrei Terian, Călinescu nu era aproape deloc familiarizat cu preceptele curentului naturalist la anul 1937, când publică o cronică la volumul *Naturalismul în opera lui Delavrancea* al lui Octav Botez, vezi Terian, 344.
5. G. Călinescu, „Naturalism”, *Contemporanul*, nr. 23, 1956, 1.
6. G. Ibrăileanu, „Naturalism și pornografie”, *Școala nouă*, nr. 13, 161.
7. Constantin Dobrogeanu-Gherea, „O problemă literară”, *Lumea nouă*, nr. 115, 1895, 2.
8. H. Sanielevici, „Naturalismul în literatură”, *Pagini literare*, nr. 1, 1899, 4.
9. Henri Zalis, *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul european* (București: Editura enciclopedică română, 1974), 216-17.
10. Constantin Mille, „Pro domo mea”, *Lupta*, nr. 250, 1887, 3.
11. Pe urmele lui Mille, Al. D. Rădulescu va publica romanul *Bătea un vânt de nebulie* (Cluj: Cartea Românească, 1932), roman autobiografic care uzează de formula naturalistă în redarea unor evenimente petrecute în timpul Primului Război Mondial.
12. Sofia Nădejde, „Ce scriem”, *Evenimentul literar*, nr. 32, 1894, 1.
13. Unul dintre cazurile simptomatice pentru tabuizarea naturalismului după 1948 este reprezentat de receptarea nuvelei *Ana Roșculeț* de Marin Preda. În articolul „Pentru ascuțirea vigilenței în lupta împotriva naturalismului (Pe marginea nuvelei «Ana Roșculeț»)” (*Flacăra*, nr. 12, 1950, 2), Geo Dumitrescu îi reproșează lui Preda felul în care a negociat evoluția Anei Roșculeț, a cărei transformare se petrece „sub imperiul unei forțe oarbe tenebroase, nelămurite” și nu ca urmare a unei dialectici raționale sau a unui efort colectiv de a o lămuri ideologic pe protagonistă. Tot din cauza „unor puternice rămășițe naturaliste” consideră și Al. I. Ștefănescu („Cu privire la «Ana Roșculeț»”, *Viața românească*, nr. 5, 1950, 257) că Preda ratează miza nuvelei: „Marin Preda are în tratarea temei sale o atitudine obiectivistă burgheză – nuvela conține puternice elemente naturaliste. Estetica marxist-leninistă ne învață că naturalismul este o concepție obiectivistă burgheză față de societate, care oferă despre realitate o imagine falsă privind fenomenele vieții, nu în dezvoltarea lor dinamică revoluționară, ci în mod static, înghețat fără ierarhizare”. Parcurgând receptarea critică imediată publicării nuvelei, Alex Goldiș face următoarea observație: „Sub acuza de «naturalism» cădeau nediferențiat cam toate operele neconforme cu litera programului realist socialist, de la cele care păcătuiau prin «reflectarea obiectivă», deci nepartinică, până la cele care complicau «inutil» psihologia eroilor, nereușind să indice calea lipsită de echivoc din final”, vezi Alex Goldiș, „Din clasicii realismului nostru socialist. Marin Preda, *Ana Roșculeț*”, *Vatra*, nr. 5, 2008, 37.
14. René Wellek surprinde această idee pornind de la eseu introductiv din *Le Roman expérimental* (1880), în care Zola, citând lucrarea lui Claude Bernard *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), nu face decât să înlocuiască „medic” cu „romancier” în încercarea de a însuși, în practica literară, doctrinele experimentalismului științific. Vezi René Wellek, *A*

- History of Modern Criticism: 1750-1950, vol. IV: The Later Nineteenth Century* (London: Jonathan Cape, 1966), 14.
15. Felix Aderca, *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* (București: Ancora, 1934), 262-67.
16. Henri Zalis, *Sub semnul realului*, 221.
17. H. Zalis, *Sub semnul realului*, 225.
18. Zezi Z. Ornea, *Anii treizeci: extrema dreaptă românească* (București: Editura Fundației Culturale Române, 1995), 444: „Presa de extrema dreaptă se arată scandalizată de vițierea moravurilor prin literatură. Abătându-se de la rostul oral al literaturii etno-sămănătoriste, pradă tuturor modernismelor încurajate de o critică literară dezertoare, viața literară a devenit un bazar al tuturor preacurvirilor. Scriitorii vinovați de această abatere de la moralitate sunt pornografi, trebuind considerați și tratați ca atare”. Vânătoarea „pornografilor” atinge punctul maxim de paroxism în anul 1937, când în ziarul *Neamul românesc*, condus de N. Iorga apare un top al celor mai obscene apariții editoriale: „1. «Bagaj» de H. Bonciu; 2. «Poemul invectivă» de Geo Bogza; 3. «Nea Nae» și «Pentru un petec de negreață» de N. D. Cocea; 4. «Noaptea Domnișoarei Mili» de I. Pelț; «Pe străzile Capitalei» și «Camere mobilate» de Damian Stănoiu; «Femeia sângelui meu» de Mihail Celarianu; 7. «Jurnalul unui om inutil» de Sergiu Vladimir; 8. F. Aderca: opera întreagă; 9. «Cimitirul Buna Vestire», «Țara de Kutu», «Poarta Neagră» și «Flori de mucigai» de T. Arghezi; «Apărarea are cuvântul» de Petre Bellu; 11. «Bălăuca» de E. Lovinescu; 12. «Domnișoara Cristina» de Mircea Eliade; 13. «Cartea Nunții» de G. Călinescu”, *Neamul românesc*, nr. 91, 1937, 1.
19. C. Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* (București: Editura Casei Școalelor, 1926), 9.
20. Inclusiv intervențiile din partea sindicatelor sunt privite cu exasperare de către muncitori: „Două minute în urmă, Cocioarbă, președintele sindicatului socialist, secția tăbăcarilor, striga tovarășilor de lucru: / – Vedeti?... Iacă de ce am eu dreptate când spun că totdeauna capitaliștii nu fac decât să ne ia viața și nu numai a noastră, dar și a copiilor noștri; iar când nu mai au ce să ne ia, storși de vlagă și de tot ce avem, suntem aruncați în stradă... Socialismul... / – Ajunge!... strigă Matei. Ajunge!... / – Sunteți proști!... / – Bine! / Tăcură lucrătorii, lăsând loc huruitului mașinilor și bocăniturilor greoaie și repezi ale ciocanului ce bătea pielea în puiă să cuprinză, ca și mai înainte, atelierul ce își tremura zidurile și poduna”, C. Ardeleanu, *Diplomatul*, 238-39.
21. G. Călinescu, „C. Ardeleanu, romancier «naturalist»”, *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 11, 1939, 393.
22. Putem afla din unele date furnizate de Henri Zalis că a și trăit printre mineri timp de șapte săptămâni în 1933, vezi H. Zalis, *Estetica imperfecției. Contribuții la studiul naturalismului românesc* (Timișoara: Facla, 1979), 104.
23. Zezi Daiana Gârdan, „The Interstitial Novel in Modern Romania as World Literature”, *Transylvanian Review*, Suppl. 1, 2019, 55-71.

Bibliography

- Aderca, Felix. *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* [Small Treaty of Aesthetics or the World Seen by an Eastern]. Bucharest: Ancora, 1934.
- Călinescu, G. “C. Ardeleanu, romancier «naturalist»” [C. Ardeleanu, Naturalist Novelist]. *Revista Fundațiilor Regale*, no. 11 (1939): 393-97.
- Dumitru, Teodora. *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu* [The Political and Literary Modernity in E. Lovinescu's Thought]. Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2017.
- Gârdan, Daiana. “A Literary Form and Its Peripheral Uses: (French) Naturalism in Romania and Brazil.” In *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System*, edited by Alex Goldiș and Ștefan Baghiu, 112-129. Berlin: Peter Lang, 2022.
- Gârdan, Daiana. “The Interstitial Novel in Modern Romania as World Literature.” *Transylvanian Review* XXVIII, Supplement no. 1 (2019): 55-71.
- Goldiș, Alex. “Din clasicii realismului nostru socialist. Marin Preda, *Ana Roșculeț*” [From the Classics of Our Socialist Realism: Marin Preda, *Ana Roșculeț*]. *Vatra*, no. 5 (2008): 36-38.
- Goldiș, Alex. *Critica în tranșee* [Criticism in Trenches]. Bucharest: Cartea Românească, 2011.
- Murnu, George. “C. Ardeleanu, Diplomatul, tăbăcarul și actrița.” *Ritmul vremii*, no. 2 (1929): 112-14.
- Ornea, Zigu. *Anii treizeci: extrema dreaptă românească* [The Thirties: The Romanian Far Right]. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 1995.
- Ștefănescu, Cornelia. “Conscience littéraire roumaine et naturalisme zolien.” *Cahiers roumains d'études littéraires*, no. 3 (1979): 39-51.
- Terian, Andrei. *G. Călinescu. A cincea esență* [G. Călinescu: The Fifth Essence]. Bucharest: Cartea Românească, 2009.
- Wellek, René. *A History of Modern Criticism: 1750-1950, vol. IV. The Later Nineteenth Century*. London: Jonathan Cape, 1966.
- Zalis, Henri. *Estetica imperfecției. Contribuții la studiul naturalismului românesc* [The Aesthetics of Imperfection: Contributions to the Study of Romanian Naturalism]. Timișoara: Facla, 1979.
- Zalis, Henri. *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul european* [Under the Sign of the Real: Essay on European Naturalism]. Bucharest: Editura enciclopedică română, 1974.



MIHAI EMINESCU, „LA QUADRAT”: POETUL ȘI JOCURILE DE NOROC

Cosmin CIOTLOȘ

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

EMINESCU, „LA QUADRAT”: THE POET AND CARD GAMES

Abstract: The present study proffers a potential resolution to a poem from Eminescu’s youth, rarely treated by critics otherwise than as a spontaneous improvisation with unclear semantics. Misunderstandings stem right from its title, which is neither a portrait, as suggested by one reviewer, nor designates a place, as proposed by another critic, but (and there is evidence to support this) bears reference to a card game specific to the époque, heavily played in Vienna, where the young poet studied. From here, the first stanza, the most difficult of all, opens its meanings: the poem is not a satire, but a form of genuine meditation. It lays on solid literature references, reachable through Eminescu’s manuscripts (which encompass the Logics of St. John of Damascus) and, above all, on a conceptual algorithm of uppermost subtle originality.

Keywords: M. Eminescu, satire, mathematics, tarot, card games, I.L. Caragiale, St. John of Damascus

Citation suggestion: Ciotloș, Cosmin. “Mihai Eminescu, „La Quadrat”: poetul și jocurile de noroc.” *Transilvania*, no. 8 (2023): 21–29.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.04>.



„Chiar dacă destule dintre imagini scapă încă printre degete, anunțându-l parcă pe Ion Barbu (cel din ciclul ermetic, dar, poate și mai mult, din ocazionale), sensul general rămâne accesibil”, scriam totaici, în *Transilvania*, în urmă cu o lună, preocupat, atunci, de conotațiile nefaste pe care le capătă berea în literatura română a sfârșitului de secol al nouăsprezecelea și ilustrându-le inclusiv cu versuri din „La Quadrat”. Și, într-adevăr, părând să fie consecința unei admirații decepționate, deci nu a unei simple și directe ulcerării satirice, de felul altora, mai târziu, ale aceluiași Eminescu², poemul demarează cu o scenografie încifrată. De unde titlul, de pildă? Întrebarea rămâne încă valabilă, de vreme ce nici Cioculescu, nici Murărașu (doi dintre foarte puținii³ care s-au aplecat asupra lui) n-au adus, laolaltă cu supozițiile lor, vreo probă documentară care să le întărească. Răspunzându-i, peste ani, celui dintâi, autorul *Aspectelor lirice contemporane* crede că ar putea fi vorba despre o locantă din epocă:

„Umor gratuit surprindem și în postuma „La Quadrat”, din anii studiilor vieneze, despre care D. Murărașu credea că face aluzie la un dramaturg sau artist dramatic, cu capul

pătrat. Nu cumva însă, acel Quadrat, pe nemțește pătrat, să fi fost firma unei cafenele cu bere și cu biliard? Fără răutate e prezentat bețivul și mîncăul, amatorul de șnițel și de bere, pe care poetul îl vede până la urmă înecat în această băutură”⁴.

Numai că un atare stabiliment e de negăsit până azi, când, totuși, digitizate, colecțiile de presă veche ar putea furniza măcar o reclamă sau un fragment de știre. Nici cealaltă ipoteză, de ordin fizionomic, n-are mai multă acoperire. Ca și Cioculescu, Murărașu o lansează în gol, fără a delimita o cât de cât plauzibilă arie de selecție. „Cu capul pătrat, cu trupul la fel”, notează editorul făcând referire la „epitetul din titlu”⁵. Ce n-a luat în calcul nici unul dintre cei doi e că termenul „quadrat” se regăsește, în varianta manuscrisă, și în interiorul versurilor, în prima formă a strofei a treia: „Visarea sa un șnițel. Gîndirea sa o bere/ Să bea etern... acesta e visul său ciudat –/ În fine, o ființă nutrită cu chimere/ Ce jură pe quadrat”⁶. Chiar tăiată de mîna poetului, formula spune ceva semnificativ despre intențiile lui Eminescu.

E limpede că „jurământul” de-aici e unul al patimii, al obsesiei, al adicției și că recursul la figura geometrică e unul specializat, nicidecum metaforic. Indiciu suficient pentru a căuta printre sensurile derivate cât pentru a-l afla, printre ele, pe acela care se referă la un tip de

La Quadrat.

Anges a patii așezate, o stea cu borte lungi
 Căci a sînt vr. o doli ca tot ca si subian
 E. omi ~~juramant~~ juramant
 E. omi ~~juramant~~ juramant sau firi hani a
 un paralelogram
 A. juramant
 E. omi om a cărua viziuni de bene ~~juramant~~
 C. juramant ~~juramant~~ și joacă la biliard
 Un om a cărua ~~juramant~~ biliard și joacă
 la biliard pe biliard

Vizualizarea a un ~~juramant~~ gândire în a bene
 Căci a sînt vr. o doli ca tot ca si subian
 la biliard... aceste a vînt în cînt
 la fine a fîrte așezate ca așezate
 Așezate omi așezate vînt umbrela lungă
 Dea la vînt așezate, în juru așezate
 Așezate omi așezate și așezate așezate
 în juru așezate așezate și așezate așezate
 Vizualizarea a un ~~juramant~~ gândire în a bene
 la biliard... aceste a vînt în cînt
 la biliard... aceste a vînt în cînt
 la biliard... aceste a vînt în cînt
 în bene sa'inecat.



divinație cu cărți de joc. Originile germane ale acestei pasiențe nu lasă loc de îndoială, cum nu lasă nici extrasele din volume ale epocii, unele dintre ele, de reală cuprindere enciclopedică:

„Pătratul/ Cu două jocuri complete/ Se pun jos 4 cărți iar dedesubt trebuie plasate în linie coborătoare, la stînga și la dreapta, câte 4 cărți, astfel încât cele 12 cărți să formeze trei colțuri egale ale unui pătrat. În spațiul din mijloc se câștigă astfel loc pentru a pune în 4 linii cei opt doiari, în ordinea în care sunt trași. Pe cele 12 cărți trebuie așezate, în linie coborătoare, cărțile de același tip care se potrivesc după ce sunt trase din pachet, iar în ordine urcătoare trebuie în schimb folosite de asemenea cele cu număr crescător, pentru a așeza la mijloc tenculețele de bază din cărți care se

potrivesc. Toate cărțile care atunci când sunt trase nu pot fi folosite imediat pentru una din cele două destinații trebuie strânse într-un pachet. Îndată ce se observă pe cele trei laturi ale pătratului cărți care datorită cifrei sau tipului pot fi puse peste vreo alta, nu pregetați să le puneți, pentru a începe astfel seriile ce vor forma cele 8 tenculețe din mijloc. Grăbiți-vă totodată să umpleți mereu golurile și cu cărți din pachetul format în timp ce se pun cărțile. Ochiul jucătorului trebuie să cerceteze mereu cu maximă atenție cărțile trase din pachet, și trebuie puse treptat dintr-un tenculeț în altul, pentru a forma seria și tenculețele de bază. Întrucât cursul pasienței e foarte simplu și jucătorul nu are voie să tragă de două ori cărți din pachet, nu trebuie risipită nici o șansă, fiindcă, dacă în ciuda acestui fapt pasiența se blochează, se consideră că nu a ieșit și ar trebui luată de la capăt”.

Tabloul se dinamizează. Indiferent cine-i va fi servit drept model lui Eminescu⁸, portretul individului e fatalmente voalat („tragic”, pare să fi fost termenul înlocuit în cele din urmă prin „dramaturg”) în beneficiul „acțiunilor” sale. Am apropiat, în articolul la care m-am referit deja⁹, cadrul de cel din debutul romanului *Geniu pustiu*. I s-ar putea adăuga un fragment din puțin ulterioara (vag localizabilă în arealul lui 1873-1874) *Aur, mărire și amor*, acolo unde „se adunase o societate aleasă, pentru joc de cărți” și unde salonul arată astfel:

„podelele erau acoperite cu scoarțe trainice de lână în patrute, ce reprezentau în piezișurile lor toate colorile simple. Pe jilțuri cu sprijoane nalte, boltite și negre, a[[] căror scaun [era]-mbrăcat cu lână verde, ședea risipită societatea, [la] acele ingenioase mese, care în starea lor normal reprezentează un dreptunghi de lemn de nuc lustruit, dar cari cu orice ocazie se puteau desface și întoarce astfel încât reprezentau un patrat îndoit, așa de mare ca dreptunghiul, îmbrăcat în postav verde. N-am nevoie să adaog că-n săltare găseai orișicând cărți și cridă”¹⁰.

Un „ales”, dar prin talent, pe care și-l risipește însă cu sistemă, pare să fie și acest enigmatic personaj din „La Quadrat”. Datornic și bețiv, famelic și, pe cale de consecință, mîncău, *homeless* măcar prin vocație („să doarmă pe biliard” i se pare o opțiune licită), el cultivă haosul și, ca toți ratații, își închipuie că l-ar putea disciplina. Prin jocurile de noroc, desigur, cale scurtă și iluzorie spre câștig, dar, se vede treaba, și prin încă și mai iluzorii practici cartomantice. Curioasă severitatea poetului, căci, dacă e să credem mărturia lui Ion Sahin, coleg din anii de Cernăuți, învățacul gimnazist nu era străin de atari ocupații: „Pe lângă toate l-au învățat să joace și cărți: ferber cu șantel și fără, pe kreitari. Conducătorul jocului de cărți era un oarecare Lozinski. Surprînși de gazdă, acesta i-a dus într-un beciu-crășmă în ulița jidovească cu firma «La cocoșul roșu». Jocul se făcea în fund, într-o hrubă fără ferrești, unde elevii împreună cu Eminescu ședea pe un poloboc răsturnat,

la lumina unei lumânări de seu pusă într-un cartof mare”¹¹. După Mite Kremnitz, nici de whist nu s-a ținut deoparte poetul¹². Forme benigne de ludic, în definitiv, uneori cu ghidușii visător erotice incluse, ca în *Umbra mea* (datând din același stagiu vienez):

„Ca să petrecem făcurăm un joc de cărți. Regii, reginele și fanții de pe cărți erau toți chipuri copiate din basmele ce ni le spuneam, spre petrecere, serile, iar fiindcă nu aveam bani, ea se duse la un lac. Acolo fieștecare frunte de val reflecta o stea... Ea intră încet în apa lacului și prinse încet, încet cu mâna din fiecare frunte de val câte o stea, ca și când ar fi prins albine de aur, apoi punându-le în poale le aduse în casă și le vărsă pe masă. Astfel jucam cărți pe o frumoasă masă de marmură, și jocul nostru era o poveste lungă și încurcată, căreia nu-i mai dam de capăt până ce nu încetam, beți de somn”¹³,

acestea indică nu mai mult decât o curiozitate, un interes, poate chiar o anume competență¹⁴. În numele căreia foarte tânărul Eminescu e, de altfel, capabil să „citească” just, pe dinăuntru, scena descrisă în „La Quadrat” și să-i cântărească vacuitatea. Căci nu atât faptele în sine îl tulbură (*homo erat, humani nihil...*: să ne amintim că în privința berii nici el nu era un ascet¹⁵), cât sentimentul zădărniceii ridicată la statutul de prioritate: cerul protagonistului său pare se nu fie mai înalt decât tavanul unei spelunci. Acesta nu-i un vicios, e viciul încarnat, iar ceea ce pentru alții e *loisir* pe el ajunge să-l posede. Zeilor săi mărunți și concreți li se oferă integral, ca ofrandă. În masa învelită în pânză verde vrea să se resoarbă și să devine una cu ea. Când e să apuce, pune la bătaie toate încheieturile („în gură

c-un cârnat”, „subsuori o oală”), cât despre băutura, ea e cea care-l aglutinează, apoteotic. Ce face, totuși, ca aceste imagini să fie altceva decât o banală șarjă pamfletară e conștiința unei constante echilibrări, a unui contrabalans al contrariilor. Și abia prin asta Eminescu se dovedește subtil și în grad superlativ surprinzător. Din aceeași perioadă, 1868-1870, provine un fragment (ms. 2259, 252 r) care ar putea sta, el singur, drept epitom al acestei atitudini, să-i zic astfel, incluzive: „Sărmană viță albită nainte de vreme! Ea reprezintă împăcarea acelor contradicțiuni, / acelor antiteze adânce / dintr-un suflet mare”¹⁶.

Aceasta fiind, cu destulă certitudine, concluzia temperamentală a poemului, prima strofă rămâne totuși încifrată cel puțin prin câteva sintagme din primul, respectiv din cel de-al patrulea vers. Din rațiuni de eficiență, am să-ncep cu finalul, cu acel „paralelogram” sub efigia căruia Eminescu își plasează dramaturgul „puternic, dar fără bani în pungă”¹⁷. O figură geometrică primară, așadar, infinit mai puțin dificilă și sensibil mai puțin excentrică decât acel „hexacontetraedre” cu care se va încheia epigramaticul „Cristalografie” (din, probabil, 1879). Manuscrisele eminesciene (ms. 2267, 42 r) dau la iveală alte două prezențe ale termenului, de fiecare dată pentru a modela grafic un principiu de simetrie. Aceea dintre forța centripetă („centrală”, o mai numește poetul) și cea centrifugă e schițată prin „paralelogramul mișcărilor”¹⁸.

Același pe care poetul îl invocă într-un fragment (ms. 2257, 82 r) plasat și el în volumul al XV-lea al *Operele*, în secțiunea „Ontologie”:

„Dumnezeu e un atom, un punct matematic, punctul comun

42

Mișcare centrală (centripetală) = mișcare mișcare unui corp, care, după ce i s-a comunicat o viteză inițială, se mișcă sub acțiunea unei puteri care a puserea îndreptată spre un centru fix. Corpul care, în momentul inițial al sale, se mișcă a merge înainte în direcția AB cu viteză inițială v_0 și a comunicat și cu mișcare uniformă, e foras în direcția din cărua lui dreapta de către puterea care lucrează în centrul O, și care = sumată puterea forță centrală sau centripetală. Dacă AC este distanța în care forța centrală se apropie corpul către centru, în același timp în care el conform mișcărilor sale, se apropie

unde se lovesc toate puterile pământului spre a constitui organismul de legi, sistema cosmică. Fără acest punct comun de atac (Angriffspunkt im Kräftenparallelogram [punct de atac în paralelogramul forțelor, n. mea, C.C.]) lumea neapărat că era un caos de materii, inertă și fără putere căci o materie nici nu are putere nepusă într-un raport propriu de a trezi această putere”¹⁹.

Și într-un caz, și în celălalt, Eminescu trimite la ideea de rezultantă din științele exacte, care „mediază” tensiuni de valoare echivalentă, dar de orientare contrară. Cu totul în spiritul poemului: pe cât de plinar admirabil („tot ce eu iubeam”), pe-atât de fără rest reprobabil (am arătat mai sus cum anume) se arată a fi, privit de la mică distanță, personajul versurilor sale. Accentul, o repet, nu cade însă, pe niciunul dintre versanți. Se menține pe cant și exact în lungimea cantului taie privirea lui Eminescu. Și merită reținut că, într-un alt pasaj reflexiv (ms. 2257, 273 r), ideea e formulată explicit:

„Ca artist sau ca om de litere e bine ca persoana ta să rămâie necunoscută cititorilor tăi – și cu cât vei fi mai cu talent cu atâta aceasta-i mai necesar. Depărtarea face a crede că autorul cutării sau cutării scrieri interesante trebuie să fie un om foarte deosebit, în fapt însă, oricare ar fi puterea imaginației sau judecății tale, rămâi tot om, cu toate defectele și slăbiciunile ce sunt legate de acest cuvânt. Dacă-i putea să guști în taină și necunoscut laudele acestor oameni ce i-ai putea iubi – bine, de nu, nu te arăta lor”²⁰.

Sfat, ca stoicismul însuși, realist. A-l încălca duce la dezastrul din „La Quadrat”: statusul cade în ruină, dar geniul rămâne intact. Deziluzionant fiind (nu s-ar fi putut să nu, ne asigură Eminescu), acesta nu-i totuși mai puțin „puternic”, numai că aparența lui e compromisă. Înclin să cred că, pe dedesubtul acestei morale practice, opțiunea pentru termenul acesta mai are un resort, fie el și secundar. Și anume unul indus fonetic de felul cum se termină versul anterior: căci decavarea pe care poetul o deplânge „cheamă” după ea, prin atracție paronimică, o trimitere la „parălele puține” de care acesta ar dispune, la „gramul” (sau „dramul”) de bani care-i stă la îndemână. Ipoteza e, fără-ndoială, riscată, de vreme ce un atare cuvânt-valiză nu e atestat la Eminescu. Procedeu, da. Și nu doar în „Kamadeva”, așa cum propune un comentator recent detectând un posibil (nu e sigur că și intenționat) calambur²¹, dar, de pildă, în „Bismarqueuri de falsă marcă”, unde cuvântul inițial, creație *ad hoc* a poetului pentru a denunța obediența lui N. Krețulescu față de cancelarul german, înglobează, prin „marqueuri”, o referire la participanți ancilari ai partidelor de biliard. Și-n alte locuri, de exemplu în ms. 2287, 83 v.²², poetul se amuză compunând jocuri de limbaj în care „sparge” în chip similar vocabulele pentru a le adecva câte unui acrostih.

Caracterul ermetic al acestei strofe însă îl dă primul

vers. „Înger în patru colțuri, o stea cu barbă lungă”: sunt două sintagme despre care tot ce se poate spune deocamdată e că funcționează ca atribute (criptice, e drept) și că, Eminescu nefiind totuși un Prodănescu, trebuie să „meargă” împreună, să aibă, așadar, coerență și ca tandem. E motivul pentru care mă păstrez prudent față de o lecțiune în cheie îngust profesională (în termenii popularității teatrale) a termenului „stea”. Curent astăzi, probabil și prin presiunea lui *star*, atestat în engleză cu sensul de „vedetă” în 1824, înțelesul are, în română, o carieră mai complicată. Dicționarul Academiei îl localizează la Caragiale, în *Din carnetul unui vechi sufleur*: „Tot într-o vreme răsărea pe orizontul artei naționale o nouă stea ursită să eclipseze toată pleiada... Peste scurt timp de la apariția ei, ajunsese obiectul unui cult public. Tânăra stea monopolizase adorația eleganților timpului, iar pe de altă parte”²³ etc., etc. În 1881, așadar, când amintirile acestea încep să apară în *Convorbiri literare*. Ceea ce e cam târziu față de „La Quadrat”. Mai aproape de momentul redactării poemului s-ar situa *Dridri*, încercarea de roman a lui Alecsandri, unde sensul se activează în mai multe contexte de felul: „Dejaset îi mulțumi cu o zâmbire și replică: «Salută, domnule Conte, și pe d-ra Chataignez, o noua stea care răsare pe orizontul artei dramatice»”²⁴.

Anul e, de astă dată, 1873, tot ulterior etapei vieneze a lui Eminescu, dar, *nonetheless*, în preajma ei. Chițibușerii. Poetul s-ar fi putut întâlni cu această formulă oricând și oriunde. Poate chiar în trupa lui Fanny Tardini. Sau în presa imperială, unde imaginea se regăsește încă de la 1832: „da schon wieder [...] ein anderes Gestirn am Pariser Theater-Himmel aufgetaucht hat”²⁵. Adevărata problemă e alta: chiar dacă lucrurile stau așa, expresia tot enigmatică rămâne. Ca să nu mai spun de „înger în patru colțuri”, destul de dificil de circumscris unui context scenic. Și atunci? Atunci, să ne întoarcem *au pied de la lettre* și să constatăm că, literal, „stea cu barbă” apare o singură dată în scris în română înainte de Eminescu: în 1826, în *Logica* lui Ioan Damaschin, tradusă de episcopul Argeșului, Kir Grigorie Râmnicăneanu, într-o secțiune de tip glosar („Dezlegare de cuvintele”) care explică scurt cele naturale și conceptuale, de la stihii la foc, la apă, la văzduh, la facere, la creștere și așa mai departe. Printre ele, multe poetice fără voie²⁶, inclusiv aceea care face obiectul acestei discuții:

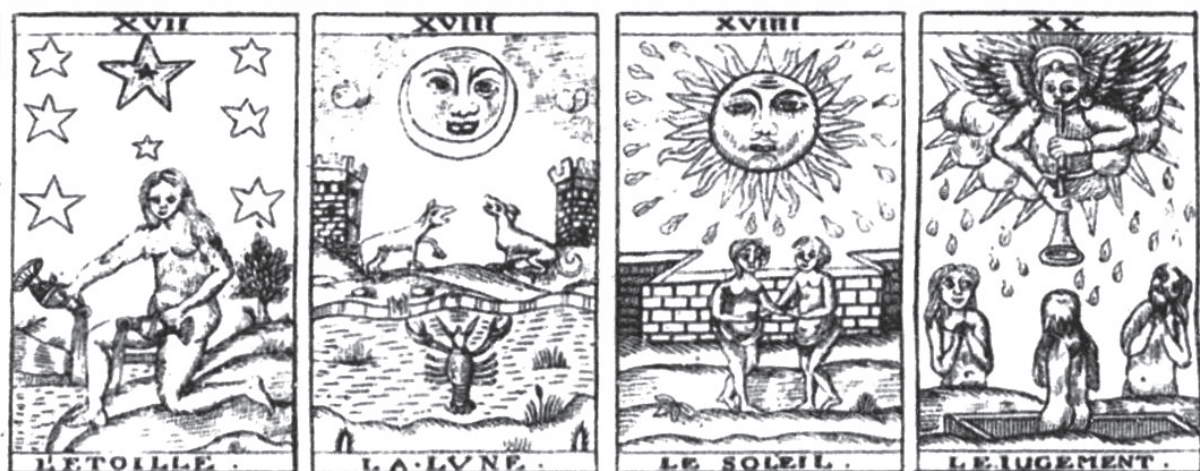
„Stea cu barbă iaste adunare de foc în chipul stelelor care are razele înainte. Stea cu coadă iaste adunare de stele în chipul focului ca [și] chica capului care sloboade razele împrejur. Grindă de pre ceriu iaste sul în chipul stelelor care sloboade raza cea înfocată în sus. Făclia iaste aprindere și adunare de foc. Curcubeul iaste ivire a soarelui cu chip cucernic prin nor adâncat și cu roao care să vede în chip de arc încovoiat și să face pentru desimea aerului, ca într-o oglindă, spre simțirea și arătarea steli”²⁷.

E o definiție folositoare prin ce exclude: pentru Ioan Damaschin, „steaua cu barbă” e altceva decât cometa. Ce anume, astronomic e greu de spus (nici edițiile britanice nu fac decât s-o traducă așa, cuvânt cu cuvânt²⁸) și, în definitiv, destul de impactantă fiind în sine, nici nu contează neapărat sub raport literar. Dacă a dat peste ea, și nu e improbabil să fi dat, tânărul Eminescu nu pentru precizia ei descriptivă a reținut-o. În eseu ei din 1961, Rosa Del Conte inventariază convingător contactele poetului cu vechile manuscrise și tipărituri românești („literatura perioadei arhaice”²⁹, îi spune cercetătoarea). Numele lui Ioan Damaschin e printre cele mai citate, căci, remarcă ea, „românii l-au citit foarte devreme”³⁰. Devreme e posibil să-l fi parcurs și Eminescu, poate chiar în perioada când, sufleur la Teatrul Național, strânsese peste 200 de volume, „mai cu samă cărți vechi, nemțești cea mai mare parte. Pe masă erau tot felul de hârtulii scrise și nescrise. O mașină mică de tinichea de făcut cafea turcească, ici cafea, colo zahăr pulverizat, de lipsă pentru cafeaua cu caimac, caiete și cărți și alte multe și mărunte, toate în disordinea cea mai frumoasă”³¹. Că și le vindea periodic pentru a-și procura apoi altele e știut, iar asta conduce la imposibilitatea de a reconstitui biblioteca poetului. Datorăm, totuși, lui Al. Elian o listă a propunerilor de achiziție pe care Eminescu le înaintează conducerii Bibliotecii Centrale din Iași în 6 martie 1875. Printre cele mai vechi (de la 1806), un Ioan Damaschinul, *Descoperire cu amăruntul a pravoslavniciei credințe* datorat mitropolitului Veniamin Costachi³².

Revin. „Steaua cu barbă” pare să se refere la un

fenomen optic imprecis (poate antelie, poate o formă de refracție luminii), așa cum surprinzător de imprecisă e și prezența „stelii”, câteva rânduri mai jos, în descrierea totuși mai curentului curcubeu. Căzând peste ele, mintea intuitivă a lui Eminescu le-ar fi putut cel puțin reține, dacă nu chiar somatiza de-a dreptul. Din acest echivoc decurg două posibile scenarii. Primul dintre ele stă pe o reprezentare vizuală, care, evocatoare fiind, îl face pe Eminescu să scoată din starea de latență o sintagmă până atunci doar misterioasă și fascinantă. Cum eroul său, am constatat, se pierde în amăgitoare pasiențe, recuzita lui imediată include și cărțile de joc (il și vedem, prin fanta versului al cincilea, cum „se consumă-n asuri”). A căror reprezentare, variind în funcție de epoci, de loc, de școală, de grafician, conținea ilustrații care, în situația noastră, s-ar putea dovedi fecunde. Fără a intra în detalii de conținut, care nu fac cu nici un chip obiectul intervenției mele, să spun numai că, pentru o epocă mai apropiată de cea a lui Eminescu, Hildegard Piegeler reproduce un set de figuri³³ dintre care măcar trei ar putea sugera o formă de radiație de halou: e vorba de XVII („L'Etoile”), XIX („Le Soleil”), XX („Le Jugement”) și, eventual, XVIII („La Lune”). Anul e 1784, iar imaginile sunt elocvente fără alte, inutile, comentarii:

Avantajul acestui scenariu e că oferă o descifrare nemijlocită și primei sintagme (probabil cea mai opacă dintre toate): îngerul e cel al vestirii, de pe cartea XX sau, la fel de bine, cel de pe XIV („Temperance”), întruchipându-l pe Arhanghelul Mihail:



Cu alte cuvinte, Eminescu vede în instrumentarul dramaturgului său aceste cărți (desigur, printre altele), care îi bruschează și îi canalizează atenția. Enumerația inițială devine astfel un *travelling* pe o rută care descoperă unul câte unul obiectele deșertăciunii.

Față de acesta, de tip *what you see is what you get*, cel de-al doilea scenariu pe care-l promiteam ar putea părea,

dimpotrivă, prea înalt. Dar el decurge dintr-un contact de adâncime cu ideația lui Ioan Damaschin. Am citat mai sus acel „nu te arăta lor” la care poetul reflecta în chip cât se poate de serios încă din avanposturile propriei „carriere” literare. E uimitor în ce măsură consună acesta cu argumentul forte pe care teologul bizantin l-a adus pentru le replica iconoclaștilor:



„Este culmea nebuniei și a lipsei de credință să înfățișezi Dumnezeu. Pentru acest motiv în Testamentul Vechi nu era obișnuită întrebuițarea icoanelor. Dar când Dumnezeu, din pricina milostivirii milii Lui, s-a făcut om cu adevărat pentru mântuirea noastră și s-a făcut om, nu cum s-a arătat lui Avraam în chip de om și nici cum s-a

arătat profetilor, ci s-a făcut om în chip substanțial și real – a locuit pe pământ, a petrecut cu oamenii, a făcut minuni, a suferit, a fost răstignit, a înviat, s-a înălțat și toate acestea s-au întâmplat în chip real și a fost văzut de oameni; deci când s-au făcut acestea, s-a înfățișat în icoană chipul Lui spre a ne aduce aminte de El și spre a căpăta învățătură noi, care n-am fost de față atunci, pentru ca fără să fi văzut, dar auzind și crezând, să avem parte de fericirea Domnului”³⁴.

Doar coborând între muritori, Hristos a putut fi cunoscut de-aproape și, pe cale de consecință, pictat. Altminteri, substanța lui divină ar fi rămas definitiv nereprezentabilă. Fiind mai puțin de-atât, adică vocație sau talent sau forță creatoare, „înaltul” din eroul lui Eminescu rezistă și mai greu scufundării în mulțime. E, ca să zic așa, inevitabil. Prin forța lucrurilor, „icoana” lui (căci nu altceva este, în acest scenariu, îngerul bornat, „în patru colțuri”) dă la iveală o caricatură, căci un artist nu e totuși decât un artist. El nu poate minuni, dar poate face excese. Caută, e drept, transcendentul, dar prin preziceri omeneste, prin magii mai mult sau mai puțin eficace și prin transă etilică. Oricât de înzestrat, oricât de puternic, ce ajunge în lumea sublunară e o copie a copiei, o pictură pe lemn, o lumină de mai multe ori filtrată.

Înclin să dau mai mare credit acestei de-a doua piste de lectură. Așa elaborată cum pare, la limita artificiei culturale și a glosei, ea se construiește organic în jurul unor preocupări reale ale lui Eminescu, respectând, pe deasupra, mulajul substanțial al sensibilității lui, care face din adeseori din idee o prelungire a stilului, ca în „Cum negustorii din Constantinopol”, ca în „Nenorocit noroc de-a fi iubit” și în altele, despre care va fi vorba, poate, altă dată.

Note

1. Cosmin Ciotloș, „Les bières du mal. Când spuma devine otrăvă”. *Transilvania*, nr. 7 (2023): 47.
2. Cum sunt cele din așa-numitul „Ciclu Petrino” și din celelalte pe care le restituie compact Petru Creția, avându-i drept victime pe V.A. Urechia și Pantazi Ghica. Mihai Eminescu, *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile*, editate și comentate de Petru Creția (București: Humanitas, 2012), 182-183, 189-198.
3. Călinescu, care l-a publicat în premieră, a ocolit chestiunea în cele câteva rânduri rezervate poemului în *Opera lui Mihai Eminescu*, oferind totuși o punctie critică exactă: „Însemnările epigramatice și glumețe mai se găsesc adesea în hârtiile lui Eminescu, dar când nu le însuflețește indignarea sunt lipsite de ușurința spiritului. Glume ca *La Quadrat* pentru un jucător de biliard băutor”. G. Călinescu, *Opere I. Viața lui Mihai Eminescu. Opera lui Mihai Eminescu (I)*, ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, introducere de Eugen Simion (București: Academia Română/ Fundația Națională pentru Știință și Artă/ Muzeul Național al Literaturii Române, 2016), 889. Altminteri, *vide infra*, nota 8.
4. Șerban Cioculescu, „Umorul lui Eminescu. II”, *România literară* nr. 5, 31 ianuarie 1985, 7.
5. M. Eminescu, *Poezii*, ediție critică de D. Murărașu (București: Minerva, 1982), 328.
6. *Manuscrisul Mihai Eminescu*, vol. VI: Manuscris românesc 2259, 367 f.: 23, 5 x 16,5 cm (București: Editura Enciclopedică, 2004-2009), 139.
7. Traducere de Ana Stanca Tabarasi-Hoffmann, căreia îi sunt infinit recunoscător pentru infinit de multe. Fragmentul original:



- „Das Quadrat./ Mit zwei vollen Spielen./ Es werden 4 Karten ausgelegt und darunter in herablaufender Linie hat man rechts und links je 4 Karten zu placiren, so daß die 12 Karten drei gleiche Ecken eines Quadrats bilden. In dem mittleren Raume soll dadurch der Platz gewonnen werden, um in 4 Linien die 8 Zweier nach ihrem Erscheinen zu deponiren. Auf diese 12 Karten hat man in absteigender Linie die Karten von gleicher Farbe, welche beim Abzuge des Talons sich bieten, niederzulegen; und in aufsteigender Linie hat man dagegen die aufsteigenden, um die passenden Stammkarten der Mitte zuzuführen, ebenfalls zu verwenden. Alle Karten, welche beim Abzuge des Spieles nicht gleich berufen sind, der einen oder anderen Bestimmung zu folgen, hat man auf einem Talon zu vereinigen. Sobald man auf den 3 Seiten des Quadrats Karten bemerkt, welche durch ihre Points oder durch ihre Farben sich auf die eine oder andere legen lassen, versäume man nicht, es zu thun, um die Serien, welche die 8 Stamm-päckchen der Mitte zu bilden haben, damit anzubahnen. Zugleich beeile man sich, auch aus dem Talon allemal die Lücken zu ersetzen, welche durch Deponiren der Karten entstanden sind. Das Auge des Spielers hat mit großer Aufmerksamkeit allemal die vom Talon abzuziehenden Karten zu mustern, und man bringe sie nach und von einem Päckchen zum andern, um die Serien und die Stamm-Päckchen zu formiren. Da der Gang der Patience sehr einfach und dem Spieler ein wiederholter Abschlag des Talons nicht erlaubt ist, so versäume man keine Chance, denn wenn demohngeachtet die Patience stockt, ist sie als verloren anzusehen und müßte neu begonnen werden”. Moritz Graf zu Bentheim-Tecklenburg, *Das Patiences-Buch oder das durch Karten veranstaltete Geduldspiel: Frei aus dem Französisch übertragen u. aus verschiedenen Ländern durch freundliche Mittheilungen in einem Zeitraum von 25 Jahren zusammengetragen* (Würzburg: Julius Kellner's Buchhandlung, 1863), 150.
8. Oricât de seducătoare, ipoteza că ar fi vorba de Caragiale, lansată de Răzvan Voncu într-o sinteză relativ recentă, n-are acoperire cronologică, poemul fiind semnificativ anterior rivalității dintre cei doi: „Amănuntul n-ar prezenta interes dacă textul în cauză n-ar fi, de fapt, un portret polemic, șarjat, pe care Mihai Eminescu i-l face lui I. L. Caragiale. Neobservată de istoria literară, poezia *La Quadrat* este, de fapt, răspunsul poetului la incidentul amoros dintre dramaturg și Veronica Micle. Nu *Luceafărul*, cum pretindea Brătescu-Voinești. Existența acestei postume lămurește definitiv, sper, circumstanțele elaborării *Luceafărului*, fără legătură cu viața amoroasă a autorului, care se răzbună pe trădarea «amicului» portretizându-l nemilos, pe palierul instinctelor joase. Insistența asupra berii ca însoțitor permanent al «quadraturii» (unitate de măsură tipografică și evidentă aluzie la bosa jurnalistică a lui Caragiale) este menită să sublinieze diferența între autorul poeziei și personajul ei: primul este un cunoscut aed al vinului, cel de-al doilea, un trivial băutor de bere”. Răzvan Voncu, *O istorie literară a vinului în România* (București: Curtea Veche, 2013), 173.
 9. Ciotloș, „Les bières”.
 10. M. Eminescu, *Opere VII. Proza literară. Sărmanul Dionis. La aniversară. Cezara. Geniu pustiu. Celelalte proze postume. Texte inedite*, studiu introductiv de Perpessicius (București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1977), 292-293.
 11. Comitetul Comemorării - Galați, *Omagiu lui Mihail Eminescu cu prilejul a 20 de ani de la moartea sa* (București: Atelierele Grafice Socec & Co., Societate Anonimă, 1909), 51. Episodul e rezumat și de Augustin Z.N. Pop, care însă echivalează pripit jocul cu pricina („41” sau „Färber”, o varietate austriacă de poker) prin tarot. Vezi Augustin Z.N. Pop, *Pe urmele lui Mihai Eminescu* (București: Editura Sport-Turism, 1978), 57.
 12. Mite Kremnitz, „Amintiri fugare despre M. Eminescu (încredințate fiului meu adoptiv)”, în Cătălin Cioabă (selecție, note, cronologie și prefață), *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani* (București: Humanitas, 2013), 266: „Era încântat să se joace cu Baby, învăța whist, se bucura când câștiga și era omul cel mai inofensiv pe care mi-l imaginam vreodată”.
 13. Eminescu, *Opere VII.*, 139.
 14. Peste ani, în perioada imediat proximală îmbolnăvirii, Eminescu va cădea el însuși în capcana acestor speculații în parte științifice, în parte ezoterice, formalizând în ecuații (ms. 2292) probleme dintre cele mai irezonabile: „Studiul matematic al jocului de cărți. a) să calculez suma combinațiilor posibile între cărți! b) suma combinațiilor posibile $\frac{x \cdot x}{2828}$ cărți să fac exerciții jucând cu mine însumi c) ce serie iese una culoare întâi (ca la 21 prin trei împărțeli) La 54 de cărți (ca sumă constantă) nu poate exista decât iarăși// o sumă constantă de combinațiuni, o rotațiune orcare, care trebuie să înceapă și să se sfârșească. – Teoria mea despre nemurirea sufletului” în M. Eminescu, *Opere XV. Fragmentarium. Addenda ediției* (București: Editura Academiei Române), 1993, 400.
 15. Ciotloș, „Les bières”, 49.
 16. Eminescu, *Opere XV*, 18.
 17. Pentru mai multe detalii cu privire la conexiunile lui Mihai Eminescu cu discursurile științifice ale epocii vezi Teodora Dumitru, „«Geniul» la Eminescu și «geniul» lui Eminescu. Problemă cosmologică și afacere național(ist)ă (I)”, *Transilvania*, nr. 5 (2022); Teodora Dumitru, „Eminescu-thermosof sau cum intră știința în poezie (I)”, *Transilvania*, nr. 8 (2022); Teodora Dumitru, „Eminescu-thermosof sau cum intră știința în poezie (II)”, *Transilvania*, nr. 9 (2022).
 18. Eminescu, *Opere XV*, 1209.
 19. Eminescu, *Opere XV*, 27.
 20. Eminescu, *Opere XV*, 137.
 21. Dan Alexe, *Dacopatia și alte rătăcirii românești* (București: Humanitas, 2015), 187.

22. Eminescu, *Opere XV*, 137.
23. I.L. Caragiale, *Opere III. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri*, ediția a doua, revăzută și adăugită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, prefață de Eugen Simion (București: Academia Română/ Fundația Națională pentru Știință și Artă 2011), 728.
24. V. Alecsandri, *Opere complete. Proză* (București: „Minerva”, Institut de Arte grafice și Editură, 1904), 129.
25. În traducere: „întrucât [...] a apărut o altă stea pe cerul teatrului parizian”, „Buntes aus der Theaterwelt”, *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben* 25, nr. 120, 16 iunie 1832, 460.
26. „Există poet care să nu invidieze această metaforă-definiție a nopții: «Noapte iaste umbra trupului pământului?»” se întreabă Cezar Baltag într-un articol, și continuă, ajungând foarte aproape de miezul chestiunii descoperire, dar trecând, din păcate, pe alături de el: „Din acest citat numai îți poți da seama că Eminescu n-a răsărit din neant”, Cezar Baltag, „O carte veche”, în *România literară*, nr. 18, 27 aprilie 1972, 9.
27. Ioan Damaschin, *Logica*, tălmăcită în limba patriei de Preasfințitul Kir Grigorie [Râmniceanu] Episcop al Argeșului, ediție îngrijită de Adrian Michiduță, postfață de Gabriela Braun, transliterare de Aurelia Florescu (Craiova: Editura Sim Art, 2007), 133.
28. Saint John of Damascus, *Writings*, translated by Frederic H. Chase, Jr. (Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1999): 109.
29. Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, traducere de Marian Papahagi, ediția a doua (București, Humanitas, 2016), 63.
30. Del Conte, *Eminescu*, 473.
31. Ștefan Cacovean, „Eminescu la București în a. 1868/ 69”, în *Luceafărul*, Budapesta, anul IV, nr. 3 1 februarie 1905: 60.
32. Del Conte, *Eminescu*, 445, 449.
33. Hildegard Piegeler, *Tarot. Bilderwelten der Esoterik* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2010), 137.
34. Ioan Damaschin, *Dogmatica*, traducere de D. Fecioru (București: Apologeticum, 2004), 155.

Bibliography

- “Buntes aus der Theaterwelt” [Various News from the World of Theatre]. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben* 25, no. 120, June 16 (1832): 460.
- Manuscrisul Mihai Eminescu* [Mihai Eminescu Manuscript], vol. VI: Manuscris românesc 2259, Bucharest: Editura Enciclopedică, 2004-2009.
- Omagiu lui Mihail Eminescu cu prilejul a 20 de ani de la moartea sa* [Homage to Mihai Eminescu 20 years after his death]. Bucharest: Atelierele Grafice Socec & Co., Societate Anonimă, 1909.
- Alecsandri, V. *Opere complete. Proză* [Complete Works. Prose]. Bucharest: Minerva, Institut de Arte grafice și Editură, 1904.
- Alexe, Dan. *Dacopatia și alte rătăcirii românești* [The Dacopathy and some other Romanian Errors]. Bucharest: Humanitas, 2015.
- Baltag, Cezar. “O carte veche” [An Old Book]. *România literară*, no. 18, April 27 (1972).
- Cacovean, Ștefan. “Eminescu la București în a. 1868/ 69” [Eminescu in Bucharest between 1868/ 69]. *Luceafărul* IV, no. 3, February 1st (1905): 59-64.
- Caragiale, I. L. *Opere III. Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri* [Works III. Plays. Writings Concerning Theatre. Poems], second edition by Stancu Ilin, Nicolae Bârna, and Constantin Hârlav, prefaced by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română/ Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011.
- Călinescu, G. *Opere I. Viața lui Mihai Eminescu. Opera lui Mihai Eminescu (1)* [Works I. Eminescu’s Life. Eminescu’s Works (1)], edited by Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă, and Daciana Vlădoiu, introduction by Eugen Simion. Bucharest: Academia Română/ Fundația Națională pentru Știință și Artă/ Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.
- Cioabă, Cătălin (ed.). *Mărturii despre Eminescu. Povestea unei vieți spusă de contemporani* [Testimonies about Eminescu. The Story of his Life Told by his Contemporaries]. Bucharest: Humanitas, 2013.
- Cioculescu, Șerban, „Umorul lui Eminescu. II” [Eminescu’s Humour]. *România literară*, no. 5, January 31 (1985).
- Ciotloș, Cosmin. “Les bières du mal. Când spuma devine otravă” [The Beers of Evil. When Foam Becomes Poison]. *Transilvania*, no. 7 (2023): 44-51.
- Damaschin, Ioan. *Dogmatica* [Dogmatics], translated by D. Fecioru. Bucharest: Apologeticum, 2004.
- Damaschin, Ioan. *Logica* [Logics], translated by Preasfințitul Kir Grigorie [Râmniceanu], edited by Adrian Michiduță, afterword by Gabriela Braun, transliterated by Aurelia Florescu. Craiova: Editura Sim Art, 2007.
- Del Conte, Rosa. *Eminescu sau despre absolut* [Eminescu or On Absolute], translated by Marian Papahagi, second edition. Bucharest: Humanitas, 2016.
- Dumitru, Teodora. “‘Geniul’ la Eminescu și ‘geniul’ lui Eminescu. Problemă cosmologică și afacere național(ist)ă (I)” [The Genius in Eminescu and Eminescu’s Genius: The Cosmologic Problem and the National(ist) Affair]. *Transilvania*, no. 5 (2022): 30-45.



- Dumitru, Teodora. "Eminescu-thermosof sau cum intră știința în poezie (I)" [Eminescu-Thermosopher or How Science Enters Poetry (I)] *Transilvania*, no. 8 (2022): 20-32.
- Dumitru, Teodora. "Eminescu-thermosof sau cum intră știința în poezie (II)" [Eminescu-Thermosopher or How Science Enters Poetry (II)] *Transilvania*, no. 9 (2022): 25-41.
- Eminescu, M. *Opere VII. Proza literară. Sărmanul Dionis. La aniversară. Cezara. Geniu pustiu. Celelalte proze postume. Texte inedite* [Literary prose. Poor Dionis. At the anniversary. Cezara. Waste Genius. Other Posthumous Prose. Unpublished Works], introduction by Perpessicius. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1977.
- Eminescu, M. *Opere XV. Fragmentarium. Addenda ediției* [Works XV. Fragmentarium. Addenda]. Bucharest: Editura Academiei Române, 1993.
- Eminescu, M. *Poezii [Poems]*, ediție critică de D. Murărașu. Bucharest: Minerva, 1982.
- Eminescu, Mihai. *Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile* [The Constellation of *Luceafărul*: The Sonnets. The Satires] editate și comentate de Petru Creția. Bucharest: Humanitas, 2012.
- Graf zu Bentheim-Tecklenburg, Moritz. *Das Patienzen-Buch oder das durch Karten veranstaltete Geduldspiel: Frei aus dem Französisch übertragen u. aus verschiedenen Ländern durch freundliche Mittheilungen in einem Zeitraum von 25 Jahren zusammengetragen* [The book of solitaire, or the card-game of patience: Freely translated from French and collected from various countries, as communicated by friends over a period of 25 years.]. Würzburg: Julius Kellner's Buchhandlung, 1863.
- Piegeler, Hildegard. *Tarot. Bilderwelten der Esoterik* [Tarot: Pictorial Worlds of Esotericism]. München: Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- Pop, Augustin Z.N. *Pe urmele lui Mihai Eminescu* [In the Footsteps of Eminescu]. Bucharest: Editura Sport-Turism, 1978.
- Saint John of Damascus. *Writings*, translated by Frederic H. Chase, Jr. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1999.
- Voncu, Răzvan. *O istorie literară a vinului în România* [A Literary History of Wine in Romania]. Bucharest: Curtea Veche, 2013.

ÎN ARHIVA LUI: ELIADE (II)

Eugen CIURTIN

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

IN HIS ARCHIVE: ELIADE (II)

Abstract: The present series offers an anthology of excerpts from all types of Mircea Eliade's writings, unpublished or published as journals, reminiscences, memoirs, articles, essays, and shorter pieces, which may as a whole describe his own production and continual re/use of personal manuscripts. There is at present no systematic inquiry into the nature, form, quantity and scope of his lost Bucharest archive. The rather large amount of Eliade Bucharest manuscripts sold through auctions since 2017 has already lethally interfered with the integrity of Eliade's archive, as he bided farewell in August 1942 and the subsequent material owners offered after Eliade's death no public catalogue or minimal listing of identified manuscripts, no indices, and almost no proper clues regarding its very size. Meanwhile, some manuscripts from this archive were sold directly by Eliade estates to public institutions in Romania (1986-1989) or sold directly to two public libraries in Bucharest by the sole material owner (and for his own personal benefit), in March-December 1989. Eliade's published and especially unpublished manuscripts auctioned since 2017 are extraordinarily sundry, and only a part has been rescued by public institutions (17 manuscripts by the Library of the Romanian Academy in 2021, 67 manuscripts in 2022 and 10 manuscripts in 2023 by the donors of the Institute for the History of Religions of the Romanian Academy, and several grand others at present under critical scrutiny, also in 2023 and by the donors of the same Institute). All these manuscripts are only a fragment from the full archive Eliade left for good in Bucharest in 1942. Synoptic rereading may thus help indeed improve our knowledge of that very archive, its content being a source of endless litigious intervention. With a first part published in *Transilvania* 51 [155] (2023), no. 4, pp. 52-64, the series complements ECCE | The Complete Critical Edition of Mircea Eliade's Scholarly Works before 1945, under the aegis of the Institute for the History of Religions, as well as MEUM | Mircea Eliade's Unpublished Manuscripts from Private Collections, published by Eugen Ciurtin and Andreea Apostu in *Transilvania* 51 [155] (2023), no. 1, pp. 1-22 (Critical edition), no. 2, pp. 1-16 (Concordances A-E) and no. 3, pp. 1-16 (Commentary), with forthcoming instalments in 2023.

Keywords: Mircea Eliade, Romanian culture, private diaries, manuscript studies, critical editions, private collector, History of religions, South Asian studies.

Citation suggestion: Ciurtin, Eugen. "În arhiva lui: Eliade (II)." *Transilvania*, no. 8 (2023): 30-38.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.05>.



59. Scrisoare către Jenny Acterian, Lisabona, 17 martie 1943:

„Când îmi voi publica jurnalul acestor trei ani, vor plânge și fluturii de tristețe. Dar m-am încăpățânat și, în răstimpurile de bună dispoziție, lucrez la «chestii mari». Una te va interesa și pe tine mai ales: *Prolegomene la istoria comparată a religiunilor*, circa 1 000 [de] pagini mari (am scris 140 [de] coli)¹.

60. *Jurnal*, 22 aprilie 1943, la două zile după ce isprăvise *Comentariile*:

„Din cauza zvonurilor de invazie, am dus *Jurnalul și manuscrisele la legație*. În caz de evacuare, să salvez măcar atâta. Restul – ce-o vrea Dumnezeu. | [tot ce urmează, până la p. 159 (?), transcris din carnetul negru]². Doi ani mai târziu, la 15 mai 1945, operațiunea se inversează: „De teamă ca nu cumva să fie sigilat, am scos Jurnalul din safe și l-am dus acasă. Am recitit câteva pagini de astă-vară. N-am scris aproape nimic despre progresul Ninei, dar lectura a fost totuși copleșitoare³.”

61. *Jurnal*, 3 mai 1943, la Sevilla:

„Notele în celălalt carnet⁴.”



62. Scrisoare către părinți, Lisabona, 20 mai 1943:

„Așa se întâmplă când ești departe: lumea te uită”⁵.

63. *Jurnal*, 24 iunie 1943:

„Mă gândesc, încă o dată, ce aș fi reprezentat astăzi în lume dacă aș fi scris într-o limbă europeană? În engleză, bunăoară...”⁶. La fel, în decembrie 1943, după o nouă întâlnire cu Ortega y Gasset: „La despărțire, din nou melancolia de a fi fost silit să mă exprim într-o limbă fără circulație”⁷.

64. *Jurnal*, 28 iunie 1943:

„Desfac un exemplar din ed.[iția a] III[-a] {a} *Huliganilor*, pe care Delafras l-a tipărit acum vreo două luni, și mă cutremur de numărul greșelilor [de tipar]. Speriat, închid cartea și o reasez în raft. Mă întreb ce vor spune noile promoții de cititori – care or fi auzit că sunt un scriitor inteligent – de proza aceasta fără sens. «Tema ei era» tipărit «*teama ei era*» Etc. Etc. | Dacă aș muri mâine, înainte de a fi avut timpul unei revizuii a întregii mele opere editate în țară, aș putea fi numai aproximativ cunoscut”⁸. Însemnare întrucâtva profetică: exact astfel avea să se întâmple, să moară înainte de această „revizuire a întregii mele opere editate în țară”, iar după 1989 – când a început o și mai masivă publicare în țară a operei nerevizuite – să fie cu adevărat „numai aproximativ cunoscut”.

65. Scrisoare către Constantin Noica, 20 mai 1943:

„Am aflat de la Nina peripețiile cu tipărirea *Comentariilor* mele. Bine că s-a aranjat într-un fel, pentru că **ce mă interesa pe mine, în primul rând, era să apară cartea, urgent, în orice condiții**”⁹. Dar, în *Jurnal*, la 12 iulie 1943: „Primesc *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* admirabil tipărită la o nouă editură, «Publicom». Păcat că sunt atâtea greșeli de tipar. S-au strecurat groaznice greșeli chiar alături de pagina de gardă, la rubrica «De același autor»”¹⁰.

66. *Jurnal*, 15 iulie 1943:

„*Manole* este a douăzeci și cincea lucrare pe care o tipăresc. Cu cele două traduceri, cu ediția lui Nae Ionescu (*Roza Vânturilor*), cu *Iphigenia*, volumul inedit de articole politice și volumul, tot inedit, de studii etnografice, cu *Mandragore* (aproape terminată), cu primul tom din *Viață nouă*, notele de călătorie deja publicate [așadar prin republicare, din nou, ca volum], precum și cele vreo douăzeci de studii tipărite – la care se adaugă volumul *Ensaioș luso-romenos*, sub tipar [? nu a mai apărut] – bibliografia mea [1921-1943] se ridică la circa cincizeci și cinci [de] volume și broșuri. Fără să mai vorbesc de *Romanul adolescentului mioș* și *Gaudeamus*, care vor rămâne să apară postum [cum s-a și întâmplat], cum tot postum va apărea jurnalul meu intim [cel puțin cel din Portugalia]. [...] | [...] Majoritatea producției mele

e întâmplătoare. A fost scrisă sub presiunea editorilor, a revistelor, a evenimentelor. N-am avut încă prilejul să fructific munca mea trecută printr-o capodoperă. Sunt un Goethe care n-a scris nici măcar *Werther* [dar vezi mai sus tocmai comparația *Werther-Maitreyi*], deși a gândit deja pe *Faust II*”¹¹.

67. *Jurnal*, 25 septembrie 1943:

„Enorm de multe lecturi, toate în legătură cu istoria religiilor tractice și helenice. | De notat progresele cărților pe care le meditez”¹².

68. Scrisoare către părinți, Lisabona, 18 octombrie 1943:

„Am fost informat că mi s-au trimis de la Buc[urești] mai multe pachete cu cărți și de trei luni n-am primit nici unul din ele. [...] Sper să mă pot duce săptămâna viitoare la Paris pentru vreo zece zile, ca să-mi văd editorul, pentru o nouă ediție *Yoga* și, totodată, să văd mai mulți profesori și scriitori. Să vedem dacă voi avea noroc măcar de data aceasta. [...] nu prea știu ce se mai întâmplă în cultura românească. Nici nu știu măcar dacă anumite cărți ale mele care trebuiau să se retipărească în cursul verii acesteia au văzut sau nu lumina tiparului. Nici de *Zalmoxis* nu știu nimic. Așa e când nu ești în țară, să te ocupi personal. Oamenii, la depărtare, te uită repede”¹³.

69. *Memoriu de titluri și lucrări în vederea ocupării prin concurs a Conferinței de Filosofie a istoriei și a culturii*, 8 decembrie 1943¹⁴:

„doctor (1934¹⁵)”. Lista prezentată de „lucrări științifice” cuprinde și titluri de (extrase de) articole (românești, italiene, indiene) și a fost publicată și republicată cu greșeli care nu puteau fi ale lui Eliade¹⁶.

70. *Jurnal*, 6 aprilie 1944:

„Cred că cititorii jurnalului de față vor fi văzut judecata istoriei – la data când vor citi ei paginile mele”¹⁷.

71. Din nou o comunicare la Córdoba, cu titlul „*Quelques mythes sur l'origine des plantes*”, într-o atmosferă relatată pe larg în jurnal (4 octombrie 1944)¹⁸.

72. *Jurnal*, 7 octombrie 1944:

„Ca să mă pot salva spiritual, trebuie să mă dedic serios operei mele. Altminteri, voi decădea pe nesimțite, voi sombra fie în nebulie, fie în cel mai criminal păcat. Înțelegi foarte bine ce vreau să spun. Roagă-te Sfintei Fecioare”¹⁹.

A revenit când a reluat jurnalul, după moartea Ninei, la 23 decembrie 1944:

„Nihilismul cumplit care mă cuprinde uneori se declanșează în clipa când mă îndoiesc că *dincolo* mai e ceva. Atunci, mă simt atât de liber și de indiferent, încât aș putea face orice crimă și orice fărădelege”²⁰.

Și la 7 ianuarie 1945:

„mă așteaptă la capăt nebunia sau sinuciderea”²¹. La 4 martie 1945: „îmi spuneam că [...] sunt blestemat să sufăr aceleași dureri [ca ale Ninei] în spirit, până la împrușcarea finală, până la nebulie”²².

73. *Jurnal*, 13 octombrie 1944:

„mă întreb: oare nu trădez? Oare nu mă trădez pe mine, nu mi trădez geniul meu, neamul meu, lăsându-mă absorbit de boala Ninei” – Nina avea să moară o lună mai târziu, la 20 noiembrie – „nemaiddormind nopțile, nemaifăcând nimic toată ziua, **nici măcar transcriind și perfecționând operele mele neterminate?** Poate ar trebui să fiu mai egoist. Să mă gândesc în primul rând la datoria pe care o am față de geniul meu”²³.

74. *Jurnal*, 20 octombrie 1944:

„**Detestabila mea obsesie de perfecțiune va ajunge să mă sterilizeze.** Aș vrea – după mine – ca **orice aș scrie, în orice direcție, să fie dacă nu cel mai bun, cel puțin cel mai bine informat, cel mai original** etc. Cu totul absurd – și primejdios”²⁴.

75. *Jurnal*, la 26 octombrie 1944, despre un *Jurnal cordobez*:

„**Folosesc însemnările**, dar îndeosebi îmi place să scriu, salvându-le din nimicnicie, despre atâtea lucruri, gânduri, imagini pe care din oboseală, din neglijență sau din întâmplare nu le-am notat aici”²⁵.

76. *Jurnal*, 29 octombrie 1944:

„Continuând *Córdoba* [i.e. *Jurnalul cordobez* sau spaniol], **mi-am dat seama încă o dată cât de nefast e sistemul meu de a scrie și de a crea. Refuzul de a însemna cu oarecare atenție observațiile pe care le fac, gândurile pe care le organizez; lenea de a lucra zilnic la punerea în ordine a hârtiilor mele; iluzia că, asupra oricărei probleme care mă interesează, voi ajunge într-o zi să scriu o carte sau măcar un studiu și că deci ar fi inutil să definesc de pe acum, să redactez etc. – contribuie la împrușcarea din an în an a producției mele**”²⁶.

77. *Jurnal*, 7 noiembrie 1944²⁷:

„Am scris pagina 250 din *Prolegomene*. Am scris deci un sfert.

Dar, cu părere de rău, trebuie să renunț la 104 pagini (despre mistere) pe care, amplificându-le, le voi tipări ca o lucrare aparte. Altminteri, față de proporțiile date secției mistere, *Prolegomene* ar trebui să aibă două-trei mii de pagini. Va trebui să rezum toate aceste excelente capitole în trezeci-patruzeci [de] pagini. Deci am gata încă o carte – pe care nici nu bănuiam că am s-o scriu atât de devreme. La mistere mă gândesc din universitate”²⁸.

78. *Jurnal*, 22 decembrie 1944:

„**O serie de note și observații** în legătură cu aceste lecturi biblice, pe care îmi propun să le **dezvolt** și să le **transcriu**. În fond, nu ar fi ele mai prețioase decât **atâtea cărți pe care le am în cap?** De ce nu am avut, până acum, curajul unui Nietzsche, sau al unui Kierkegaard, de a filozofa pe experiențe personale, de a scrie aforistic, fragmentar? **Obsesia mea a fost studiul erudit, contribuția ilizibilă sau, abia acum, în urmă, tratatul bine încheiat.** De ce nu un **carnet de note**, ca ultimele cărți ale lui Nietzsche? Trebuie să am acest curaj – și îl voi avea”²⁹.

79. *Jurnal*, 4 ianuarie 1945:

„[*transcriere de pe foite însemnate noaptea*]”³⁰.

80. *Jurnal*, 6 ianuarie 1945:

„**Am început de câteva zile să transcriu pe curat, corectând și amplificând pe alocuri însemnările mele fragmentare, risipite prin nenumărate «cămăși».** M-am apucat de treaba aceasta pentru că, în primul rând, nu e prea grea; nu-mi cere să mă concentrez prea mult asupra aceluiasi gând. Dar, și din **nevoia de a lăsa ceva mai de Doamne-ajută după mine**, în cazul în care va trebui să părăsesc viața aceasta mai repede decât socoteam. [...] O seamă de reflecții și observații își vor găsi drumul într-o carte, sau într-un studiu – după mulți ani – dacă și-l vor găsi într-adevăr... Toate cărțile pe care le scriu – nu mai vorbesc de cele pe care le public – mărturisesc etape de mult depășite. | Nici o carte de gândire nu e «la zi», nu mi-e contemporană. Nici măcar *Prolegomenele* [...] | Transcriind însemnările observ un lucru amuzant: **aproape nici una dintre «descoperirile» mele recente** (bunăoară, cele asupra istoriei și abolirii istoriei în concepțiile arhaice etc.) **nu e notată.** De obicei, sunt **gânduri oarecum laterale marilor probleme.** Dar, cel puțin, ele nu mă trădează”³¹.

81. *Jurnal*, 8 ianuarie 1945, aflând de interzicerea unor autori fasciști, conform Convenției de armistițiu:

„Știrea aceasta m-a făcut să mă întreb **dacă, astăzi, am încetat sau nu de a mai fi un autor accesibil în România.** Fiind «fascist», am fost scos din cadre și, dacă va trebui, mi se va lua și cetățenia. [...] chiar editorii mei din ultima vreme – Cugetarea, Publicom – sunt astăzi, probabil, desființați.



Cărțile retipărite în ultimii ani la Cugetarea se vor vinde cu kilogramul – în cel mai bun caz (căci ar putea fi folosite la împachetarea mălaiului). *Meșterul Manole*, fiind tipărit de Publicom, este probabil interzis. S-ar mai putea, de asemenea, ca întreaga mea operă să fie interzisă³². Temeri, mai târziu, să nu piardă viza franceză acordată „unui «fascist» ca mine”³³.

82. *Jurnal*, 9 ianuarie 1945:

„Groaza mea, prin 1938, era să nu fiu considerat un amator în cultură – de aceea publicam studii de o ilizibilă erudiție. Teama aceasta de diletantism trăda doar o luptă surdă cu scepticismul și scientismul. Nu îndrăzneam să mă despart – așa cum gândeam, în realitate – de pozitivism, deși **nu acceptam nici să mă încadrez în rândurile «savanților», pentru că îi disprețuiam**”³⁴.

83. Se compară, ca randament zilnic al scrisului, cu Kierkegaard, în *Jurnal*, la 10 ianuarie 1945, și folosește o comparație și adresare unică (mai ales pentru editorii săi):

„De fapt, *Enten-Eller* are cam 1 300 [de] **pagini din foile acestea pe care scriu și pe care le vedeți** [...] Când lucrez la un roman, sau chiar la *Prolegomene*, scriu zece-doisprezece pagini fără un prea mare efort; și, cu toate acestea, n-am scris încă o carte de 600 de pagini în unsprezece luni; **n-am scris, în unii ani, nici măcar o carte de 300 [de] pagini** [...] **puținătatea producției mele din ultimii cinci ani**. Eu sunt în stare să scriu un tratat într-o săptămână sau un roman într-o lună – dar nu o pot face pentru că, îndată ce am intrat viguros în lucru, mă apucă o criză de dezgust față de producția în curs și mă simt demonic tentat de altă scriere. De rușine și de furie, nu mă apuc să scriu *altceva*, ce mi-ar plăcea, și atunci zilele se scurg uscate și neproductive”³⁵.

84. *Jurnal*, 12 ianuarie 1945:

„relecturi și «manipularea» cărților de astă-primăvară, de astă-vară și de astă-toamnă”³⁶.

85. *Jurnal*, 14 ianuarie 1945, într-o reacție polemică retrospectivă la un articol al lui Miron R. Paraschivescu despre

„domnișorul Mircea Eliade, cel din India și din Portugalia”: „Iert întotdeauna resentimentele față de geniul, opera și existența mea. Dar să nu-și ia aere de martir, căci nu-i șade bine. «Domnișorul» a muncit șaisprezece ore pe zi timp de peste douăzeci de ani, ca să învețe, să cunoască și să creeze”³⁷.

86. *Jurnal*, 21 ianuarie 1945:

„[...] biblioteca de la București [...] **fișele** [...] **Știu că**

sunt acolo, în sertare, zeci de studii și cărți nescrise – de indianistică, istoria religiilor, etnografie, filozofia culturii”³⁸.

87. *Jurnal*, 26 ianuarie 1945:

„Ca să nu pierd zadarnic o după-amiază, mă trudesesc cu **un comentariu pentru *Glossarium***. | Majoritatea **notelor pentru *Glossarium* au fost scrise în vederea eventualelor studii sau articole. Sensul lor era să fie amplificate sau transcrise întocmai, sub forma lor abreviată, sumară**. Ceea ce fac, ceea ce mă mulțumește să fac mai degrabă strică decât folosește. Anulează spontaneitatea notiței și nu-i dă în schimb ponderea unui articol. Dar sunt nevoit să continui *Glossarium*, cu sau fără voia mea. **Nu voi avea timp să scriu acele nenumărate studii și eseuri**; nu mă mai interesează. Și ar fi păcat ca **atâtea observații – unele dintre ele fertile – să se piardă definitiv | *Glossarium***, ca și **celelalte caiete cu însemnări (bunăoară despre istoria religiilor**; din călătoriile în Spania și Portugalia etc.), fac să se despartă definitiv de acest Jurnal **câteva sute de hârtițe** care, îmi făgăduisem, trebuiau să fie vărsate cândva înapoi; așa cum trebuie vărsat, bunăoară, jurnalul romanului *Viață nouă* și agenda 1940-1941”³⁹.

88. *Jurnal*, 2 februarie 1945:

„Sentimentul că sunt trimis pe lume pentru a dezlega misterele. Trebuie să îndrăznesc mai mult. Să spun, din ce în ce mai lămurit, cele ce gândesc. Timpul trece. | **M-am hotărât să scriu pentru *Glossarium*, așadar într-o formă excesiv abreviată, apologia iudaismului, pe care o rumeg de câteva săptămâni**”⁴⁰.

89. *Jurnal*, 2 februarie 1945:

„[...] S-ar putea ca **multe dintre cărțile pe care aș vrea să le mai scriu** să nu mi se îngăduie să le sfârșesc. [...] făcând din acest jurnal adevărata mea operă [...]. | Cu atât mai rău **dacă nu-l va citi nimeni**. Eu, în orice caz, nu voi avea decât de câștigat [scriindu-l]”⁴¹.

90. *Jurnal*, 3 februarie 1945, contând că tinerețea ar dura până la 50-51 de ani:

„[...] Dacă m-aș retrage într-un fel oarecare din viață – mănăstire, izolare, creație continuă –, aș putea regreta că mi-am pierdut tinerețea (ce mi-a mai rămas din tinerețe, adică douăsprezece-treisprezece ani)”⁴².

91. *Jurnal*, 5 februarie 1945:

„o operă care, altfel, ar fi riscat să se piardă în **efemeride erudite și în ficțiune juvenilă**. Opera aceasta ar putea cuprinde **o serie de cărți intime: jurnale, reflecții, autobiografie** etc. Faptul că, deocamdată, știu că nu pot

publica nimic din tot ce aş scrie în româneşte – ar trebui să mă încurajeze să scriu exclusiv opere postume. | *Glossarium* a atins şaizeci şi cinci de pagini”⁴³.

92. *Ţurnal*, 5 februarie 1945, cu planul de a-şi publica sau a lăsa să-i fie publicat jurnalul după 60 de ani:

„Gândul că **aş putea publica fragmente din acest jurnal** mai devreme decât am hotărât (adică, înainte de 1967) să mă intimideze oare atât de mult, încât **să nu mai îndrăznesc să mărturisesc totul?** Trebuie să mă dezbar de acest gând [...] | deci – toate curajele...”⁴⁴. La fel, despre lucrul la *Prolegomene* | THR, la 20 aprilie 1945: „trebuie să mă învăţ să am toate curajele, chiar cu riscul de a părea superstiţios”.

93. *Ţurnal*, 6 februarie 1945:

„Die Philosophen sollen Grammatiker, und die Grammatiker sollen Philosophen sein (F.[riedrich] Schlegel). De pus ca moto la *Glossarium*”⁴⁵, şi desigur nu numai acolo, şi nu numai pentru că şi Schlegel plecase să înveţe sanscrita (ce-i drept, la Paris).

94. *Ţurnal*, 10 februarie 1945, despre o năvălă abia începută:

„Va trebui să [...] **rescriu. Dar am această nenorocită manie de a fi incapabil să refac un text, să reiau o pagină**”⁴⁶.

95. *Ţurnal*, 11 februarie 1945:

„Eroarea: a rezolva o problemă prin felul de a o pune”⁴⁷.

Însemnarea pare clară, dar devine enigmatică, dacă luăm în calcul tocmai scrierile sale finale, unde eroarea e tocmai postularea frecventă a unui *homo religios* atemporal, omniprezent, omogen, ireductibil la alte valori şi la alte coordonate, în totul: neproblematic.

96. *Ţurnal*, 13 februarie 1945:

„Pentru prima oară de la plecarea Ninei, resimt interesul pentru erudiţie şi cultură. Ieri seară, **am recitit unele note luate mai de mult** în legătură cu *Cosmos şi Istorie* [*Mythe*]. Este drept că m-am mai gândit în ultima vreme la cartea aceasta, dar numai asupra tezelor ei filosofice. Ieri, dimpotrivă, mă interesau şi părţile de erudiţie, de cultură”. În aceeaşi zi, mai târziu: „Am început *Cosmos şi Istorie*. Am ales ziua de azi pentru că e marţi, şi e 13!”⁴⁸.

97. *Ţurnal*, 14 februarie 1945:

„Mă încăpăţânez totuşi să lucrez la *Cosmos şi Istorie*. Cu chiu, cu vai, **scriu trei pagini**. Apăsător de **numărul enorm de lucruri pe care le ştiu**, pe care aş vrea să le spun fără să rătăcesc pe cititor într-un **labirint în care eu mă plimb**

astăzi într-o superbă siguranţă. Aş vrea să rezum, şi totuşi nu pot renunţa la o **seamă de fapte puţin cunoscute şi, după credinţa mea, incomplet interpretate**”⁴⁹.

98. *Ţurnal*, 16 februarie 1945, o mini-retrospectivă a anilor 1937-1945:

„Scriu toată ziua la *Cosmos şi Istorie*. Nu pot spune că am creat ceva, **munca mea de azi fiind mai mult rezumarea rezultatelor publicate cu şase, şapte ani în urmă** (*Cosmologie şi alchimie babiloniană, Comentarii la Legenda Mesterului Manole*). Dar trebuie să plec de la lucrurile cunoscute de cititor ca să ajung la altele noi. De altfel, am impresia că publicaţiile mele așa-zise științifice nu prea au fost citite; sau, în orice caz, nu au fost citite de cei care le puteau înțelege. *Cosmos şi Istorie* se adresează în primul rând filosofilor”⁵⁰.

Sau cel puțin asta credea atunci: avea, dimpotrivă, să contribuie puternic la reliefa unei armături teoretice a operei de istoric generalist al religiilor. Revenirea la publicațiile sale anterioare este evidentă de îndată ce publicațiile acestea devin suficient de numeroase și suficient de diverse, adică suficient de sistematice. Se observă acest lucru spre 1935, și se observă mult mai bine în turnura obligată a schimbării treptate a publicului, atât prin redacția în limbi de circulație mai amplă, cât și prin locul de publicare. Când spune, la 16 februarie 1945, „trebuie să plec de la lucrurile cunoscute de cititor” (abia începuse viitorul *Mythe*), lasă impresia unei continuități cu publicul românesc din anii 1930. Dimpotrivă, această revenire în arierplan este făcută pentru captarea unui alt public, adică tocmai pentru ruperea de publicul românesc. Așa s-a născut tematica precedentei: amintind și discutând studii și articole din perioada românească în contexte mult ulterioare. De pildă, referințele la *Alchimia asiatică* în *History of Religions* din anii 1960-1970, el reproșând în același timp altora citarea volumului din 1935, considerat inaccesibil lor⁵¹....

99. *Ţurnal*, 16 februarie 1945:

„Nu găseam altă justificare supraviețuirii mele în afară de **redactarea operelor pe care mi le-am propus să le dau. Gândurile mele cele mai revoluționare în metafizică și mistică vor rămâne totuși inedite**. Am sentimentul că sunt, încă, incomunicabile. *Terriblement en avant des siens...* (Montherlant)”⁵².

100. *Ţurnal*, 18 februarie 1945:

„Eu încercam **o altă soluție, mai ales între anii 1928-1933**; aceea de a «trăi» cu atâta intensitate, încât a mă vida complet, a atinge limita extremă a dezgustului, a visa ca [pe] o beatitudine solitudinea studioasă, efortul creator, orice în afară de carne, de experiență, de dramă”⁵³.



101. *Jurnal*, 19 februarie 1945:

„Continuu *Cosmos și Istorie*. Am scris până acum treisprezece coli, formatul *Prolegomenelor*”⁵⁴.

În șase zile, deci, iar formatul îl cunoaștem din manuscrisul *Prolegomenelor* păstrat la BAR.

102. *Jurnal*, 21 februarie 1945:

„Printre alte scurte tratate pe care aș vrea să le scriu – scurte, laconice chiar, pentru că nu voi avea timp să le redactez pe toate –, va fi unul dedicat problemei *post-mortem*”⁵⁵.

103. Exerga din prefața la THR o descoperă la 27 februarie 1945⁵⁶.

104. Marea temă a veracității unor experiențe religioase extreme apare nu numai în 1937, ci și, la fel de direct, în 1945. *Jurnal*, 8 martie 1945:

„Întâlnesc mereu, în cursul lecturilor mele, mărturisiri și observații de ale exploratorilor, misionarilor, călătorilor etc. relative la capacitățile nefirești ale unor anumiți indigeni de a vorbi cu animalele, de a ghici viitorul etc. Ultima, în *Mythologie primitive* a lui Lévy-Bruhl, p. 56. Ar fi foarte interesant **dacă aș aduna toate aceste fapte și le-aș publica – fără comentarii**. În fond, ele sunt «imposibile» pentru noi pentru că nu se conformează stadiului actual al cunoașterii noastre științifice. Dar poate fi acesta un criteriu absolut? Putem invalida câteva mii de observații exacte numai pentru că nu se potrivesc cu ceea ce ne-am învățat să acceptăm ca real, ca «adevărat»?”⁵⁷.

105. *Jurnal*, 6 aprilie 1945, după ce își notează inițiativele unor traduceri ale *Maitreyi* în italiană și portugheză: „Traducătorul meu, Egídio Amorim Guimarães, îmi scrie că ed. Coimbra Editora îmi cere întreaga mea operă. Dar va apărea vreodată?”⁵⁸. Apoi, la 2 iunie 1945:

„*Huliganii* au fost angajați de Coimbra Editora, și **acum sunt silit să recitesc cu atenție un exemplar, ca să corectez greșelile de tipar** înainte de a începe traducerea amicului meu Egídio Amorim Guimarães. [...] Mă întreb cum de am scris eu o asemenea carte la douăzeci și șapte de ani! Cum vedeam eu atunci viața, de am putut fi atât de crud? | O singură explicație găsesc: exasperarea reîntoarcerii din India, ratarea acelei experiențe a absolutului”⁵⁹.

106. *Jurnal*, 11 aprilie 1945:

„un studiu despre regalitatea davidică”⁶⁰.

107. La fel ca în *Secretul doctorului Honigberger*, în *Jurnal*, la 11 aprilie 1945:

„Mizeriile acestea spirituale și mentale în care mă zbat mă împiedică să lucrez, să scriu, să iau note. Dar e ciudat cât de lucid sunt uneori, chiar când alunec în cele mai monstruoase prăpăstii! Dacă aș avea măcar **puterea (mai precis: gustul, dispoziția, l'envie) de a scrie, de a nota fragmente** din meditațiile mele! Mă întorc în lume din ce în ce mai pesimist și totuși cu o nouă, nebunească speranță. Pesimist în ceea ce privește condiția actuală a omului. Mă deprimă uneori imensul rol pe care-l joacă vanitatea în viața aproape oricărui om; mai mare decât rolul sexului, al foamei, al spaimii de moarte”⁶¹.

108. Exemplu de amplificare și rescriere a unei meditații citadine identice mai vechi (1934), în *Jurnal*, 16 aprilie 1945:

„omul n-a izbutit încă să se adapteze noului mediu cosmic pe care i l-au creat propriile sale descoperiri și mijloace de producție. Este încă un decalaj între mediul modern și om [...]. | [...] nu cred că simplul fapt de a trăi într-o societate civilizată și extrem de industrializată implică degenerarea fizică și dezechilibrul sau sterilitatea spirituală. Cred că nu ne-am adaptat mediului; și într-un oraș cu zgârie-nori etc. omul poate ține contactul cu ritmurile cosmice, poate «realiza» miracolul alternanței zi-noapte și al ciclurilor lunare; drama universală – viață și conștiință, fragment-Tot, devenire-ființă – e tot atât de imediată și într-o uzină, și în singurătățile himalaiene. Orașul modern nu e cu necesitate rupt de natură; numai ereziile urbanistice au exclus grădinile; dar cimentul și fierul se pot încadra perfect ca elemente de peisaj natural în vegetație etc.”⁶².

109. Revine comparația cu Goethe în *Jurnal*, la 17 aprilie 1945:

„Întotdeauna m-au stimulat biografiile lui Goethe. Observ și de data asta tulburătoarea asemănare a destinelor noastre: imensul timp pierdut de amândoi cu munci științifice fără de folos (ba, dimpotrivă!) creației artistice; incapacitatea de a ne consacra unei singure opere, până la desăvârșirea ei; creația spasmodică, dar repede întreruptă de o nouă pasiune culturală; **disprețul față de spiritul critic, de îndoială etc.** (goetheeanul «spune-mi în ce crezi, că de îndoieli [*sic*] am și eu destule; citez aproximativ, din memorie); interesul pentru miturile reintegrărilor etc.; [...] Desele lui crize; disperările și epocile de sterilitate (bunăoară, după moartea lui Schiller)”⁶³.

110. *Jurnal*, 18 aprilie 1945:

„să încep **revizuirea copiei dactilografiate** a *Cordobei* (deși, cu câtă teamă! paginile acelea din octombrie 1944!...)”⁶⁴.

111. *Jurnal*, 18 aprilie 1945:

„Ieri, i-am dictat Gizei vreo șase pagini din *Prolegomene*, izbutind astfel de a încheia dactilografierea capitolului

«Pământul». Dictând, îmi dau seama de anumite asperități ale textului, care trecuseră neobservate la lectură. Nu sunt făcut pentru un scris desăvârșit; dar înțeleg că n-aș fi izbutit să-mi pieptăn proza, s-o purific, s-o desăvârșesc, decât prin repetate lecturi ale copiei dactilografiate, lecturi integrale, iar nu fraze sau paragrafe; după o primă parcurgere a manuscrisului, o a doua, mai lentă, apoi o a treia, și așa mai departe. Aceeași metodă ca și la lectura corecturilor în șpalte sau în pagină, când nu descoperi greșelile de tipar decât revenind a doua sau a treia oară asupra textului corectat. J.[acquies] Byck îmi spunea că lui nu-i scapă nici o greșeală de tipar pentru că citește pagina de șase-șapte ori»⁶⁵.

112. *Țurnal*, 18 aprilie 1945:

„Termin de corectat *Isabel*. Încerc să recitesc anumite pagini din *Șantier*; sunt speriat de cât de mult am trădat eu în acel semijurnal (Kramrisch, Tucci, M.[aitreyi], D.[asgupta]. Și apoi, cruzimile inutile...»⁶⁶.

113. *Țurnal*, 5 mai 1945:

„Îmi notez mai multe observații pentru eventualele mele comentarii portugheze»⁶⁷.

114. *Țurnal*, 8 iunie 1945:

„voi vinde o parte din bibliotecă; altă parte o voi depozita la Legație, în așteptarea unor zile mai bune. Sper să pot lua cu mine la Paris lucrările absolut indispensabile. Complicată va fi, de asemenea, transportarea manuscriselor și fișelor»⁶⁸.

115. *Țurnal*, 23 iunie 1945:

„Redactarea *Prolegomenelor* mă ține deasupra melancoliei și tristeții. Din nenorocire, scriind, «îmi vin» o sumă de admirabile, sugestive și personale noi puncte de vedere asupra religiei, culturii, istoriei, pe care nu am cum să le introduc în capitolul la care lucrez. Mă mulțumesc să le rezum la întâmplare, și să le îngrop în «cămășile» cu însemnări. Dumnezeu știe dacă le va veni vreodată

vremea să le dezvolt. Și totuși, sunt lucrurile cele mai interesante»⁶⁹.

116. *Țurnal*, 9 iulie 1945:

„Lucrez. Terminat capitolul «Cerul și zeii uranici». Hotărât să întrerup *Prolegomenele* și să mă concentrez asupra cărții *Mort et initiation*. Cele 100 [de] pagini despre Mistere, scrise anul trecut, vor fi scoase din *Prolegomene*, amplificate și completate cu câteva capitole asupra inițierilor primitive și problemei morții, alcătuiind astfel un volum de vreo 250-300 [de] pagini], pe care l-aș visa editat de Payot. Altminteri, ar trebui să treacă doi-trei ani până mi-aș putea tipări *Prolegomenele*... și câte s-ar mai putea întâmpla între timp?!»⁷⁰.

117. *Țurnal*, 17 august 1945, citind Huxley:

Cât regret, acum, că n-am scris, la timp, prin 1936-[19]37, acel roman în care îmi propusesem să descriu condițiile *post-mortem* ale câtorva dintre personajele mele!...»⁷¹.

118. *Țurnal*, 27 august 1945:

„Mă paralizează sentimentul că aceste pagini ar putea cădea în mâna oricui, că vor fi interpretate cu rea-credință etc.»⁷². E drept, și Eliade însuși și-a scos la licitație volume din biblioteca sa, dar ca emigrant șomer, la finele războiului, înainte de a se strămuta la Paris, după cum o spune în *Țurnal*, la 30 august 1945: „Alte două sute de volume se vor vinde la *Leilão* din noiembrie»⁷³.

119. *Țurnal*, 1 septembrie 1945, după șase ani de la începutul războiului:

„Cât aș fi vrut să pot reciti paginile jurnalului din acel timp!»⁷⁴.

Țurnalul, ca și zeci de mii de alte pagini în arhiva lui, rămăseseră la București. Nu aveau să fie regăsite decât după zeci de ani. Nu aveau să fie parțial salvate și îndreptate spre domeniul public – cărora le aparțin de drept – decât în ultimii ani.

Note

1. Eliade 1999-2004, vol. I, pp. 14-15 (fără *[de]*) | [2006] 2007, p. 457 (fără al doilea *[de]*). Handoca 1996, p. 132 *cum* n. 2 o cita ca inedită, cu cota veche BCS nr. 14847.
2. Eliade [1941-1945] 2001, p. 89 | [2006] 2007, p. 190.
3. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 235-236 | [2006] 2007, p. 365.
4. Eliade [1941-1945] 2001, p. 96 | [2006] 2007, p. 198.
5. Eliade 1999-2004, vol. I, p. 331 | [2006] 2007, p. 452.
6. Eliade [1941-1945] 2001, p. 102 | [2006] 2007, p. 206. Merită aici semnalat că texte în engleză ale redactării unei teze de doctorat în India nu au fost încă publicate sau semnalate. *Cinci* dintre manuscrisele IHR inedite (MS 19, 20-22 și 27) sunt așadar esențiale pentru a percepe modalitățile efective de lucru ale foarte tânărului indianist, nemaicranat de aproximațiile sale



- retrospective, nici de ale exegeților săi fără nici o competență în indianistică.
7. Eliade [1941-1945] 2001, p. 113 | [2006] 2007, p. 219.
 8. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 102-103 | [2006] 2007, p. 206 (cu întregiri ale editorilor, incomplete).
 9. Eliade 1999-2004, vol. II, p. 362 | [2006] 2007, pp. 475-476 (aici 475).
 10. Eliade [1941-1945] 2001, p. 103 | [2006] 2007, pp. 206-207.
 11. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 103-104 | [2006] 2007, p. 207.
 12. Eliade [1941-1945] 2001, p. 109 | [2006] 2007, pp. 213-214.
 13. Eliade 1999-2004, vol. I, p. 334 | [2006] 2007, pp. 454-455.
 14. Eliade 1999-2004, vol. III, pp. 531-533 | [2006] 2007, pp. 463-464.
 15. În 2004, M. Handoca a corectat „de fapt, 1932”, a fost preluat ca atare în Eliade [2006] 2007, p. 463 n. 1, când de fapt este 1933.
 16. Astfel, *Elemente pre-ariene în hinduism* apare ca fiind din 1938 atât în Eliade 1999-2004, vol. III, p. 532, cât și în Eliade [2006] 2007, p. 464: este evident din 1936 și acolo a fost inclusă cronologic de autor. Ediția corectată și adnotată a acestui text derivat direct din *Yōga* 1936 în Eliade 2016, pp. 471-503. M. Handoca a publicat în două rânduri facsimile diferite ale unui document (*Curriculum vitae* | *Studii și activitate universitară*) anterior, cf. Handoca 2004, p. 153, §11obis, respectiv Eliade 2016, p. 568.
 17. Eliade [1941-1945] 2001, p. 123 | [2006] 2007, p. 229.
 18. Eliade [1941-1945] 2001, p. 144 | [2006] 2007, p. 254.
 19. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 148-150 | [2006] 2007, p. 261.
 20. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 161-162 | [2006] 2007, p. 275.
 21. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 173-174 | [2006] 2007, p. 290.
 22. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 213-214 | [2006] 2007, p. 338.
 23. Eliade [1941-1945] 2001, p. 153 | [2006] 2007, p. 264.
 24. Eliade [1941-1945] 2001, p. 154 | [2006] 2007, p. 266.
 25. Eliade [1941-1945] 2001, p. 155 | [2006] 2007, p. 267.
 26. Eliade [1941-1945] 2001, p. 156 | [2006] 2007, p. 268.
 27. Eliade [1941-1945] 2001, p. 157 | [2006] 2007, p. 270.
 28. Într-adevăr: și anume, într-un context de proiect intelectual care, în faza sa de dezvoltare maximă, a profilat chiar un schițat compendiu despre *Originile gândirii europene*, despre care vezi acum (cu reconstrucția manuscriselor din patru colecții distincte, publice și private) Andreea Apostu, “Bibliografii potențiale: *Originile gândirii europene* de Mircea Eliade [Potential Bibliographies: *The Origins of European Thought*]”, *Țîmpul*, nr. 6-7 (28-29), iunie-iulie 2023, pp. 18-19.
 29. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 160-161 | [2006] 2007, p. 274.
 30. Eliade [1941-1945] 2001, p. 170 | [2006] 2007, p. 285.
 31. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 172-173 | [2006] 2007, pp. 288-289.
 32. Eliade [1941-1945] 2001, p. 176 | [2006] 2007, p. 293. La Publicom aveau să publice în acei ani – până în 1947 – nu numai autori legionari precum Noica și mai mulți minori, ci și Blaga, Vianu, Cioculescu. În privința cărților ca hârtie de împachetat, Eliade amintise în 1935 că jumătate din tirajul la *Soliloquii* se vânduse astfel, datorită unei „neînțelegeri cu tipograful” (Ciurtin 2016, p. 33).
 33. Însemnare din 25 august 1945, în Eliade [1941-1945] 2001, p. 250 | [2006] 2007, p. 383.
 34. Eliade [1941-1945] 2001, p. 177-179 | [2006] 2007, pp. 294-295 (întreg pasajul e susținut de o comparație erotică mai complexă).
 35. Eliade [1941-1945] 2001, p. 179 | [2006] 2007, pp. 296-297.
 36. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 181-182 | [2006] 2007, p. 299.
 37. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 184-185 | [2006] 2007, p. 303.
 38. Eliade [1941-1945] 2001, p. 187 | [2006] 2007, p. 306.
 39. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 190-191 | [2006] 2007, pp. 310-311.
 40. Eliade [1941-1945] 2001, p. 193 | [2006] 2007, p. 314.
 41. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 193-195 | [2006] 2007, p. 315.
 42. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 195-197 | [2006] 2007, p. 317.
 43. Eliade [1941-1945] 2001, p. 198 | [2006] 2007, p. 319.
 44. Eliade [1941-1945] 2001, p. 198 | [2006] 2007, p. 319.
 45. Eliade [1941-1945] 2001, p. 198 | [2006] 2007, p. 319.
 46. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 202-205 | [2006] 2007, p. 327.
 47. Eliade [1941-1945] 2001, p. 206 | [2006] 2007, p. 329.
 48. Eliade [1941-1945] 2001, p. 207 | [2006] 2007, p. 330..
 49. Eliade [1941-1945] 2001, p. 207 | [2006] 2007, p. 331.
 50. Eliade [1941-1945] 2001, p. 208 | [2006] 2007, p. 331.
 51. Cf. Mircea Eliade, “Dictionaries and Encyclopedias [Review article of *Dictionary of Comparative Religion*, by S. G. F. Brandon | *Enciclopedia delle religioni*, by Alfonso M. di Nola]”, *History of Religions* 12, no. 3, 1973, pp. 288-295, aici 295: „Why quote my

inaccessible book, *Alchimia asiatica [sic]*, published in Romanian in 1935, and long since out of print, when its substance is to be found in *Forgerons et alchimistes?*”.

52. Eliade [1941-1945] 2001, p. 208 | [2006] 2007, pp. 331-332.
53. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 208-209 | [2006] 2007, p. 332.
54. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 209-210 | [2006] 2007, p. 332.
55. Eliade [1941-1945] 2001, p. 210 | [2006] 2007, p. 333.
56. Eliade [1941-1945] 2001, p. 212 | [2006] 2007, pp. 335-336.
57. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 214-215 () | [2006] 2007, p. 339 (tipărit *Lévy Bruhl*).
58. Eliade [1941-1945] 2001, p. 224 | [2006] 2007, p. 350.
59. Eliade [1941-1945] 2001, p. 239 | [2006] 2007, p. 368.
60. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 226-228 | [2006] 2007, p. 352.
61. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 226-228 | [2006] 2007, p. 353.
62. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 230-231 | [2006] 2007, pp. 358-359.
63. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 231-232 | [2006] 2007, pp. 359-360.
64. Eliade [1941-1945] 2001, p. 232 | [2006] 2007, p. 360.
65. Eliade [1941-1945] 2001, p. 232 | [2006] 2007, p. 360.
66. Eliade [1941-1945] 2001, p. 232 | [2006] 2007, pp. 360-361.
67. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 234-235 (tradus prin „mi possible libro sobre Portugal”) | [2006] 2007, p. 363.
68. Eliade [1941-1945] 2001, p. 239 | [2006] 2007, p. 368.
69. Eliade [1941-1945] 2001, p. 240 | [2006] 2007, p. 369.
70. Eliade [1941-1945] 2001, p. 240 | [2006] 2007, pp. 369-370.
71. Eliade [1941-1945] 2001, p. 250 | [2006] 2007, pp. 380-381.
72. Eliade [1941-1945] 2001, p. 251 | [2006] 2007, p. 383.
73. Eliade [1941-1945] 2001, pp. 251-252 | [2006] 2007, p. 383.
74. Eliade [1941-1945] 2001, p. 252 | [2006] 2007, p. 383.

Bibliography

- Apostu, Andreea. “Bibliografii potențiale: *Originile gândirii europene* de Mircea Eliade [Potential Bibliographies: *The Origins of European Thought*]”. *Țîmpul*, no. 6-7, June-July (2023): 18-19.
- Ciurtin, Eugen, and Andreea Apostu. “Mircea Eliade’s Unpublished Manuscripts from Private Collections I: Notebooks I & II (Calcutta, 1929-1931). Critical edition.” *Transilvania*, no. 1 (2023): 1-22.
- Ciurtin, Eugen, and Andreea Apostu. “Mircea Eliade’s Unpublished Manuscripts from Private Collections I-III. Notebooks I & II (Calcutta, 1929-1931). Concordances A-E.” *Transilvania*, no. 2 (2023): 1-16.
- Ciurtin, Eugen, and Andreea Apostu. “Mircea Eliade’s Unpublished Manuscripts from Private Collections I-III: Mircea Eliade’s Unpublished Manuscripts from Private Collections III. Notebooks I & II (Calcutta, 1929-1931). Commentary.” *Transilvania*, no. 3 (2023) 1-16. MEUM I-III
- Ciurtin, Eugen (coordinator), Andreea Apostu (scientific secretary), Ionuț Daniel Băncilă, Daniela Dumbravă, Octavian-Adrian Negoită, Cătălin Pavel, Vlad Șovărel, and Bogdan Tătaru-Cazaban, eds. *ECCE | Ediția critică completă Eliade. Opera științifică (ante 1945)* [The Complete Critical Edition of Mircea Eliade’s Scholarly Works before 1945], vol. I-II. Bucharest: Institute for the History of Religions, forthcoming 2023. ECCE forthcoming.
- Eliade, Mircea. *Memorii*, vol. I [Autobiography]. Edited by Mircea Handoca. Bucharest: Humanitas, 1991.
- Eliade, Mircea. *Țurnal I (1945-1969)* [Journal I]. Edited by Mircea Handoca. Bucharest: Humanitas, 1993.
- Eliade, Mircea. *Europa, Asia, America... Corespondență* vol. I (A-H) [1999], vol. II (I-P) and vol. III (R-Ț) [2004]. [*Europe, Asia, America... Correspondence*]. Edited by Mircea Handoca. Bucharest: Humanitas, 1999-2004.
- Eliade, Mircea. “Dictionaries and Encyclopedias. [Review article of *Dictionary of Comparative Religion*, by S. G. F. Brandon | *Enciclopedia delle religioni*, by Alfonso M. di Nola].” *History of Religions* 12, no. 3 (1973): 288-295.
- Eliade, Mircea. *Diario portugués*, traducción del rumano de Joaquín Garrigós. Barcelona: Editorial Kairós, 2001. Eliade [1941-1945] 2001.
- Eliade, Mircea. *Țurnalul portughez și alte scrieri*, ediție îngrijită și introduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu și Mihai Zamfir. Bucharest: Humanitas, 2006. Second revised edition, 2007. vol. I. Eliade [1941-1945] | [2006] 2007.
- Eliade, Mircea. *Yoga. Eseu asupra originilor misticii indiene* [Yoga: Essay on the Origins of Indian Mysticism], critical edition by Eugen Ciurtin. Studies and Documents in History of Religions 1. Bucharest: Institute for the History of Religions, 2016. Eliade 2016.
- Handoca, Mircea. *Pe urmele lui Mircea Eliade*. Târgu-Mureș: Editura Petru Maior, 1996.
- Handoca, Mircea. *Convorbiri cu și despre Eliade* [Conversations with and on Eliade]. Bucharest: Humanitas, 1998.
- Handoca, Mircea. *Mircea Eliade: o biografie ilustrată* [M.E.: An Illustrated Biography], col. Discobolul. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 2004.
- Handoca, Mircea. *Mircea Eliade – pagini regăsite* – [Retrieved Pages]. Bucharest: Lider, 2008. Eliade 2008.



RESCRIERI FEMININE ALE *ODISEEI* (3) MARILLÛ OLIVA, *ODISEEA POVESTITĂ DE PENELOPA, CIRCE, CALYPSO ȘI CELELALTE*

Alexandra CIOCÂRLIE

Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”, București
G. Călinescu Institute of Literary History and Theory
E-mail: aciocarlie@gmail.com

FEMININE REWRITINGS OF THE *ODYSSEY* (3):
MARILÛ OLIVA, *THE ODYSSEY TOLD BY PENELOPE, CIRCE, CALYPSO AND THE OTHERS*

Abstract: *Odyssey* is retold in prose by Marilù Oliva. In this text, by using the 1st person, the authoress successively gives voice to the feminine characters from the epics. Without significant omissions, the Homeric narrative content is preserved, sometimes in a condensed form. The original frame is scrupulously preserved altogether with the specific rhetorical elements such as the Homeric epithets. The voices that can be heard in this novel are those of the deities and the women which were drawn in the adventures of Odysseus. One can hear the voice of Calypso, Athena, Nausicaa, Circe, the Mermaids, Eurycleia and Penelope. Each of them represents different hypostases of femininity, from the obedience of the maid to the emancipation of the witch. In the novel, the multiplication of the points of view triggers the individualisation of the feminine characters which is almost absent at Homer. The ideological approach is evident in the novel and has the function to make more prominent the feminine characters and their feminist beliefs. Furthermore, the novel highlights the idea that the great force of *Odyssey* resides in its capacity of reflecting itself in the present.

Keywords: epic poem, modern novel, rewriting, feminine perspective

Citation suggestion: Ciocârlie, Alexandra. „Rescrieri feminine ale *Odiseei* (3) Marilù Oliva, *Odiseea povestită de Penelopa, Circe, Calypso și celelalte*”. *Transilvania*, no. 8 (2023): 39-43.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.06>



După cum precizează în notele finale care însoțesc volumul *Odiseea povestită de Penelopa, Circe, Calypso și celelalte*, Marilù Oliva își propune să ofere o rescriere în proză a textului epopeii care „să dea glas” pe rând, într-o relatare la persoana I, „diferitelor și puternicelor femei întâlnite aici” cu un rol „revoluționar, comparativ cu *Iliada*”. Fără omisiuni semnificative, doar cu eliminarea unor redundanțe, materialul faptic rămâne cel homeric, uneori în formă concentrată ca în cazul conclavului divin din cântul I descris succint în lucrarea modernă. Dintre modificările de structură narativă, frapează aducerea lui Odiseu în prim-plan încă de la început, din alocuțiunea lui Calypso, și reflectarea ulterioară a aventurilor lui

Telemah - obiectul primelor patru cânturi din epopee - într-un intermezzo din roman atribuit Atenei. Cadrul material este respectat scrupulos, îmbrăcămintea, mâncărurile, armele, instrumentele muzicale ori ambarcațiunile corespund celor din poemul grec. Sunt păstrate, de asemenea, și figuri de stil definitorii ca amplele epitete homerice. Unele artificii narative fac mai pregnantă abordarea evenimentelor din perspectivă feminină, de pildă înlăturarea secvenței în care somnul se pogoară asupra Penelopei din dispoziția Atenei îi dă posibilitatea reginei să urmărească nemijlocit masacrarea pretendenților, episod surprins în desfășurare alertă, nu evocat de Eurycleia, ca în *Odiseea*.

Pentru a păstra verosimilitatea expunerii, anumite intervenții divine sunt doar presupuse de muritori, cum ar fi cele care determină schimbarea aspectului eroului, întinerit sau îmbătrânit în funcție de necesități, ori amânarea răsăritului spre a prelungi noaptea de dragoste dintre soți. Pe de altă parte, istorisirea personalizată implică în câteva cazuri sacrificarea unor scene sugestive din epopee, ca dezvăluirea eroului în fața lui Telemah la care Eurycleia, prezentatoarea capitolului, nu asistă în coliba lui Eumeu. Vocile narative care se schimbă de la o secțiune la alta aparțin divinităților și muritoarelor antrenate în aventurile lui Odiseu, de la iubitele sale trecătoare la soția și doica rămase fidele, de la protectoarea sa cerească la adversarele ieșite în cale de-a lungul periplului său maritim. În ordine, iau cuvântul Calypso, Atena cu trei discursuri, Nausicaa, Circe, Sirenele, Eurycleia și Penelopa ilustrând fiecare ipostaze ale feminității de la supunerea slujnicei la emanciparea vrăjitoarei.

Multiplicarea punctelor de vedere permite o individualizare a figurilor feminine neglijată în bună măsură de autorul antic. În splendoarea tinereții eterne, Calypso cade pradă unei iubiri neîmpărtaşite. După ce inițial l-a considerat pe Odiseu doar ca pe un „divertisment” și o „companie plăcută”, nimfa constată că naufragiatul ajuns pe insula ei „începe să devină o prezență de neîmlocuit”. Fără a se mai sătura de el, îl urmărește pretutindeni „ca o cățea credincioasă, după ce stăpânul a alungat-o”. Cu toate că i-a oferit bunul cel mai de preț, nemurirea, oaspetele ei „stăpânit – la fel ca toți muritorii – de nevoia de-a înfrunta viața de zi cu zi, a preferat să continue să viseze la drumul înapoi spre casă”. Cea „pustiită” de pasiune caută o „atenție” pe care își dă seama că n-o va obține, astfel că oscilează între indispoziție („cât de agasante sunt lacrimile pe care le varsă în mare”) și nevoia de a-l îmbrățișa pe cel drag. Când își folosește „farmecele pentru a-l ademini”, el „cedează ca și cum ar fi îndrăgostit nebunește” însă o face doar pentru scurtă vreme înainte de a se lăsa din nou în voia nostalgiei. Silită să dea curs poruncii transmise de Hermes de a-i îngădui lui Odiseu să se îndrepte spre Itaca, Calypso se leagănă o clipă în iluzia că el i-ar rămâne alături („...încă nutresc, prostituța de mine, slaba speranță de a-l avea doar pentru mine”) pentru a accepta în cele din urmă că „tristețea din ochii” ei „înlăcrimați de abandon nu-l impresionează” pe cel grăbit să se întoarcă acasă. La prima ei dragoste, Nausicaa e o tânără inocentă, subjugată de un om matur prea puțin dispus să răspundă sentimentelor ei năvalnice. Cu o imagine neclară despre iubire și măritiş, prințesa își exprimă preocuparea obsesivă: „Îl voi întâlni oare într-o zi pe bărbatul care s-a născut pentru mine?” Cuprinsă parcă de vrajă încă de când l-a zărit pe țărmul mării, ea nu-și mai ia ochii de la Odiseu lângă care ar vrea să se așeze dacă nu ar împiedica-o „demnitătea” sa regală. Adolescența își dezgolește umărul spre a-l seduce, însă nu citește

„dorință” ci „doar recunoștință” în privirea celui care îi trece prin preajmă. Năucită de bătăile inimii care dau să-i „spargă pieptul”, sesizează totuși distanța dintre experiența lui de viață și ingenuitatea ei: „...oare se va uita el vreodată la o fetișcană cu ochii plini de dragoste?” În timp ce Odiseu își evocă peripețiile, ea se cufundă „în implacabilul lac al iubirii” și își închipuie „cât de minunat ar fi” să-l strângă în brațe în fiecare noapte, nu fără a percepe indiferența celui interesat doar de propria istorisire: „...nici nu mă vede, eu sunt doar o copilă, iar el își dorește prea mult să-și povestească aventura”. Juna „mofturoasă” față de feaci ar „da orice” să devină soția acestui „erou frumos ca un zeu, matur, înțelept, inteligent ca nimeni altul”, ivit ca „unul dintre acei bărbați pe care îi întâlnești doar o dată în viață”. Captivată de „vorbele lui meșteșugite”, îl contemplă „pierdută în visare” și își imaginează cum ar arăta împreună pe tron, înconjurați de copii jucăuși, reverie brusc întreruptă: „Apoi realitatea mă ia de braț și mă scutură, muștrându-mă în șoaptă că sunt o toantă: el are o soție care încă îl așteaptă”. Concluzia este amară pentru tână răsunată de fiorii celei dintâi iubiri: „Am o certitudine care îmi strânge inima: el va pleca, simt asta, iar eu voi păstra închis în suflet singurul meu vis de dragoste”. Puternică și independentă, Circe încearcă să-l domine pe Odiseu ca pe toți ceilalți bărbații sosiți pe țărmurile sale. Când înțelege că nu se poate impune asupra iscusitului navigator care o „scrutează, jignit de trucurile” ei, încheie un pact de neagresiune cu acesta: „Rostesc un jurământ solemn, zâmbindu-i minții sale circumspecte și fabuloase”. Admirându-l „ca o panteră care a renunțat la capriciul de a-l devora”, Circe recunoaște că Odiseu este „un războinic foarte atrăgător”. La primul lui semn că ar dori să revină în Itaca, îl concediază cu un gest voluntar și se declară deranjată de prezența străinilor cărora le disprețuiește lacrimile: „Du-te [...] abia așteptam s-aud una ca asta. Începusem să mă satur de ei”. Estimarea ei finală cu privire la relația recent încheiată îmbină lehamitea cu regretul: „...decât cu un asemenea bărbat, mai bine lipsă – și totuși, îmi pare rău: nu-l voi mai revedea niciodată”. Doica Eurycleia își declină din prima clipă condiția umilă: „Sunt o sclavă, doar o sclavă [...] suntem ultimele din coadă și avem dreptul la supunere sau la violență”. Nici măcar copilul crescut la sân nu-i poartă afecțiune ci o desconsideră: „Telemah mă ignoră. Eu nu exist decât atunci când vrea să-mi ceară ceva”. Din această poziție ingrată, se vede nevoită să urmărească de pe margine existența celor din jur fiind mereu gata să se dedice îndeletnicirii preferate, „trasul cu urechea”: „Neputând să-mi trăiesc viața în libertate, încerc să trăiesc emoții intense prin poveștile altora”. Slujnica observă prompt sosirea clandestină a lui Odiseu în Itaca, sub deghizare de cerșetor, dar nu poate descifra corect semnele surprinse astfel că exclamă mereu: „Câte lucruri ciudate se petrec!” Când simte apropierea dintre Telemah și individul zdrențaros, bătrâna susține: „E

ceva între ei, nu reușesc să înțeleg ce. Ca și cum ar fi încheiat un pact secret”; când remarcă atracția dintre Penelopa și ciudatul musafir, ea admite: „Habar n-am ce-și spun în acel limbaj necunoscut mie, dar știu că-și spun ceva profund”. Alteori, îndelungata deprindere cu membrii familiei o ajută să le anticipeze gesturile și să deslușească situații complicate: „...o cunosc pe Penelopa și știu când își folosește ingeniozitatea. Acum, de exemplu, e decisă să-l pună la încercare pe străin”. Descoperirea cicatricei lui Odiseu luminează, într-un amestec de apropiere și detașare, emoția servitoarei credincioase și asprimea stăpânului dornic doar să se asigure că nu va fi deconspirat prematur: „...ne privim în ochi. Ai mei, tulburați și înroșiți de lacrimi, sunt șovăielnici. Ai lui rămân implacabili. [...] El ar trebui să mă cunoască, ar trebui să știe că loialitatea mea e solidă ca o stâncă.” Asaltată de pretendenți lacomi și obraznici, fără a se putea baza pe fiul imatur, Penelopa se arată „răbdătoare”, diplomată și prudentă. Ea manevrează „abil” prin amânări și false promisiuni și păstrează de una singură buna rânduială a casei și a țării rămase fără cârmuitor. La revenirea pe ascuns a soțului după o absență de douăzeci de ani, are intuiția familiarității în pofida aparențelor: „Percep o asemănare cu Odiseu, dar e foarte, foarte vagă. Ceva ce probabil au în comun toți marinarii”. Pentru o persoană mereu rezervată, straniul impuls afectiv e covârșitor deși greu explicabil: „Eu, care știu atât de bine să păstrez distanța, acum aș vrea să-mi arunc brațele în jurul gâtului său și să-mi las bucuria să explodeze. Prezența lui îmi oferă siguranță, dar mă limitez să-i vorbesc ca și cum în fața mea s-ar afla un frate”. Cu senzația tot mai pregnantă a complicității dintre băiatul ei și calicul cu trăsături bineștiute, soția îi proclamă acestuia identitatea: „...înteleg ceea ce în adâncul sufletului deja presimțeam – voga asemănare nu m-a înșelat: nu este un străin, este cel pe care îl așteptam”. După uciderea peștorilor, Penelopa capătă înștiințarea formală a revenirii lui Odiseu primită parcă fără entuziasm. De fapt, ea îl supune unei probe depășite ușor de cel care îi înțelege bine jocul, nevoia de a amâna o clipă regăsirea spre a se lăsa curtată. Cu o gândire asemănătoare, cu o nevoie comună de a apela la mijloacele spiritului, cei doi se bucură apoi unul de altul în deplină armonie. Ultimele cuvinte ale reginei și totodată ale cărții decretează perenitatea legăturii conjugale: „Sunt din nou alături de tine, iubirea mea. Am fost mereu alături de tine”.

În pofida diversității perspectivelor, vorbitoarele împărtășesc admirația pentru iscusința eroului masculin. Constatând cum „mintea lui născocesc combinații improbabile de posibilități”, Calypso vede în el un „erou plin de resurse” și un prototip al inteligenței maleabile, în stare să depășească orice obstacol. Sedusă de „talentul Odiseu, cel care știe să privească în toate direcțiile, bărbatul polivalent, capabil să se adapteze, dar și să se implice, să-și schimbe înfățișarea în funcție

de circumstanțe”, nimfa e de părere că „nimeni nu știe să țeasă cu încurcatele ițe ale minții mai bine decât el”. Cu o „slăbiciune” mărturisită pentru Odiseu, Atena îi apreciază perseverența în rezolvarea unor situații disperate: „De fiecare dată când se cufundă, mintea lui înzestrată născocesc noi soluții ca să iasă la suprafață”. În opinia ei, acest ins „complex și poliform” care nu renunță niciodată la luptă merită cu prisosință sprijinul divin: „o, erou temerar, [...] admirându-ți tenacitatea, decid că e momentul să te ajut”. Ingeniozitatea celui dispus să țină piept tuturor primejdiilor o încântă chiar și în clipa când Odiseu caută să o amăgească: „Uimitoarea minte care a păcălit ciclopi și monarhi încearcă acum să mă fraierească și pe mine”. Convinsă că el ar „putea înșela până și un zeu”, Atena îi cere muritorului „foarte isteț, tenace și mare meșter la minciuni” să-și abandoneze obișnuitele viclesuguri și scorneli. Înainte de a urzi împreună un plan de acțiune, zeița înțelepciunii se înclină înaintea favoritului său: „Ce minte fenomenală are polivalentul Odiseu!” Când ascultă istorisirile naufragiatului, Nausicaa înțelege cum de „faima ingenioaselor sale șiretlicuri a ajuns până în Olimp”: acest „bărbat special” poate fi numit pe drept „polivalentul”, căci are „cea mai caleidoscopică minte” și este „cel mai perspicace dintre războinicii ahei”. Oaspetele feacilor și-a arătat calitățile ieșite din comun în toate încercările anevoioase prin care a trecut cu egală stăpânire de sine: „Ce minte strălucită, Odiseu! Mulți alții și-ar fi pierdut cumpătul din pricina furiei, s-ar fi lăsat conduși de instinctul orb. El nu, a fost înțelept și în acea împrejurare”. Concluzia fetei este că neobositul povestitor se dovedește „cel mai iscusit erou pe care l-au cunoscut vremurile noastre”. În fața acestui „bărbat diferit de ceilalți”, Circe se recunoaște dezarmată: „...poate ai o minte mai ageră decât cea care a născocit elixirurile”. Mai presus de curaj și dârzenie, „dincolo de eroismul și răbdarea cu care a îndurat pericole ce depășesc puterea omenească”, magiciana îi laudă însușirile intelectuale, ușurința de a se adapta oricăror condiții și cunoașterea adâncă a semenilor: „Are o minte care știe să țină piept valurilor de calamități și să prețuiască darurile sortii. Știe să-și imagineze lucrurile menite oamenilor de destinul lor, știe să intuiască probabilitățile, să prevină reacțiile sufletului uman. Știe să calculeze, să reinventeze, să elimine contratimpul”. Monstruoasele Sirene, care își ademenesc victimele cu făgăduiala de a le împlini năzuințele tainice, înțeleg că pe Odiseu e „înșetă doar de cunoaștere”. Om care „știe mai multe decât zeii cei temuți”, acest „erou cu multe chipuri” are o singură aspirație, „să știe tot ce se poate ști, să soarbă cunoștințele ca dintr-o cupă cu vin”. Înfrânte de corăbierul care s-a lăsat legat de catarg spre a le auzi glasul fără a le urma ispita, sirenele acceptă că „bărbatul cu mintea scilpitoare” le-a „păcălit cu iscusința lui” și își anunță noul cântec închinat lui, „o poveste ce va fi repetată de-a lungul secolelor: interminabila peregrinare a unui erou victorios, învins

în repetate rânduri, care s-a ridicat în tot atâtea rânduri, încăpățânat, dar umil, cu un suflet bun. Un erou a cărui inteligență poate să urzească planuri ingenioase, faimosul rege care a reușit să ne păcălească”. Fidela Penelopa își afirmă încredințarea că soțul ei este „Ultimul dintre eroi. Cel mai inventiv, cel mai inteligent”. Când Telemah îi reproșează lipsa de efuziuni față de capul familiei, regina observă atitudinea celui aflat mereu în armonie cu ea: „...răbdătorul, extraordinarul Odiseu zâmbește. El a înțeles foarte bine. Nu mă pot arunca încă în brațele lui – acum vreau să fie el cel care așteaptă; el înțelege că e doar un joc. [...] Niciunui dintre noi nu i-au plăcut niciodată lucrurile ușoare”. În virtutea trainiceii lor legături, Penelopa intuiește cum se va desfășura întâlnirea cu tatăl lui, ultimă probă a versatilității agere: „...îmi imaginez ce se va întâmpla: Odiseu se va prefăce încă o dată că este altcineva, dezvăluindu-și iscusința – nu se poate mulțumi cu un singur chip. Apoi se va arăta cu adevăratul lui chip și revederea va fi emoționantă”. Muritoare sau zeițe, partenere vremelnice sau de durată, femeile din preajma unui bărbat excepțional îi prețuiesc mai cu seamă virtuțile spiritului.

În cartea scriitoarei italiene abordarea ideologică este pregnantă, rescrierea homerică menită să pună în valoare personajele feminine ale poveștii exprimă explicit și apăsător, în toate capitolele, convingeri feministe. Primind de la mesagerul divin ordinul de a-l lăsa pe Odiseu să se întoarcă la soție, Calypso simte că „turbarea” îi „întunecă mintea” și denunță în „cuvinte furioase” misoginismul zeilor care își permit oricâte aventuri, dar nu le îngăduie aceeași libertate și semenelor din ceruri: „Ce-oți avea voi, cei care sălășluiți în Olimp, de sunteți veșnic geloși pentru că noi, zeițele, ne dăruim trupul muritorilor?” Deși percepe „durerea și singurătatea cumplită” a Penelopei care „iubește un om devenit legendă”, Atena realizează că n-are cum să-i înțeleagă dependența feminină câtă vreme nu știe „ce înseamnă nevoia asta de a avea pe cineva lângă tine”: „...îmi sunt suficientă mie însămi [...] nu mi-e frică de bărbați și nici nu-i doresc. Și de aceea, pot alege să am grijă de ei fără să-mi frângă inima”. De rang înalt, prințesa Nausicaa admiră apusurile visând la iubire și căsnicie, fidelă condiției sale inferioare de femeie: „Așa suntem noi, fetele. Suntem învățate să țesem la război și să stăm la locul nostru. În timp ce frații ni se pregătesc de război și să conducă lumea, noi, fetele, așteptăm să ne găsim un soț și să-i satisfacem dorințele”. Autoritara Circe respinge categoric supremația masculină. Ea nu vede deosebirea dintre animale și marinarii extenuați „căutând ce caută toți bărbații. Mâncare. Adăpost. O femeie care să-i îngrijească”. Concede cu jumătate de glas că pe lângă „marea majoritate, care nu valorează nimic sau aproape nimic” există și „bărbați valoroși, extrem de puțini”, nu fără a nota că tuturor „le place să fie răsfățați de mâni feminine”. Vrăjitoarea se arată dispusă să coabiteze doar cu Odiseu cel „atât de înțelept,

încât a înțeles că femeile” asemenea ei „nu se încurcă cu jumătăți de măsură: fie sunt dușmani, fie aliați”. Ea își explică pe larg atitudinea fermă, graba de a prelua inițiativa în fața unor potențiali agresori: „Pe bărbații care acostează aici mai întâi îi ademenesc, apoi îi pedepsesc [...] Este singurul mod de a-i împiedica să mă domine. Dacă nu mi-aș folosi talentele magice, ei ar profita de mine, așa cum se întâmplă de fapt cu femeile din orice colț al lumii”. Sentința generală „în epoca noastră, ce va fi în viitor numită «antică», de la femei se așteaptă doar să procreeze, să se dedice familiei sau să satisfacă dorințele bărbaților” îi susține soluția personală: „...singura cale de a scăpa de astfel de îngrădiri este să pun stăpânire pe oricine se apropie de mine și să-l fac să devină inofensiv”. Din postura ei precară, sclava Eurycleia privește întâlnirea dintre neexperimentatul Telemah și iscusita Penelopa drept dovadă nerecunoscută a preeminenței feminine în orânduirea treburilor casnice ori ale cetății: „Bărbații dau ordine femeilor, așa spun regulile nescrise ale străbunilor. Trebuie să arate că sunt puternici și să ne îndrume, chiar și atunci când știu foarte bine că noi suntem steaua lor polară”. Servitoarea e în măsură să clarifice slăbiciunea poziției în care se află stăpâna înconjurată de bărbați avizi în lipsa soțului: „Nu doar așteptarea a sleit-o. Ci și umilintele repetate ale pețitorilor, de care nu a putut scăpa. Și fragilitatea rolului ei la palat – tradițiile seculare nu sunt favorabile femeilor”. După ce-i spune falsului milog că i-a sărit în ochi asemănarea lui cu Odiseu, agera Eurycleia se întrebă dacă nu cumva „a vorbit prea mult” și se raliază opiniei general admise: „N-ar trebui ca o femeie să depășească anumite limite”. Penelopa acuză și ea discriminarea de gen când își motivează purtarea defensivă și precaută în fața pețitorilor insistenți: „Le-am îndurat răbdătoare prezența, pentru că nu e înțelept ca o femeie să înfrunte atâția bărbați – m-ar fi luat cu forța. Am jucat abil ani la rând, amânând, țesând, destrămând, uneori zâmbind, alteori făgăduind”. După ce califică strădania de a conserva tronul soțului și moștenirea fiului drept luptă „cu unghiile și cu dinții – cei ai minții”, ea lămurește tenacitatea femeiască: „Am făcut-o cu hotărârea celei care știe că în joc este puterea, domnia unei insule, visul unei iubiri, soliditatea unei familii. Cât privește soliditatea, am construit-o în mare parte singură, așa cum, nouă, femeilor, ni se întâmplă adesea”. Locul ei la curte depinde de aptitudinea de a păstra justa cale de mijloc între temporizare și acțiune: „Am căutat un echilibru între compromisul înțelept și furia acumulată în pântec din pricina numeroaselor concesiuni pe care am fost obligată să le fac”. Prezența băiatului plin de prejudecăți nu o ajută prea mult, regina Itacai bizuindu-se în primul rând pe propria rezistență într-un mediu ostil: „Chiar dacă Telemah uneori se îndoiește de mine, împăcat cu ideea că femeile sunt influențabile și nestatornice, eu îmi cunosc fermitatea”. După revenirea pe furiș a lui Odiseu, fiul caută să-și impună voința



asupra mamei trimițând-o departe de întrecerea cu arcul, emancipare admisă de ea spre a păstra coeziunea familiei: „...așa e datina aici la noi: urmașul de sex bărbătesc, chiar dacă abia i-a mijit barba, are dreptul și datoria să comande asupra mamei și surorilor lui [...] Nu pot să nu mă supun”. Ulterior, după ce Odiseu își declară numele, băiatul care „nu știe să tacă nici măcar în momentele cruciale” își ceartă mama pentru reținere: „Vrea să fie bărbat și o face muștrându-mă: Mamă, ai o piatră în loc de inimă?” Penelopa nu-i mai primește însă autoritarismul fără teme: „De data asta nu pot să accept și, cu toată dragostea infinită pe care i-o port, îi închid gura: Fiule, nu-ți face griji pentru cum mă port cu tatăl tău. Știm să ne înțelegem prin semne ascunse celorlalți”. Departajarea netă din societatea tradițională obligă femeile la folosirea unui arsenal secret spre a-și atinge țelurile legitime.

Alăturarea pasajelor corespunzătoare din scrierea modernă și din poemul antic evidențiază în mai multe cazuri distanța ideologică. În funcție de narator, prima întâlnire dintre Circe și Odiseu capătă semnificație diferită. În roman, vrăjitoarea pune în evidență felul cum și-a înșelat atacatorul simulând obediența: „Vizitatorul scoate sabia din teaca ținută de-a lungul coapsei și se aruncă asupra mea ca și cum ar vrea să mă omoare, dar eu sunt isteată, știu că bărbaților le place să ne vadă supuse. Așa că mă prefac că mi-e frică de el și plâng și cad la picioarele lui, îmbrățișându-i genunchii și dezmierdându-l cu vorbe dulci”. În epopee, eroul subliniază tocmai forța masculină și docilitatea femeiască: „Eu trag din teacă sabia și tabără/ Asupra-i ca și când aş vrea s-o spulber./ Ea țipă tare, aleargă și-mi cuprinde/ Genunchii și cu vaiet cuvântează” (*Odiseea*, X, traducere de George Murnu). Tot astfel, în relatarea Penelopei, episodul în care Telemah îi cere mamei să plece pe durata probei cu arcul e transpus în roman drept consimțire înțeleaptă a femeii dornice să evite impresia unei falii familiale: „Nu știu de ce Telemah, care până de curând alerga ca un copil să stea pe genunchii mei, tot vrea să demonstreze că e bărbat, uneori în dauna mea. [...] Așa că mă trimite în camerele mele, să mă așez la războiul de țesut. Nu pot să nu mă supun. Nu vreau

ca ceilalți să vadă vreo fisură în familia mea. Deci urc și mă dedic singurului lucru pe care pot să-l fac într-o asemenea împrejurare: spionatul de sus, din spatele unei perdele”. În schimb, Homer prezintă retragerea Penelopei ca recunoaștere admirativă a maturității fiului: „Uimită ea se-napoie la dânsa./ Luase-aminte cu ce rost vorbe/ Băiatul ei” (*Odiseea*, XXI). E drept, uneori tezele feministe își găsesc neașteptat suport în timpuri de mult apuse. Revolta lui Calypso că zeii neglijează dreptul partenerelor cerești de a se bucura de aventurile la care ei se dedau tot timpul („...sunteți veșnic geloși pentru că noi, zeițele, ne dăruim trupul muritorilor [...] sunteți niște invidioși”) reia argumentul formulat în cântul al V-lea din epopee: „Ah, cruzi sunteți, pizmași fără potrivă,/ Voi, zeilor ce nu lăsați din pizmă/ Pe zâne de a-și lua de soț pe-oricare/ Bărbat și-l pot alege din iubire!” O teorie feminista cu privire la libertatea sexuală neîngrădită își găsește insolita premisă încă din lumea clasică.

În notele finale, Marilù Oliva evidențiază asemănarea între cartea sa și opera elină precum și faptul că „marea forță a *Odiseii* este capacitatea sa de a se oglindi în prezent”. Adresat unui „cititor curios și atent”, romanul vizează un public similar celui antic: „Nu văd prea multe diferențe între auditoriul rapsozilor din vremurile străvechi și cititorul de astăzi, care, în ciuda faptului că știe povestea, așteaptă să fie surprins”. Potrivit autoarei, „foarte contemporan este și Odiseu, care știe să se reinventeze, să se ascundă și apoi să-și facă apariția în numele unei justiții” umane. Protagonistul care „nu-și pierde niciodată speranța” improvizează întruna și astfel „ne învață că smerenia este primul pas spre civilizație”. El „cade și se ridică” în orice împrejurare „cu multă demnitate”, înșală „din prudență sau necesitate” iar nu doar „de dragul de a înșela”, „naufragiază și supraviețuiește valurilor mării, la fel noi cum ținem piept valurilor vieții cotidiene” pe un traseu în care „ne pierdem, dar reușim mereu să ne întoarcem la câte ceva”. În fața unui personaj polimorf de o dibăcie legendară dar mereu actuală „fiecare va decide ce să regăsească în Odiseu: efigia de neșters a unui supererou sau poate chiar o frântură – eventual invincibilă – din sine”.

Bibliography

- Ciocârlie, Alexandra. “Rescrieri feminine ale Odiseei (1) Margaret Atwood, Penelopiada.” *Transilvania*, no. 9 (2022).
- Ciocârlie, Alexandra. “Rescrieri feminine ale Odiseei (2): Madeline Miller, Circe.” *Transilvania*, no. 3 (2023).
- Entanaclaz, Agathe. *Les Métamorphoses d’Ulysse. Réécritures de l’Odyssée* [The Metamorphoses of Ulysses. Rewrites of the *Odyssey*]. Paris: Flammarion, 2003.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré* [Palimpsests. Literature in the Second Degree]. Paris: Seuil, 1982.
- Homer. *Odiseea* [The *Odyssey*]. Translated by George Murnu. Bucharest: Univers, 1971.
- Katz, Marilyn A. *Penelope’s renown. Meaning and indeterminacy in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Oliva, Marilù. *Odiseea povestită de Penelopa, Circe, Calypso și ceilalți* [The *Odyssey* told by Penelope, Circe, Calypso and the Others]. Translated by Beatrice Baciu. Bucharest: Trei, 2020.
- Pucci, Pietro. *Odysseus Polytropsos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

PROZA LUI ȘTEFAN M. GĂBRIAN: PERSPECTIVE CRITICE ȘI GEOGRAFIE LITERARĂ

Carmen OPRÎȘOR

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

Abstract: Ștefan M. Găbrian was a writer from Sibiu who was distinguished by a penetrating spirit of observation. He wrote five volumes of short prose and a novel. The exploration of everyday banality, the satirization of the bureaucratic aspects and, sometimes, nostalgic evocations of his native places and his own life experiences are the main features of his work. In the volumes of short prose, Găbrian satirizes the negative aspects of the society of that time, but, above all, he exposes those mechanisms that turn people into puppets. The method of literary geography serves as a reference point in interpreting his novel *Walking man*. His neighborhood represents the image of the periphery, of the poor world, of marginalization.

Key – words: Ștefan M. Găbrian, satirical writings, literary geography, social criticism, realism.

Citation suggestion: Oprîșor, Carmen. “Proza lui Ștefan M. Găbrian: perspective critice și geografie literară.” *Transilvania*, no. 8 (2023): 44-51.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.07>.



Ștefan M. Găbrian, umoristul trist

Ștefan M. Găbrian a fost scriitorul sibian care a arătat pe tot parcursul operei sale când un umor fin, când o atitudine sarcastică, păstrându-și spiritul de observație pătrunzător. A înregistrat cu multă răbdare derapajele societății românești din a doua parte a secolului al XX-lea și carențele morale ale oamenilor din aceeași perioadă. Încă din volumul de debut, *Gări cardinale*, (1974), critica a remarcat preferința autorului pentru „absurd și grotesc,” mijloace potrivite prin care satirizează „aspecte ale birocratismului.” Apoi, nu lipsesc „explorarea banalității cotidiene și accentuarea observației” care, împreună, „crează o impresie de realism critic,”¹ iar aceasta se va regăsi pe tot parcursul prozelor sale scurte.

Cel puțin a treia parte, cea care dă titlul volumului, valorifică experiența lui de agent sanitar într-unul din satele românești din perioada comunistă. Aici ne surprinde tonul amar, contrastul dintre elanurile celui care, tânăr fiind, dorește să le fie aproape oamenilor, să îi ajute în momentele de suferință, și obstacolele pe care acesta le întâmpină. Piedicile vin din mai multe direcții, dar, din nefericire, pornesc chiar de la reprezentanții

puterii locale cărora le lipsește empatia pentru semenii lor. Drama personajului de aici pornește, de la faptul că tânărul agent medical este prea empatic și suferă el însuși din pricină că vede cum oamenii continuă să fie lipsiți de îngrijire medicală și mor pentru că sistemul sanitar nu este bine organizat. Câteodată, oamenii înșiși sunt prea obtuzi, se complac în izolarea lor și cer prea târziu ajutorul.

Realitatea este una crudă, sanitarul venit la sat locuiește în condiții mizere și este nevoit să facă față nevoilor oamenilor fără a avea medicamente și instrumentar și, de cele mai multe ori, fără înțelegerea celor de la conducerea satului. Într-o asemenea lume tragediile se succed și îl afectează emoțional pe Mihai, protagonistul acestor proze. O bătrânică suferă de cancer în fază terminală și, pentru că este a nimănui, neîngrijită și murdară, nimeni nu se mai ocupă de ea ca să îi schimbe pansamentul. Un copil cu difterie îi moare în brațe, pentru că părinții apelasera la el mult prea târziu. Mihai simte o sfâșiere lăuntrică văzând că acel copil i se stinge în brațe. Îl chinuia propria neputință, știa că, dacă ar fi ajuns la timp la spital, viața i-ar fi fost salvată. Însă nu existau mijloace de deplasare, iar o simplă căruță



s-ar fi înămolit prin noroaie. Se autoculpabilizează și cade chiar el bolnav. În timpul febrei agonizează și își imaginează scene absurde în care oameni cu fețe deformate îl ironizează, îl blamează, îl victimizează. Scena dovedește calități artistice deosebite, fiind comparabilă cu un tablou expresionist.

Experiența lui de agent sanitar în mediul rural se sfârșește după ce el însuși este transportat la spital cu dublă pneumonie. După vindecare, aflase că „pentru numai două sute de fumuri nu se poate plăti un post de asistent. Postul a fost restructurat, satul a trecut la o altă circumscripție și abia peste doi ani, după întemeierea gospodăriei agricole colective, în sat a fost numită o moașă cu experiență.”²

Sunt atâtea momente în care suferința umană se dezvăluie viguros, astfel că, așa cum aprecia Mircea Iorgulescu la debutul scriitorului în volum, „răzbate din fiecare pagină o frământare de ordin moral a cărei tensiune rămâne permanent ridicată, fie că este vorba de relatarea unor dramatice experiențe trăite de adolescentul asistent medical ce asistă neputincios la moartea unui copil, fie că sunt trasate liniile unei patetice <iubiri interzise>, fie că se pledează pentru solidaritate ori se face un elogiu al încrederii solitare în fericire: iar forța de expresie este remarcabilă, atât în latura descriptivă și evocatoare, cât și în privința posibilităților de analiză; dominantă este nota de strigăt patetic, de „mărturie” asupra unui destin individual cu semnificații ce depășesc particularul.”³

Ca pretutendeni în proza lui Găbrian, personajul din *Gări cardinale* este revoltat de ingratitudea, de aroganța și de egoismul birocraților care fac orice, mai puțin să lucreze în folosul celor pe care trebuie să îi servească. Scriitorul, fie prin mijlocirea procedeele realiste moderne pentru epoca respectivă, fie prin satirizarea tarelor morale și ale neajunsurilor pe care le are sistemul social, se arată neîngăduitor cu această categorie a funcționarilor publici care se acoperă de hârtii, refuzând să vină cu soluții viabile pentru ameliorarea condițiilor de viață ale celorlalți. Activitatea din teren pe care o desfășoară agentul sanitar igienist este mereu obstrucționată de birocrațul venit să inspecteze actele întocmite: „Veneau mereu inspectori de la centru, morți de foame, copti de sete, doldora de idei geniale, pleznind de deșteptăciune și terorizați de impulsuri mesianice. Ore în șir te făceau cu ou și cu oțet, ăsta-i registru?, ăsta-i o porcărie! Cum poți dumneata să-mi dovedești că numărul platformelor de gunoi din gospodăriile particulare a crescut de atâtea ori față de anul 1938?”⁴

Ironie și nostalgie

În volumele sale de proză scurtă, dintre care amintim *Fereastră la stradă*, din 1982 și *Fotolii și birouașe*, apărut la București, Editura Albatros, 1983, scriitorul ni se înfățișează în postura de moralist, însă ascuțitul ironiei este temperat de accente nostalgice uneori. Atenția

îi este atrasă de moravurile rele ale unora, de tarelle sociale, dar mai ales de mecanismele care îi transformă pe oameni în marionete, în versiunile lor caricaturale. Dezrădăcinarea omului de la sat și „urbanizarea” lui forțată nu îl „domnește” peste noapte, speculanții își văd de treabă și întind coarda până când lăcomia le aduce poliția pe cap, funcționarii au apucături mic burgheze, visează să își asigure confortul la locul de muncă și să paseze altora din sarcinile de serviciu. Viața de la bloc este o temă recurentă, autorul ne oferă o întreagă galerie de portrete ale locatarilor mai mult sau mai puțin manierati, precum și nenumărate întâmplări și ...surprize pe care viața de la bloc le generează. De asemenea, maniile unor oameni, hățșul birocratic și rezultatele cercetărilor pseudoștiințifice sunt, și ele, surse inepuizabile de umor.

Peste tot, scriitorul exploatează „același filon al prozei satirice, descriind în fraze ironice și uneori sarcastice laturi negative ale vieții cotidiene. Personajele sunt gestionari, gospodine, funcționari, diverși directori, șoferi etc. care săvârșesc fel de fel de escrocherii, delapidări, abuzuri”⁵. Exemplele găsim din plin: într-un birou, funcționarului corect, care nu face servicii altora, i se refuză dreptul de a primi pernele „noi și moi” care tocmai fuseseră comandate pentru tot personalul. La bloc, un topos frecvent în scrierile lui Găbrian, trăiesc oameni care nu îi respectă pe ceilalți, fie că fac mereu gălăgie, fie că își lovesc sau își neglijează câinii. Cel mai greu de suportat, iar autorul insistă mult asupra acestora, sunt bețivii scandalagii care trezesc toți locatarii când se întorc acasă, cei care pun muzica tare și ... multe alte categorii de persoane care par a se întrece în a-și deranja vecinii.

Escrocul se arată sub numeroase înfățișări, iar domnul Sumburaki din *Cine râde la început și plânge la urmă* este unul dintre ei. Acesta, sub înfățișarea protocolară și... convingătoare, poate ușor păcăli două doamne care acceptă ca cineva distins să le ajurte cu toată alergătura pricinuită de înmormântarea matusii lor. Sumburaki le ușurează pe doamne de suma de cinci mii de lei, după ce le câștigă încrederea și se arată, cu o politețe exagerată, dispus să le ferească de neplăcerile de a sta la coadă pentru obținerea certificatului de deces, înhumare, etc. În final, acțiunea devine extrem de dinamică: după spulberarea iluziei, adică după ce pretinsul gentleman fuge cu banii fără să fi rezolvat nimic, toți membrii familiei sunt nevoiți să rezolve totul într-un mod accelerat, plătind un suprapreț pentru fiecare serviciu solicitat. *Iubește pe fratele tău, vecinul de bloc* este o scriere cu reale calități dramatice. Secvențele mizează pe efectul comicului de situație. Acestea se succed rapid și fac deliciul cititorului sau...spectatorului. Trei personaje masculine care locuiesc la bloc, (locul atâtor întâmplări neașteptate) o privesc admirativ pe vecina care, „*încă tânără, mai mult sau mai puțin îmbrăcată, lustruiește geamurile în timp ce razele unui soare primăvăratice o scaldă când din față, când*

din profil...”

Contemplarea harnicei vecine este brusc întreruptă de o arsură pe ceafă; vecinul de deasupra, fermecat de aceeași privesc a femeii de peste drum care curăța geamurile, îi vărsase locatarului de mai jos cafeaua clocotită care, pe lângă opăreală, „i-a murdărit ireversibil albeața cămășii de 190!” Scandalul se declanșează instantaneu: „- M-ai desfigurat, ticălosule! M-ai omorât! Să vină miliția! Striga din răspuțeri și se ambala pe măsură ce locatarii, neștiind ce se petrecea în casa scării, ieșeau buluc din apartamentele lor, urcau și coborau înspăimântați, adunându-se în cele din urmă în fața ușii din micul hol de la etajul doi...”. Dar dispoziția belicoasă îi trece atunci când, în apartamentul „agresorului” zărește pe masa din bucătărie „o pungă de un sfert, abia începută, cu cafea măcinată, calitatea întâia! Mai aruncă apoi câteva invective și pleacă înșfăcând marfa prețioasă. Tacticos, își pregătește o cafea după toate regulile artei și, fiindcă femeia de vis-a-vis continua sârguincios munca, îi face discret o invitație, arătându-i ibricul așezat pe pervazul balconului. Cafeaua fierbinte, ca un făcut, îl va opări pe vecinul de jos și scena se repetă aproape la fel ca cea dintâi, urmând ca și locatarul de la parter să sufere același „accident”. Toate amenințările se sting atunci când „victima” reușește să fugă cu pachetul de cafea al vecinului și fiecare dintre cei trei admiratori își prepară o ceașcă din aromata licoare în timp ce o sorb din priviri pe harnicuța doamnă care, „la ora 11 fix ... a tras perdelele.”

Unei scrieri precum *Omul potrivit la locul potrivit* îi recunoaștem caracterul de *profesiune de credință*. Aici, autorul ne propune o definiție, în maniera caracteristică, a scriitorului satiric. Aparent stimat, acesta „se bucură în general de considerația membrilor săi de familie, a forurilor culturale din orașul în care trăiește cu fericire, dar, mai ales, (...) el este răsfățatul criticilor literari și universitari”⁶. Autoironia nu îl lasă pradă iluziilor, deoarece scriitorul satiric, crede el, este mai mult perceput ca o „oaie neagră” pe care criticii ar face bine să-l ignore pe motiv că acesta compromite branșa, „exercitându-și spiritul coroziv nu în sfera înaltă a literelor, precum domniile lor, ci prin grădinile joase ale concetățenilor.” Oricum ar fi, scriitorul satiric se consolează pentru că, în pofida statutului de oaie neagră, el primește „unul din locurile de cinste la masa dinastiei”⁷.

Acest tip de scriitor este o figură singulară, asemeni ogarului, care amușinează vânatul încărcat de mirosuri, ne pune în fața ochilor lucrurile care ne deranjează. Sunt personaje și evenimente pe seama cărora putem râde în situația în care nu le putem corija. Scriitorul satiric caută „bubele”, „hibele”, petele negre din mediul social, fauna umană este diversă și acolo găsim caractere atipice, înși amoralii sau imoralii, al căror scop este să trăiască pe spinarea altora sau să se fofileze, speculând cu subtilitate incongruențele legislative. Atenția îi mai este atrasă și de

incorectitudinea sau delăsarea indivizilor care activează în instituțiile publice, de comportamentul abuziv al celor din servicii, ahtiați după bacșișuri. Acest ogar care este scriitorul satiric care răscolește prin putreziciuni și stă în orice clipă pregătit „să țâșnească pe urmele vânatului, să se strecoare prin cele mai ostile măcănișuri, pentru a scoate din ascunzători și a aduce în bătaia peniței mistrețul, dihorul, șobolanul, năpârca”⁸.

Reclama, o nesecată sursă de umor

Fără îndoială, una dintre cele mai bune scrieri ale sale rămâne *Scurtă și modestă introducere în reclamologie*. Dacă privim lucrurile din perspectiva cititorilor din secolul al XXI-lea, constatăm că cei care au redactat textele unor reclame în urmă cu mai bine de o sută de ani cunoșteau la fel de bine psihologia cumpărătorilor, așa cum o fac și cei din ziua de astăzi. Identificăm același *pattern*, în ciuda mijloacelor mult mai modeste din trecut. Textele de o calitate îndoielnică au note de umor, sesizabile doar de cel care nu renunță la argumentele logicii și ale bunului simț.

Pentru promovarea unui produs era nevoie de argumente „convingătoare” care atrăgeau clienții prin puterea exemplului. Găbrian a fost încântat să descopere modul în care erau realizate aceste narațiuni. Orientată în funcție de nivelul publicului-țintă, reclama de atunci, constata scriitorul, „era întristător de primitivă, chiar vetustă, destinată cu precădere unor interese minore, individualiste ale unor «țerani»”. Ni se spune că alcătuitoarii unor astfel de texte, cum era cazul unui Ion Lependescu, au rămas „anonimi” pentru istoria literaturii noastre, care, oricum, sugerează Găbrian cu o sclipire ironică, abundă mai mult în nume decât în opere literare propriu-zise! De fapt, scriitorul sibian se delectează reproducând limbajul de acum un veac și mai bine din pură plăcere lingvistică și recrează prin intermediul fonetismelor, a terminologiei și chiar a erorilor gramaticale din texte, atmosfera specifică începutului de secol XX în care se „lansau” produsele cerute de „moda” vremii.

Interesant este modul în care Găbrian demontează cu răbdare toate stratagemile prin care se urmărea atragerea potențialilor cumpărători, aceleași pe care le cunoaștem și astăzi și care, mai cred unii, încă își dovedesc eficiența. După cum era de așteptat, „toate-s vechi și nouă toate,” vorba poetului, mecanismele de „seducere” a clientelei nu s-au schimbat prea mult. Mai întâi, suntem asigurați de unicitatea produsului și de efectele spectaculoase ale respectivei descoperiri. Apoi, autorul reclamei își concentrează toate eforturile pentru a-i convinge pe cumpărători de eficiența lui, care nu lasă loc niciunei îndoieli: de pildă, „Elsa fluidul alui Feller (...) are efect sigur și repede” și, ca orice produs farmaceutic din vreme, era vindecător „al mai multor boale” și afecțiuni, încât leacului respectiv îi era



dovedit statutul de panaceu. În sprijinul acestei maxime eficiente, sunt enumerate „miile” sau „numeroasele” scrisori de recunoștință pe care „furnizorul Înaltei Curți” le primește de la oameni din toate categoriile sociale: de la oameni simpli până la o „baronesă” pe nume Geambari. În plus, nuvela în care Moș Toader ne înșiră virtuțile fluidului Elsa la birtul lui jupân Zeteleacă, vine să spulbere definitiv îndoielile pe care unii sceptici încă le mai puteau avea. În final, pare că și scriitorul satiric se arată admirativ când prezintă în ce măsură anonimul Ion Lependescu „s-a întrecut pe sine în a înfățișa realitatea sanitară a epocii sale...” Prețul atractiv și numărul mare de duzine care se livrau clienților cu plata ramburs ar fi trebuit să convingă pe oricine că numai cu *Elsa fluid* își puteau menține o sănătate de fier.

Lucrurile se petrec după același tipar în timpurile de înflorire a comerțului, iar într-o altă nuvelă intitulată „Secretul unei dame bătrâne,” găsim aceeași pledoarie, de data aceasta pentru un alt produs căruia i se atribuie aceleași miraculoase efecte, și anume *Fluidul Luisa alui Iosef Schneider*, pregătit la Reșița. Reclama nu este desăvârșită până nu sunt enumerate toate virtuțile, reputația de care se bucură, că doar a făcut furori până și în America. Leacul este bun la nu se știe câte boli: de la afecțiuni de rinichi și ale altor organe până la „cearcăne” și „melancolie.” Și, mai important decât orice, este să se spulbere încrederea publicului în produsul concurent:

„În cele din urmă, balanța încrederii țeranului înclina definitiv în favoarea apotecarului din Reșița. Nu atât din patriotism, cât pentru că, două-trei pagini mai încolo, avea surpriza să afle că fluidul lui Schneider, spre deosebire de al lui Feller, tămăduia nu doar toate maladiile în general, dar și multe altele în special”⁹.

Ștefan Găbrian punctează discret cum nonsensul și limbajul de lemn devin, poate involuntar, generatoare de umor. Autorul acestei din urmă scrieri este I. Pendelescu, pseudonim în spatele căruia, consideră scriitorul satiric, s-ar putea foarte bine ascunde același Ion Lependescu.

Sunt enumerate și alte produse cărora li se făcea reclamă în vreme, printre care coasa marca „Bur,” instrumente muzicale și creme cosmetice, iar Găbrian se delectează urmărind strategiile de comunicare prin care comercianții din alte vremuri încercau să-și atragă clienții. Limbajul reclamelor de altădată îl încântă prin vetustețea lui, dar și prin aceea că ele rămân niște nebanuitele resurse de umor. De exemplu, achiziționând instrumentul muzical ce poartă numele de *Flötophon*, oricine putea deveni „musicant,” întrucât cu doar „zece clape și un ciucure roșu,” se puteau cânta melodii din concert, fără vreo instrucție prealabilă. Și... ceea ce era socotit ca foarte atrăgător pentru potențialii cumpărători era că „nu face bube la gură” și „nu supără vecinii din bloc!”

În zilele noastre, receptarea unei opere literare devine din ce în ce mai puțin mulțumitoare dacă recurgem la o singură perspectivă interpretativă. Pentru înțelegerea unei scrieri literare este necesară o abordare pluridisciplinară, întrucât opera respectivă este construită pe mai multe paliere. Studiul operelor prin metoda geografiei literare presupune, după părerea lui Franco Moretti, „studiul literaturii în spațiu și al spațiului în literatură”. După cercetările lui Michel Collot, *spațiul* se definește ca o „entitate abstractă”, iar *locul*, ca una „concretă, fizică”, astfel încât prin această metodă înțelegem „înscrierea literaturii în spațiu” și „reprezentarea locurilor în textele literare”¹⁰. Andreea Răsuceanu și-a întemeiat studiul asupra operelor eliadești aplicând aceste metode moderne, precum geocritica, geopoetica și geosimbolica, acestea implicând o „intersecție metodologică a mai multor domenii.” Cu toate că metoda este relativ nouă, critica tematistă pare să o anticipeze, iar Jean Pierre Richard poate fi socotit ca un precursor al acesteia. Mergând pe firul ideilor acestuia din urmă, Andreea Răsuceanu concluzionează că locurile prin care a trecut un scriitor au relevanță în măsura în care ele reproduc o „imagine a lumii conformă cu stilul și cu sensibilitatea sa. Astfel, este vorba despre o imagine complexă, compozită, care împrumută unele dintre trăsăturile locurilor vizitate de scriitor, dar re-elaborate prin intermediul culturii, imaginației și scriiturii.”¹¹ Termenul de *geografie literară* a fost pus în circulație pentru prima oară la începutul secolului al XX-lea, mai precis în 1907, în *Esquisse d'une géographie littéraire de la France*, a lui Beaufort-Fromont, așa cum aflăm din cartea lui Michel Collot. Termenul de *geocritică* a fost impus de Bertrand Westphal, în vreme ce Marc Brosseau a realizat o comparație foarte interesantă urmărind intersectarea liniilor narative cu cele ale arterelor orașului în romanul lui Dos Passos, *Manhattan Transfer*. Mai târziu, Barbara Piatti

„a propus drept instrumente de analiză cinci componente ale spațiului literar, în funcție de care poate fi descrisă dimensiunea spațială a unei opere: scena (unde se petrece acțiunea), spațiul proiectat (spațiu imaginat, visat de personaje), zona de acțiune (presupune fuziunea mai multor scene), indicatorul (loc doar amintit, fără semnificație pentru poveste sau personaje), traseul (sau ruta de-a lungul căreia se mișcă personajele și care asigură relația dintre diferitele scene și zona de acțiune)”¹².

O redefinire a termenului propus de Westphal a realizat-o Michel Collot, în sensul că acesta din urmă s-a referit la termenul de geografie a literaturii vizând contextul spațial în care se produc operele. În literatura noastră, Cornel Ungureanu impune termenul, în sensul că el a urmărit să surprindă acea identitate zonală a literaturii, însă raportată la contextul regional european. El amintește astfel de un specific al literaturii din

Muntenia, de pildă, al Banatului, etc. Critica literară a lui Cornel Ungureanu presupune „o redeschidere a granițelor, dar și o cartografiere firească a spațiilor culturale românești,” după cum susținea însuși autorul, ținând cont de „conceptele de globalizare, deterritorializare sau identitate,”¹³ însă fără a suspenda cu totul criteriul istoric.

Metoda geografiei literare se concretizează în trei mari obiective: în primul rând, urmărește reprezentarea spațiului în operele literare, apoi, studiază relația dintre producția literară și spațiul geografic și, nu în cele din urmă, se ocupă de analiza peisajului literar. Metoda permite o descriere destul de cuprinzătoare a relației existente între om și locurile pe care le străbate și pe care le cunoaște, relație privită atât sub aspect afectiv cât și simbolic.

Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că relația dintre om și natură, dintre natură și trăirile afective ale omului a reprezentat una dintre temele fundamentale ale literaturii române, indiferent că vorbim despre literatura populară sau despre cea cultă. Deosebirea intervine atunci când aducem în discuție conceptele critice care să definească strict relația dintre om și loc sau peisaj, concepte care au fost formulate și aplicate în discursul critic din ultimele trei decenii.

Dacă romanele în care acțiunea se desfășoară pe mai multe planuri și în care se intersectează destinele mai multor personaje ne oferă o plajă destul de generoasă în ceea ce privește receptarea realizată prin metoda geografică, ce se poate spune atunci despre alte tipuri de proză? Romanul cu tentă autobiografică și prozele scurte ale lui Ștefan M. Găbrian nu s-ar cuveni să fie excluse de la o astfel de interpretare. Imaginea *periferiei*, spre exemplu, este foarte bine reprezentată în prozele sale și marchează evoluția personalității scriitorului.

Evocarea Lazaretului, a unui cartier mărginaș (și există numeroase indicii care să sublinieze acest lucru) se află în centrul atenției scriitorului atât în romanul său *Om în mers* cât și în câteva dintre prozele sale scurte din volumul *Iubiri* sau *Gări cardinale*. Lazaretul este locul în care s-a născut și a copilărit, un cartier locuit de oameni nevoiași, o parte dintre ei reprezentând pătura celor care au fost împroprietăriți după război. Zona este marcată de sărăcie, iar locuitorii ei se zbat zilnic pentru supraviețuire, mai ales în timpul războiului, când cei mai mulți dintre bărbați lipseau de acasă, fiind chemați la arme. Copilul este timorat (și sunt lucruri care nu i se vor șterge niciodată din memorie) de injustițiile pe care le vede sau pe care le suportă pe propria piele: de exemplu, la școală, nu i se mai permite să vină cu ceilalți colegi la masa de prânz pe care o ofereau niște persoane caritabile acelor copii care aveau un părinte pe front sau acelor care rămăseseră orfani. Motivul invocat era

că tatăl său fusese arestat din cauză că avea legături cu comuniștii.

Niciodată nu va putea uita violențele la care este martor, cu atât mai mult cu cât era un copil cu un spirit de observație ascuțit și avid de cunoaștere. Cât timp mama era plecată la lucru ca să aducă ceva bani în casă, el privea lumea stând cățarat pe gard. Mai târziu, după o întâmplare nefericită, va face același lucru, dar, de data aceasta, retras în spatele gardului. Totul s-a petrecut după ce Bubi, un băiat rău din cartier, îl terorizase de mai multe ori. De acolo își amintește că văzuse cum un cal gonea pe străzi târând într-o parte un soldat care nu izbutise să se desprindă din scăriță și care avea pieptul și fața plină de răni. Nu uită și, adult fiind, judecă la rece și nu poate ierta abuzurile și ipocrizia unei femei bogate (din categoria „burjuilor”, cum îi numeau ei) la care mama lui se ducea să spele rufe. Pretinsa doamnă, pe care scriitorul prefera să o numească „Putoarea”, obișnuia să le facă morală angajatelor vorbindu-le despre cinste, în vreme ce ea însăși dădea ceasul înapoi cu două ore, păcălindu-i mama să lucreze mai mult și fără plată.

Se pare că întreg cartierul poartă însemnele unei damnări – geografic – el se întindea ca o „mănușă căzută pe pământul acesta de dincoace de calea ferată, o mănușă cu degetele rășchirate în vârful cărora curge Cibinul”¹⁴ (v. Anexe). Această dispunere în spațiu ne arată limpede cum zona reprezintă doar o *prelungire*, un *apendice* al orașului. După numele pe care îl poartă, Lazaretul numea locul în care erau izolați suferinzii de boli grele: „Bătrânii povestesc că în această parte de oraș ar fi existat într-un trecut nu prea îndepărtat un lazaret pentru leproși sau pentru sau pentru holerici sau pentru cei cu tifos exantematic (1918)”. Pornind de la aceste date concrete, gândurile scriitorului încep să prindă aripi, configurându-și propria imagine a unui lazaret din vechime: „Imaginez un loc de carantină cu ziduri groase, dar n-au rămas urme, ar fi rămas măcar temeliiile, poate înconjurat cu garduri de sârmă ghimpată, peste care sanitari miloși, dar înmănușați cu măști protectoare, dădeau de mâncare și de băut suspectilor sau muribunzilor de dincolo, întinzându-le vasele cu niște prăjini lungi”¹⁵.

Interesantă este prezența „mănușii”, element care apare în descrierea geografică a cartierului din care provenea, dar constituie și unul dintre accesoriile necesare profesiei pe care scriitorul și-a ales-o, cea de agent sanitar. Imaginea din vis asupra unui Lazaret atemporal în care apar sanitariii *în mănușați* nu este departe de ceea ce reprezenta cartierul în timpul copilăriei sale. Semnificația pe care scriitorul ne-o sugerează este că locul este populat de oameni de categorie inferioară, social vorbind, iar contactul cu aceștia nu se realizează direct; mănușa joacă aici rolul de suprafață protectoare, igienizantă. În termeni sociali, locuitorii vechiului Lazaret erau cei care făceau muncile „murdare” și mai grele, ei erau cei care, neavând sprijin



de nicăieri, puteau fi tratați „de sus”, uneori chiar batjocoriți. Precizarea care se cuvine a fi făcută este că ne referim la o perioadă de timp specifică și că anumite imagini pe care le găsim în roman au fost îngroșate de percepția scriitorului. Acesta, după cum singur recunoaște, afirmă că, după război, cartierul a fost modernizat și lărgit, iar în zilele noastre această zonă nu este stigmatizată prin nimic.

Interesant este cum scriitorul stabilește o relație între plasarea geografică și semantica acestui cuvânt care, peste timp, și-a pierdut semnificația inițială: „a rămas doar numele, dar el și-a pierdut sensul demult, cine-i mai știe astăzi semnificația! Este un cuvânt care denumește un cartier, pe cine l-ar mai interesa dacă el se trage din biblie, de la înviatul de Lazăr, (...) sau de la fosta colonie de izolare? La urma urmei, poate că locuitorilor de acum le-ar fi totuna dacă numele cartierului ar fi Nazaret.”¹⁶

Vorbind despre damnare, se cuvine să amintim că respectivul cartier a purtat vreme îndelungată povara sărăciei, iar locuitorii lui erau *marginalizații*, cei care trudeau pentru bogați ca să își poată duce traiul și care erau desconsiderați de cei de la *centru*. Acolo au fost împrietărit soldații care s-au întors din primul război mondial. Tot ajutorul acordat de Generalul care „nu își uita vechii camarazi de arme” a fost repartizarea unor parcele de pământ pe care soldații reveniți acasă s-au apucat să își ridice, din nimic, aproape, cocioabe, hrube sau bordeie în care să se poată adăposti. Construcțiile sunt, mai toate, improvizatii, făcute la repezeală, cu materiale puține și ieftine. Mult mai târziu, după ce s-au schimbat generațiile și timpurile, pe locul vechilor cocioabe au început să fie ridicate clădiri din piatră și cărămidă.

Chiar și pe timpul copilăriei scriitorului, recunoaștem statutul *marginal* al cartierului; acesta nu era mai mult decât o zonă periferică, în care, deloc întâmplător, se găsea și „budăria” orașului, locul în care se strâneau toate dejecțiile orașului și care, în anumite momente ale anului (când era prea cald, când presiunea era prea scăzută sau când vântul bătea dintr-o anumită direcție) era invadat de mirosuri pestilențiale.

Și pentru ca periferia care să nu „mânjească” partea bună a orașului, ea se întinde dincolo de zidul gării, *zidul* devine astfel un element sugestiv al *separării* dintre clasele sociale, dintre săraci și bogați. Mihai Șerbu, protagonistul romanului, în figura căruia distingem multe din trăsăturile scriitorului însuși, are o tentativă de a se smulge din locul de baștină, când, după absolvirea școlii sanitare, acceptă un post tocmai la Suceava.

Motivele au avut legătură cu neînțelegerile cu tatăl său care nu îi accepta preocupările literare. Tatăl îi imputa și lipsa simțului practic și, în plus, copilul suferise mult din pricina absenței sale îndelungate, fie din cauza războiului, a arestării, apoi, după instaurarea regimului comunist, a funcției pe care o primise.

În analiza romanelor lui Eliade, *Întoarcerea din rai*, *Nuntă în cer* și *Huliganii*, autoarea a subliniat în mai multe rânduri că centrul reprezintă „locul de manifestare a gesturilor protocolare, al întâlnirilor mondene, al raționalului, al bunelor maniere etalate public.”¹⁷ Și în romanul *Om în mers*, plimbarea pe *Corso*, pe care o rememorează autorul, semnifică pătrunderea în mediul frumos și curat al orașului, adică în locul în care întâlneai „lumea bună”. În romanele lui Eliade analizate de Andreea Răsuceanu, periferia ne apare ca spațiu al manifestării „intimității”, în care personajele își caută libertatea, evadarea din atmosfera sufocantă a metropolei. Periferia atrage prin misterul ei, dincolo de granițele orașului se află necunoscutul, pe care, instinctiv, omul îl percepe uneori și ca potențial primejdios, însă, pentru îndrăgostiți sau pentru visători, acesta este spațiul „risipirilor în solitudine”.

În romanul lui Găbrian, cartierul care se întinde dincolo de zidul gării este perceput de ochiul realist al scriitorului drept locul destinat *celorlaltți*, locul de unde veneau servitorii către casele burgheze, locul de unde provenea muncitorimea. Este un cartier cosmopolit, acolo au primit parcele atât români cât și sași, maghiar, evrei, iar oamenii se înțelegeau bine cu toții, fiecare luptându-se cu nevoile și cu sărăcia. Extinderea Lazaretului a fost făcută și din rațiuni practice: pe dealurile Gușteriței a fost rezervat un spațiu pentru cimitirul în care erau îngropați cei căzuți în război. Pentru cei de la centru, drumul în Lazaret nu era atrăgător decât în măsura în care se îndreptau către pădurea de pe deal, atracție irezistibilă pentru oricine și-ar fi dorit o ieșire în natură.

Privită în ansamblu, opera lui Ștefan M. Găbrian este una unitară, scriitorul a rămas consecvent aceluiași teme și aceluiași procedee, în mare parte tradiționale. Parabola, absurdul, îngroșarea până la caricaturizare a unor aspecte din mediul social, ironia sau chiar sarcasmul, toate acestea reprezintă mijloace la îndemâna scriitorului prin care sancționează viciile omenești și propune o corijare a lor în spațiul literaturii.

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. Gheorghe Perian, *Dicționarul scriitorilor români*. (D-L), coord. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (București: Editura Fundației Culturale Române, 1998), 337
2. Ștefan M. Găbrian, *Gări cardinale. Nuvele* (București, Editura Eminescu, 1974), 185.
3. Mircea Iorgulescu, *Aprecieri critice asupra volumului Gări cardinale. Nuvele*. Volumul a obținut Premiul al III-lea la Concursul anual pentru debut în volum al Editurii Eminescu, 1973, coperta 2.
4. Ștefan M. Găbrian, *Gări cardinale*, 189.
5. Gh. Perian, *op. cit.*, p. 338
6. Ștefan M. Găbrian, *Fereastră la stradă. Proze satirice și fanteziste* (București: Editura Eminescu, 1982), 265.
7. *Ibid.*, 256-266.
8. *Ibid.*, 266.
9. *Ibid.*, 253.
10. Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară*. Prefață de Sorin Alexandrescu. (București: Editura Humanitas, 2013), 11.
11. Răsuceanu, *Bucureștiul lui Mircea Eliade*, 19
12. *Ibid.*, 20-21.
13. Dan Gulea, „Cornel Ungureanu. Geografia literaturii române, azi”, revista *Observator Cultural*, nr. 224, 8 iunie 2004, <https://www.observatorcultural.ro/articol/critica-literara-cornel-ungureanu-geografia-literaturii-romane-azi-2/>.
14. Ștefan M. Găbrian, *Om în mers* (București: Editura Eminescu, 1979), 47.
15. *Ibid.*, 47.
16. *Ibid.*, 47.
17. Răsuceanu, *Bucureștiul lui Mircea Eliade*, 8.

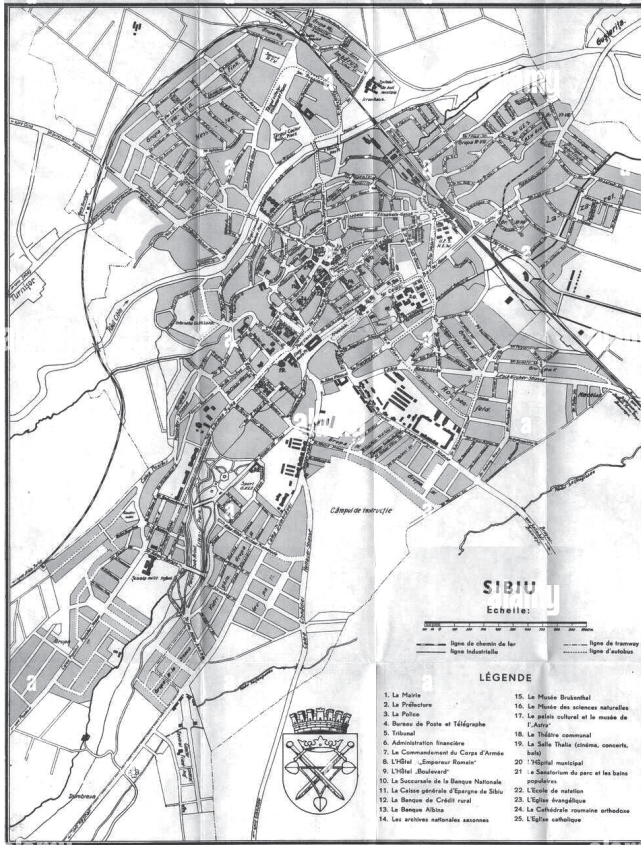
Bibliography:

- Găbrian, Ștefan M. *Om în mers* [Walking Man]. Bucharest: Eminescu, 1979.
- Găbrian, Ștefan M. *Fereastră la stradă. Proze satirice și fanteziste*. [Window to the Street: Satirical and Fanciful Prose]. Bucharest: Eminescu, 1982.
- Găbrian, Ștefan M. *Gări cardinale. Nuvele*. [Cardinal stations. Short stories] București: Editura Eminescu, 1974.
- Gulea, Dan. “Cornel Ungureanu. Geografia literaturii române, azi” [Cornel Ungureanu: The Geography of Romanian Literature]. *Observator Cultural*, no. 224, 8 June, 2004. <https://www.observatorcultural.ro/articol/critica-literara-cornel-ungureanu-geografia-literaturii-romane-azi-2/>
- Perian, Gheorghe. *Dicționarul scriitorilor români* [Dictionary of Romanian writers] (D-L), edited by Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române. 1998.
- Răsuceanu, Andreea. *Bucureștiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară*. [Mircea Eliade's Bucharest: Elements of Literary Geography], preface by Sorin Alexandrescu. Bucharest: Humanitas, 2013.

FOTOGRAFII:

Anexa 1: Harta orașului Sibiu din 1938.

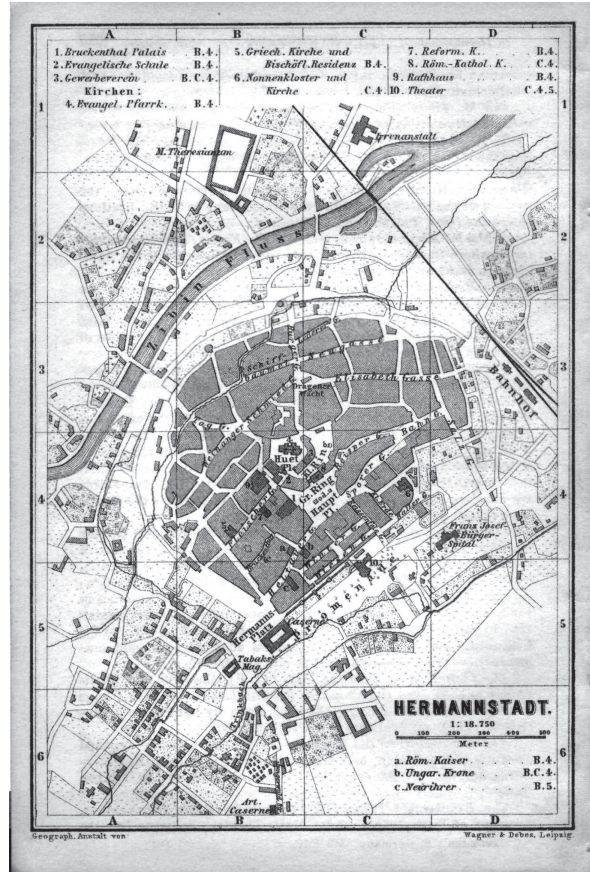
Anexa 2: Hartă veche a orașului Sibiu / Hermannstadt datând din secolul al XIX-lea



„CHMOLLPASTA” fabriche: „Galosin” pour snow-boots.

alamy

Image ID: GK124
www.alamy.com



ÎNCEPUTUL EXPERIMENTULUI CORPORATIST ÎN ROMÂNIA: CORPORAȚIILE ÎN PERIOADA 1902-1914

Alin BURLEC

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: alinburlec@gmail.com

THE BEGINNING OF THE CORPORATIST EXPERIMENT IN ROMANIA:
CORPORATIONS BETWEEN 1902 AND 1914

Abstract: Corporatism was portrayed in the interwar period as a third way, an alternative to both capitalism and socialism. Between the two world wars, the new organizational model was widely debated by theorists, while, at different times, some countries adopted aspects of corporatism. However, the beginnings of this model can be traced back to the late Belle Époque period, a case in point being the corporatist experiment in Romania which began in 1902. Emerging as a reaction to the problems caused by the liberalization of labor legislation, the fear of socialism or the emergence of nationalism, both among the political elite and the tradesmen, the new workers' organizations were set up in almost all the towns of the Old Kingdom, as well as in some larger rural settlements. Initially seen as a solution to the problems that some workers faced, the way the corporations operated came to be criticized by politicians and a part of the working class, while giving socialists an opportunity to condemn the existing social order.

Keywords: Corporations, Working class, Labor legislation, Tradesmen, Nationalism.

Citation suggestion: Burlec, Alin. “Începutul experimentului corporatist în România: corporațiile în perioada 1902-1914.” *Transilvania*, no. 8 (2023): 52-66.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.08>.



Fenomenul corporatist a fost intens dezbătut în mediul academic din perioada interbelică și, mai apoi, din cea postbelică. În Europa, bazele corporatismului au fost puse spre sfârșitul secolului al XIX-lea, iar în România, termenul de „corporație” a apărut prin Legea Missir din anul 1902. Analiza fenomenului corporatist a luat avânt în România perioadei interbelice fiind pus în practică în ultimii ani ai domniei Regelui Carol al II-lea¹. Acest articol își propune să răspundă la o serie de întrebări cu privire la apariția și organizarea corporațiilor muncitorești. Vom începe prin a prezenta contextul în care au apărut primele dezbateri cu privire la acest model organizațional și principalele motive care au îndemnat elitele politice la adoptarea legislației cu privire la corporații. Mai apoi, vom scoate în evidență reacția social-democraților, atât cea inițială, din anul 1902, cât și schimbările de tactică survenite mai târziu. În ultima parte a articolului, vom trece în revistă cele

mai importante aspecte organizatorice ale corporațiilor.

(Re)apariția corporațiilor a avut ca efect elaborarea unor lucrări teoretice cu privire la vechile organizații și noile forme. Virgil Madgearu a publicat în anul 1912 o lucrare cu titlul *Bresle vechi și bresle noi*, iar în 1915 Constantin C. Numian și-a publicat teza de doctorat, care a avut un titlu identic cu broșura lui V. Madgearu². De asemenea, presa din perioada studiată a abordat subiectul, un exemplu fiind articolul scris de avocatul piteștean Șt. Chicoș și care a apărut în decembrie 1906 în ziarul *Universul*³. Cu toate acestea, cele mai cunoscute lucrări sunt ale lui Mihail Manoilescu, el însă abordând mai mult problema corporatismului în perioada interbelică⁴.

Istoriografia din perioada comunistă nu a fost preocupată de cercetarea corporațiilor și a breslelor⁵ din perioada 1902-1914, ele fiind considerate reacționare, iar atunci când au fost menționate de către istoricii



din perioada comunistă, au fost descrise doar prin prisma ideologiei socialiste ca fiind un instrument prin care elitele politice au dorit să împiedice dezvoltarea conștiinței de clasă și organizarea muncitorilor în sindicate⁶. În perioada postdecembristă, fenomenul corporatist din anii interbelici a fost obiectul unor studii de sociologie, politologie și istorie, însă corporațiile din 1902-1914 au fost, în continuare, ignorate.

Idea corporatistă a apărut în occidentul Europei ca urmare a perspectivei romantice în care erau descrise fostele bresle medievale de către o parte a elitelor care au fost deziluzionate de liberalism și sistemul democratic, însă și reticenti față de socialism și soluțiile stângii cu privire la înființarea sau modul de funcționare al organizațiilor sindicale. De asemenea, un mijloc de propagare a corporatismului a fost Biserica Catolică, mai ales după enciclica *Rerum Novarum* din 1891⁷. În România, cel care a readus chestiunea breslelor în discuție, a fost P.P. Carp, în anul 1881 și mai apoi în 1888. Ministrul conservator și-a început discursul din Parlament, cu ocazia dezbaterii din 1888, prin a constata decalajele dintre priceperea meșterului român și a celui străin, dar și preponderența celui din urmă. În acest context, breslele trebuiau să fie un mijloc prin care meșterii români să învețe meserie după preceptele moderne, dar și de a-i ajuta împotriva concurenței străine. Proiectul de lege a mai cuprins și unele aspecte legate de protecția muncii, despre igiena atelierelor, acestea fiind însă doar o punere în ordine a legislației deja existente. O noutate în domeniu ar fi fost crearea unor case de ajutor reciproc și participarea obligatorie la acestea, cotizația fiind de 4% din salariu⁸. Astfel, dorința reînființării breslelor a rezultat dintr-o dezamăgire față de efectele liberalizării în domeniul organizării muncii începută cu desființarea vechilor organizații în anul 1873, dar și datorită slabei pregătiri a meseriașilor români. Naționalismul a jucat un rol important în proiectul lui P.P. Carp, Mihail Manoilescu scoțând în evidență, în perioada interbelică, legătura strânsă dintre corporatism și naționalism, afirmând că cele două sunt identice⁹.

Revenind la P.P. Carp, liderul conservator a fost preocupat de rolul pe care străinii l-au avut în economia românească, afirmând că „străinul produce și românul consumă”. În acest scop, legea meseriilor de la 1888 ar fi limitat numărul străinilor înscriși în școlile de meserii¹⁰. Dezbaterile și soluțiile prezentate de liderul facțiunii junimiste trebuie puse într-un context mai larg, în care naționalismul economic devine tot mai important. Începând cu deceniul al șaselea al secolului al XIX-lea, Dionisie Pop Marțian a atras atenția la faptul că subdezvoltarea poate duce la dependență economică față de alte state mai dezvoltate, autorul oferind drept exemplu rolul Austriei în economia Principatelor Române¹¹. Naționalismul economic a devenit mai important după ce elitele românești și-au îndeplinit cel mai important obiectiv politic, și anume obținerea

independenței. Tânărul stat trebuia consolidat, iar o economie puternică era esențială, mai ales că acumularea decalajelor a făcut ca România să devină tot mai dependentă din punct de vedere economic de țările importante de pe continent. Rezultatul a fost schimbarea politicii comerciale prin adoptarea protecționismului vamal începând cu anii '80 și elaborarea unei legislații de încurajare a industriei, cel mai cunoscut rezultat fiind Legea pentru încurajarea industriei din anul 1887. Limitarea influenței străinilor în industrie reiese și din acest act legislativ, stabilimentele industriale ce au intrat sub incidența legii, fiind obligate ca 2/3 din personal să fie format din români. Influența corporatismului catolic nu a jucat vreun rol în dezbaterile din spațiul românesc, ținând cont că în Vechiul Regat, catolicismul nu a avut influență. De asemenea, proiectul lui P.P. Carp a fost lansat înainte de publicarea enciclicei *Rerum Novarum*.

Liderul conservator nu a reușit să treacă proiectul prin Parlament, iar următoarea încercare de legiferare a avut loc abia în 1901, când conservatorii au încercat, din nou, să reglementeze situația meseriașilor. De data aceasta, cel care a elaborat un proiect de lege a fost N. Filipescu, ministrul domeniilor de la acea vreme. În anul 1901, discuțiile au conținut trimiteri clare la trecutul în care vechile organizații de breaslă reglementau relațiile de muncă. În expunerea de motive a legii, ministrul N. Filipescu a făcut, la fel ca și P.P. Carp în 1888, trimitere la problemele cauzate meseriilor de libertatea absolută în domeniul muncii. Efectele negative, mai ales cele generate de criza din anii 1900-1901, au fost atât de mari încât, potrivit ministrului conservator, și cei care au catalogat inițiativa conservatoare de la 1888 drept reacționară, medievală și apropiată de Regulamentul Organic, au acceptat principiile proiectului de lege al conservatorilor¹². Un articol din oficiosul conservator, a lăudat vechea legislație din perioada Regulamentelor Organice. Una dintre problemele amintite și la 1888, aceea a concurenței străine, a rămas un punct important, iar principiul libertății muncii a fost considerat cauza preponderenței străinilor în cadrul muncitorimii din România¹³. Prin revenirea în discuție a Regulamentelor Organice, discursul de la începutul secolului al XX-lea a căpătat o caracteristică importantă care a stat la baza corporatismului, și anume imaginea pozitivă a vechilor organizații din Evul Mediu care au rezistat până în perioada modernă. De asemenea, faptul că tabăra conservatoare a fost cea care a inițiat aceste dezbateri, nu a reprezentat o pură întâmplare, o parte a conservatorilor considerând că vechea organizație socială a fost mai apropiată de tradițiile Principatelor, și astfel mai potrivită decât schimbările aduse de generația pașoptistă care au înlocuit sistemul Regulamentar cu unul liberal.

Până la urmă nici proiectul lui N. Filipescu nu a devenit lege, guvernul conservator fiind înlocuit cu unul liberal înainte ca ministrul să poată trece legea prin Parlament.

Cu toate acestea, presiunea reglementării chestiunii meseriilor a crescut odată cu trecerea timpului ca urmare a agitațiilor întreprinse de mișcarea meseriașilor, o grupare naționalistă care a activat în perioada 1900-1914. Campania a continuat până în martie 1902, când o lege a meseriilor a fost votată de Parlament. Acțiunile acestei mișcări naționaliste au avut și un episod violent, când pe 12 februarie 1902 s-au luptat cu Jandarmeria la poalele Dealului Mitropoliei, sediul Parlamentului¹⁴.

Sarcina guvernului liberal a fost de a adopta o legislație care să fie acceptată de către meseriași, dar și să explice schimbarea din interiorul taberei liberale, căci ei au fost criticii vehemenți ai proiectului conservator de la 1888, invocând întoarcerea la o organizație medievală. În expunerea de motive a Legii Meseriilor, ministrul liberal Basile Missir, a atins și problema libertății izvorâte din ideile Revoluției Franceze și aparenta îngrădire adusă de noua lege. Soluția pentru protejarea meseriașilor și conservarea principiului libertății, a argumentat ministrul liberal, trebuia găsită în încurajarea asociațiunii. Dificultățile întâmpinate de meseriași nu au fost un efect al ideilor Revoluției Franceze, ci al situației interne din unele state care au introdus principiile de la 1789. În Franța, sindicatele au luat locul vechilor corporații, la fel cum s-a întâmplat și în Marea Britanie. De cealaltă parte, însă, în Germania, Austria sau Ungaria, asociaționismul nu a fost îndeajuns. B. Missir a subliniat faptul că libertatea de a activa în orice profesie a rămas o realitate și în conformitate cu normele dreptului internațional de la acea vreme. Termenul de „corporație” a fost explicat, argumentând alegerea denumirii prin faptul că, spre deosebire de Franța¹⁵, în România nu a avut o conotație negativă. Totuși, unele cuvinte au fost înlocuite și în legea liberală, astfel „stăpân”, „meșter”, „calfă”, „ucenic” și „breaslă”, au devenit „patron”, „maestru”, „lucrător”, „elev” și „corporațiune”. Principiile liberale erau apărate ca urmare a faptului că o corporație putea fi înființată prin vot într-o localitate care avea cel puțin 50 de meseriași, însă odată decisă crearea organizației, toți meseriașii erau obligați să devină membri¹⁶.

Apărarea principiilor liberale, cel puțin așa cum erau ele înțelese de liberalii autohtoni, a fost un punct atins și de deputatul I. Radovici. În primul rând, argumenta parlamentarul, partidul liberal nu a fost niciodată adeptul principiilor liberalismului economic. În al doilea rând, corporațiile descrise de Legea Missir au fost în spiritul ideilor grupării politice, deoarece lăseau înființarea acestora la latitudinea meseriașilor, dar și pentru că patronii și lucrătorii aveau drept de vot egal¹⁷.

Cele două proiecte legislative, de la 1888 și 1901, iar mai apoi Legea Missir au avut un punct comun cu privire la aria de aplicabilitate, ele cuprinzându-i doar pe meseriașii din ateliere, nu și pe muncitorii din fabrici. Problema legată de includerea meseriilor și marii industrii într-o singură organizație a fost readusă în discuție, în literatura de specialitate din România, și

de către Mihail Manoilescu. Teoreticianul din perioada interbelică a considerat că cele două categorii nu ar trebui incluse în aceeași corporație datorită inegalității dintre marele industriaș și meseriaș¹⁸. Victor Rizescu, la rândul său, a descris opera de legiferare ca fiind de natură semicorporatistă, luată după model german, austriac și maghiar, și prezentată drept o soluție rapidă pentru problemele cauzate de regimul libertății muncii și în ton cu adoptarea modelului economic protecționist¹⁹.

Criticele cu privire la corporații au apărut odată cu încercările de legiferare. Atât P.P. Carp, cât și Basile Missir, au recunoscut faptul că proiectele lor au fost inspirate de legislația din alte state, aceasta fiind și una dintre criticile aduse de Virgil Madgearu. Economistul român a fost nemulțumit de faptul că Legea de la 1902 nu a fost precedată de o cercetare a tradițiilor industriale din spațiul românesc. Totodată, V. Madgearu a considerat corporațiile ca fiind nepotrivite cu sistemul economic existent la acea vreme, deoarece meseriile moderne erau mult mai variate decât în trecut²⁰.

Teama de socialism și conflictul între grupurile sociale a fost un alt motiv al dezvoltării doctrinei corporatiste, iar această temă discursivă a existat în spațiul românesc încă de la dezbaterile din 1888. Legea a fost prezentată drept o încercare de armonizare a claselor sociale și de ai opri pe muncitori să adere la socialism²¹. Nu am găsit informații suficiente cu privire la discuțiile socialiștilor și conservatorilor din spațiul public, însă în București au existat manifestații pro și contra legii. Într-un astfel de caz, atunci când politicianul conservator I. Brătescu a ținut un discurs la o întrunire a meseriașilor din Capitală, socialiștii au încercat să întrerupă evenimentul²².

În România, discuțiile din 1888 și 1901-1902 pe marginea problemei meseriașilor, au venit în contextul în care mișcarea socialistă a fost foarte slabă. În 1888, ea abia se coagula și încă făcea primii pași spre penetrarea în rândul muncitorimii. La 1900-1901, mișcarea socialistă s-a regăsit într-o criză profundă și nu a putut oferi o critică susținută. Campaniile social-democraților împotriva corporațiilor au început abia după anul 1905. Expunerea de motive scrisă de Basile Missir nu a menționat sindicatele interne, chiar dacă asociațiile sindicaliste din Franța și „trade union” din Marea Britanie au fost amintite. Mai mult, ministrul liberal a considerat că în România, cu excepția unor case de ajutor mutual, nu s-a întreprins nimic cu privire la protecția intereselor muncitorilor. Cel mai probabil, ministrul a considerat că experimentul socialist a eșuat odată cu dezintegrarea primei mișcări social-democrate în 1899-1900.

În analiza sa cu privire la Legea Meseriilor, avocatul Șt. Chicoș a evidențiat schimbările sociale din Occident care au dus la dispariția vechilor bresle, subliniind faptul că noile organizații apărute recent în Europa au fost diferite de cele medievale, deoarece accesul era deschis tuturor²³. Avocatul piteștean a indicat și alte mijloace prin care meseriașii puteau fi ajutați, referindu-se



la reglementarea unor aspecte ale muncii (reducerea numărului de ore lucrate sau limitarea muncii pe timpul nopții), instituirea unor asigurări de stat în caz de boală, ori punerea la dispoziție a creditelor ieftine²⁴. Tema armoniei sociale a fost atinsă și în seria de articole apărute în *Universul*, însă nu teama de socialism a fost motivul invocat, ci ideea de a opri dezechilibrul social cauzat de dispariția meseriașilor. Aceștia, considera avocatul, urmau să dispară în mai toate domeniile ca urmare a concurenței cu marea industrie, totuși, evoluția ar fi trebuit să fie lentă, iar măsurile de ajutorare, trebuiau să aibă rolul limitării efectelor negative în plan social²⁵.

Revenind la ideologie, putem afirma faptul că dezbaterile cu privire la corporații nu au avut la bază percepțe bine definite, așa cum a fost cazul în perioada interbelică. Cu toate acestea, unele din punctele de bază ale corporatismului, cum ar fi reacția la regimul liberal al relațiilor de muncă, sau frica de socialism, au fost prezente, în proporții diferite, începând cu anul 1888. Experimentul corporatist a fost aplicat într-o măsură mai restrânsă în cea mai mare parte a perioadei 1902-1914, mai precis, în ateliere și nu în fabrici. Extinderea corporațiilor pentru a include și pe muncitorii din fabrici ca urmare a Legii Nenițescu din 1912, nu s-a făcut ca urmare a unor idei doctrinare clare. Modificarea a fost cauzată de faptul că meseriașii se declarau lucrători în fabrică pentru a nu plăti cotizațiile către corporație, însă cereau ajutoare de la casele corporațiilor pe motiv că aveau brevetul de meseriaș. Adăugarea breslelor în Legea din anul 1912, a venit tot dintr-o necesitate organizatorică, deoarece corporațiile cuprindeau toți meseriașii, indiferent de profesie, chiar dacă aveau nevoi diferite²⁶. Toate acestea, indică faptul că ideile corporatiste erau la început, însă au fost baza dezvoltării teoretice din anii interbelici.

Gruparea social-democrată a fost cea mai critică la adresa ambelor legi, însă la început, reacția a fost total opusă. I. Iacoș și V. Petrișor au catalogat atitudinea inițială a socialiștilor drept confuză, Al. Ionescu îi îndemna pe muncitorii socialiști să facă propagandă în interiorul corporațiilor²⁷. Același Al. Ionescu a considerat legea drept „civilizată”, reprezentând un pas important în reglementarea muncii și criticând pe meseriașii care se opuneau proiectului²⁸. I.N. Armașu a descris legea ca având un „pronunțat caracter democratic”, deoarece cuprindea o serie de reglementări cu privire la protecția muncitorilor. Datoria muncitorilor conștiinței era de a nu împiedica o astfel de reformă utilă²⁹. Ioan Nădejde, care la acea vreme încă mai colabora cu socialiștii, i-a descris drept barbari pe cei din mișcarea meseriașilor care s-au opus legii, iar muncitorii ar fi trebuit să apere proiectul și să se asigure că va fi votat³⁰.

Atitudinea tipografului Al. Ionescu, de deschidere spre corporații, s-a manifestat și ulterior, într-o anumită măsură. El a fost o figură importantă în cadrul primei mișcări socialiste și i-a ajutat pe social-democrați chiar și

după 1900. Între timp, a devenit proprietarul unui atelier tipografic. Într-un interviu din anul 1909, a recunoscut faptul că a fost adeptul intrării muncitorilor în corporații, fiind ales vice președintele corporației artelor grafice, în timp ce Emil Socec era președinte. După retragerea celui din urmă, Al. Ionescu a preluat funcția de conducere în corporația tipografilor, descoperind mari nereguli în contabilitatea organizației, astfel că și-a dat demisia, ajungând la concluzia că sindicatele sunt mai potrivite pentru apărarea intereselor lucrătorilor³¹.

După cristalizarea mișcării socialiste începută în jurul anului 1905, critica asupra Legii Meseriilor a devenit unul din punctele centrale ale propagandei socialiste. Este posibil ca o parte din încrederea (re)câștigată de socialiști în rândul muncitorilor, să fi venit ca urmare a campaniei împotriva corporațiilor, mai ales că acestea au devenit nepopulare în rândurile unei părți a muncitorimii. Atacurile la adresa corporațiilor se rezumau la faptul că organizațiile înființate de patroni și burghezii erau reacționare, medievale și nu apărau interesele de clasă ale muncitorimii³². La conferința de înființare a Comisiei Generale a Sindicatelor din România din 1906, atitudinea sindicaliștilor față de corporații a făcut subiectul unui raport, iar discuțiile au fost, cu o singură excepție, de condamnare și boicotare a acestor organizații impuse de stat. Dr. Păcurariu (pseudonimul lui L. Ghelerter) de la Cercul România Muncitoare din Iași a considerat că muncitorii socialiști trebuiau să fie activi în corporații și să intre în conducerea lor. Sindicatele puteau fi oricând desființate de stat, însă nu și corporațiile, iar muncitorii nu puteau fi dați afară din asociațiile înființate pe baza Legii Missir. De asemenea, ar fi trebuit profitat de casele de ajutor, ușurând astfel povara de pe sindicatele social-democrate. Rezoluția votată de congresul socialiștilor din 1906 a combinat într-o oarecare măsură cele două poziții. Muncitorii puteau să facă parte din corporații, dar în același timp să înceapă munca de propagandă în favoarea sindicatelor, însă trebuiau să evite ocuparea funcțiilor de conducere³³. Spre sfârșitul anului 1906, campania împotriva corporațiilor a început să ia proporții din ce în ce mai mari, în luna decembrie a acelui an, în București a avut loc un miting la care au participat peste 4.000 de oameni. De-a lungul anilor, în toată țara au avut loc numeroase întruniri contra acestor organizații³⁴. Gheorghe Cristescu a tratat, pe scurt, atitudinea socialiștilor față de corporații, arătând că până la urmă și unii lideri social-democrați ca I.C. Frimu sau V. Anagnoste au intrat în comitetele corporațiilor, un socialist devenind chiar și președintele unui comitet³⁵.

Prima lege a meseriilor a fost votată de Parlamentul dominat de Partidul Național Liberal, în martie 1902, iar punerea în dezbatere a proiectului de lege a avut loc după presiunile exercitate de mișcarea meseriașilor. Legea a reglementat relațiile dintre patroni și muncitori sau ucenici și a introdus sistemul corporațiilor. Cele trei stagii existente în meseriile din România au fost păstrate, ele

fiind meseriaș, lucrător și elev. Pentru a-și putea exercita meseria, doritorii aveau nevoie de un brevet eliberat de comitetul corporației, în timp ce lucrătorul avea nevoie de un carnet care era reținut de patronul la care lucra. Cetățenii străini erau liberi să-și exercite meseria dacă statul lor de proveniență permitea românilor să lucreze. Persoanele fără protecție, cele mai multe fiind evrei, nu trebuiau să aducă o astfel de dovadă. Corporațiile puteau fi înființate doar în localitățile care aveau un minim de 50 de lucrători, și doar după ce jumătate plus unul dintre aceștia votau înființarea organizației. Odată fondată, toți meseriașii și muncitorii erau obligați să devină membri. Corporațiile erau considerate persoane juridice și, după posibilitate, trebuiau să înființeze case de ajutor reciproc, școli speciale și de adulți, și nu în ultimul rând, birouri de plasare pentru lucrători și elevi. Corporația avea adunarea generală și comisia de arbitrii drept foruri de conducere. Autonomia organizațiilor de la 1902 a fost limitată, deoarece conducerea era numită de către Camerele de Comerț și Industrie, cu aprobarea Ministerului Agriculturii, Industriei, Comerțului și Domeniilor. Guvernul avea un comisar de corporație, ales dintre membrii săi. Adunarea generală deținea atribuții limitate, în special de control a contabilității corporației, votarea regulamentului interior și aprobarea cotizațiilor. Comisia de arbitrii era formată din cinci persoane: președintele (comisarul guvernului), doi membri aleși de patroni și doi aleși de muncitori. Rolul era de aplanare a conflictelor de muncă. A existat o perioadă de pregătire pentru punerea în aplicare a legii, ea intrând în vigoare după șase luni de la publicarea în Monitorul Oficial³⁶. Statutele corporațiilor și regulamentul de aplicare a legii, au amplificat articolele din Legea Meseriilor³⁷. În esență, noile organizații înființate, au fost complet dependente de stat, ele neavând vreo putere reală. Într-un articol din oficiosul mișcării meseriașilor, corporațiile au fost comparate cu vechile starostii, concluzia fiind că vechile asociații aveau o mai mare importanță, actele lor erau controlate de domnie, iar domnitorul primea sfaturi de la starosti. Corporațiile organizate pe baza Legii Missir, pe de altă parte, nu aveau nici măcar puterea de a-și alege funcționarii, iar în provincie erau influențate de schimbările politice³⁸.

Corporațiile nu au intrat în relații directe cu statul, postul de intermediar fiind ocupat de Camerele de Comerț și Industrie. Acestea au avut rolul de aprobare a statutelor și regulamentelor întocmite de corporații, de emitere a brevetelor și carnetelor, și de numire (cu acceptul ministerului) a conducerii corporațiilor. Conform articolului 97 din Legea Missir, pentru îndeplinirea acestor sarcini, a fost creată o nouă secțiune în cadrul Camerelor. În București, secțiunea a fost formată din șase membri aleși de către Camera de Comerț și Industrie din Capitală, iar alți șase de către comitetele corporațiilor. În provincie, numărul de membri a fost de șase, cu câte trei reprezentanți din partea Camerelor

de Comerț și organizațiilor corporatiste. În lege, ele nu au primit o denumire proprie, însă în regulamentul sunt menționate Camerele de Meserii, denumire utilizată cât timp legea a fost în vigoare.

Camera de Meserii din București a fost înființată pe 7 iunie 1903³⁹. Acțiunea a fost precedată de alegerea reprezentanților meseriașilor, scrutin care s-a lăsat cu amenințări de anulare a rezultatelor, chestiunea culminând cu trimiterea unei delegații a mișcării meseriașilor la ministrul Agriculturii, Comerțului, Industriei și Domeniilor⁴⁰. Darea de seamă a Camerei pe 1903-1904, poate oferi câteva informații cu privire la activitatea acesteia. Pe parcursul unui an, au fost convocate 34 de ședințe (în două cazuri nu a existat cvorum) în care s-au aprobat statutele a 17 corporații în București și 3 în provincie, s-au rezolvat apeluri cu privire la acordarea brevetelor și carnetelor, s-au aprobat bugetele corporațiilor, au acționat drept un liant între corporații și autorități, nu în ultimul rând, întreprinzând mai multe anchete la diferite corporații⁴¹.

Legea Missir ar fi trebuit să intre în vigoare în septembrie 1902, după expirarea perioadei de șase luni necesare pregătirii punerii în aplicare, însă într-un număr apărut în 12 ianuarie 1903 în *Meseriașul Român*, fostul socialist Tache Georgescu, care pentru o perioadă a aderat la mișcarea meseriașilor, și-a exprimat nemulțumirea față de tergiversările guvernului legate de punerea în aplicare a legii⁴². Prima corporație⁴³ a apărut abia pe 29 decembrie 1902, plăpumiarii din București fiind cea dintâi profesie care a reușit înființarea organizației, autorul articolului apreciind faptul că a fost formată exclusiv din lucrători români⁴⁴. Făcând o scurtă comparație a numelor adoptate de corporații și sindicate, putem observa diferențele ideologice ce au stat la baza organizațiilor. Cele mai multe au avut denumiri comune care specifică meseria, unele erau sindicate mixte sau corporații ale meseriilor unite. Totuși, în cazul corporațiilor se mai regăsesc și motive religioase cum ar fi Corporația Sf. Gheorghe sau Sf. Constantin și Elena, Sf. Treime, Sf. Spiridon; istorice, cum ar fi Știrbei Vodă sau Mihai Bravul; ori legate de dinastie: Leagănul Dinastiei Românilor, Regele Carol sau Principele Nicolae.

Procesul de înființare a corporațiilor a fost, se pare, însoțit de unele probleme organizatorice din partea guvernului și confuzie cu privire la chestiunile administrative. Într-un articol din martie 1903, deci la un an de la votarea legii și aproximativ două luni de la înființarea primei corporații, guvernul nu a numit comisari pe lângă corporații, problema statutelor încă nu a fost rezolvată și nici măcar nu se știa cine trebuia să întocmească registrele contabile⁴⁵.

Prin Legea Missir, noile organizații au avut drept sarcină înființarea caselor de ajutor reciproc, a birourilor de plasare și școlilor speciale. În anul 1908, toate corporațiile au avut case de ajutor reciproc, deși în patru cazuri au existat probleme de funcționare. Tot



În același an, au existat birouri de plasare pe lângă șase corporații, în timp ce doar cinci organizații au putut susține școli speciale. Conform lui A.V. Gîdei, șeful Serviciului Meseriilor și Industriei Casnice, principalul motiv pentru care corporațiile nu și-au putut îndeplini pe deplin sarcinile cu privire la ajutorul reciproc, birouri sau școli a fost neplata cotizațiilor de către meseriași și lucrători. La nivel național, în aprilie 1908, doar 18,49% din membrii corporațiilor erau la zi cu plata cotizațiilor. Au existat diferențe mari între organizații cu privire la acest aspect. Cele mai ridicate procentaje s-au găsit la Corporațiile Meseriilor unite din Baia de Aramă (75%), Târgu Jiu (74,54%) și Sinaia (73,66%). La polul opus al clasamentului s-a aflat Corporația Grupa II din Giurgiu (0,38%), cea a rotarilor din Brăila (3,64%) și cizmarii din Ploiești (3,68%)⁴⁶. Pentru trei organizații nu a fost trecut nici o cifră, însă este neclar dacă acest lucru a însemnat că nimeni nu a plătit cotizația, ori datele nu au putut fi colectate sau înregistrate. Au existat încercări de remediere a situației, un exemplu fiind cu ocazia completării legii din anul 1906. Nu au existat schimbări majore, însă acum a fost introdus un post de perceptor special, câte unul în fiecare capitală de județ⁴⁷.

După titlul avut, 76,68% dintre maeștrii patroni nu erau la zi cu plata cotizației, la fel ca și 77,28% maeștri conducători și 84,15% dintre lucrători. Din punctul de vedere al naționalității, 81,45% dintre români, 78,24% dintre evrei și 78,14% străini nu și-au plătit cotizația. A.V. Gîdei a încercat, pe scurt, să explice cauzele pentru care membrii corporațiilor nu își achitau cotizațiile. Prima explicație s-a legat de lipsa unui spirit asociaționist printre muncitori, mai ales că au existat diferențe mari între breslele din același oraș. Cofetarii din București au avut o rată a plății cotizațiilor de 68%, în timp ce tâmplarii din Capitală doar 5,91%. O altă explicație găsită a fost aceea a diferențelor de mentalitate dintre județe, însă nu a oferit mai multe detalii. Propaganda

făcută de alte organizații muncitorești a avut și ea un rol în îndepărtarea muncitorilor de corporații. Diferența dintre români, pe de-o parte, și evrei sau străini, pe de alta, a fost pusă pe seama unei presupuse lipse a spiritului sociabil⁴⁸. Nu suntem de acord cu autorul studiului, deoarece, atât în cazul străinilor sau evreilor, cât și în cazul românilor, ratele sunt extrem de ridicate. Nu susținem nici argumentul că lucrătorii ar fi sensibil mai reticenți la plata cotizațiilor, căci, din nou, procentajul este unul destul de apropiat.

Cauza reticenței patronilor și lucrătorilor față de corporații trebuie căutată în alt loc. Pe de-o parte, lipsa spiritului asociaționist a fost real, iar social-democrații, de asemenea, s-au plâns de nestatornicia muncitorilor și neplata cotizațiilor către sindicate. Cu toate acestea, un rol important în relativul eșec al corporațiilor a fost organizarea deficitară și problemele de corupție din interiorul lor. Presa socialistă a publicat numeroase articole și știri cu privire la abuzurile din organizații, cum ar fi cazuri de fraude financiare, maltratarea muncitorilor de către conducerea organizației, nerespectarea regulamentului corporației sau mită⁴⁹. Chiar și oficiosul mișcării meseriașilor, ziarul *Meseriașul Român* a publicat mai multe articole în care au fost semnalate o mulțime de nereguli identificate în cadrul corporațiilor⁵⁰.

Conform statutului tip al caselor de ajutor, cotizația muncitorilor reprezenta 2% din salariu, iar cea a patronilor 1%⁵¹. *Ancheta* din 1908 conține date statistice cu privire la cheltuielile caselor de ajutor între 1 aprilie 1906 și 31 martie 1907⁵². Informația este destul de detaliată, sumele fiind împărțite pe fiecare breaslă, dar și pe criteriul cetățeniei. Vom prezenta, însă, doar cifrele totale pentru fiecare tip de ajutor ale celor 5.238 de persoane care au necesitat susținere în valoare totală de 127.915 lei și 52 de bani.

Tabel V: Ajutoarele acordate de casele de ajutor reciproc de pe lângă corporații între 1 aprilie 1906 și 31 martie 1907

Medicamente		Ajutoare în caz de boală		Ajutor pentru înmormântare	
Maeștri	Lucrători	Maeștri	Lucrători	Maeștri	Lucrători
29.457 lei și 14 de bani	20.320 lei și 28 de bani	18.945 lei și 30 bani	32.908 lei și 65 bani	14.699 lei și 55 bani	11.585 lei și 60 bani

Ca urmare a faptului că o mare parte din muncitorii din industria mică și mijlocie au intrat sub incidența legii, putem spune că, pentru prima dată, o mare parte a lucrătorilor au avut o plasă de siguranță prin casele de întraajutorare. Cele mai multe subvenții s-au acordat pentru cazurile de boală, costul pentru acoperirea medicației fiind pe locul al doilea, dar la o distanță mică de prima poziție, în timp ce ajutoarele pentru înmormântare au reprezentat cea mai mică parte. Cele două categorii de muncitori au primit sume aproape egale, meseriașilor li s-a acordat 63.101 lei și 99 bani, în timp ce lucrătorii au primit 64.814 lei și 53 de bani.

Nu avem informații cu privire la corporațiile care au avut birouri de plasare și școli speciale, însă presa a oferit câteva știri, este drept, lacunare, cu privire la acestea. În chestiunea birourilor, în octombrie 1903, Camera de Meserii a Capitalei a trimis o circulară corporațiilor din București pentru a înființa secții pe lângă corporații⁵³. Răspunsul lor a rămas necunoscut, însă cel mai probabil, apariția birourilor de plasare a mai durat ceva timp, căci doar în 1907 a fost elaborat statutul pentru ele de către Camera de Meserii din Capitală. Acest statut clarifica modul de operare a birourilor, ele trebuind să țină două registre, unul pentru cererile patronilor care căutau

lucrători sau ucenici, iar celălalt pentru muncitorii care doreau să găsească un post într-un atelier ce aparținea corporației respective. Amenzile administrate pentru încălcarea statutului, trebuiau folosite pentru ajutorarea elevilor în caz de boală sau deces,⁵⁴ însă în stadiul actual al cercetării, nu am putut stabili dacă un astfel de fond a fost creat. Birourile de plasare nu reprezentau un mod de a găsi angajați sau locuri de muncă la nivel național, ci doar la nivelul corporației care avea un asemenea birou. Avocatul Șt. Chicoș a remarcat și el aria de activitate restrânsă a birourilor, acest lucru fiind și cauza rezultatelor „mai mult de cât mediocre” până la data scrierii articolului din *Universul*⁵⁵.

Informațiile sunt la fel de incomplete cu privire la școlile speciale, iar cel mai probabil nu a existat un curriculum unic pentru aceste școli, chiar dacă alte aspecte din organizația corporațiilor se bazau pe statute tip. O problemă care cu siguranță a împiedicat uniformizarea materiilor, a fost cea a cadrelor didactice. Chiar și în ipoteticul scenariu în care fiecare corporație ar fi putut înființa o școală, era imposibil să găsească cadrele didactice necesare, în special în orașele mici. La Galați, din inițiativa unor tâmplari din corporație, o școală a fost înființată în anul 1904. Conform programului menționat în *Meseriașul Român*, școala funcționa în zilele de marți, joi și sâmbătă între orele 20 și 22. Materiile predate au fost tehnologia, limba germană, desenul, dreptul, contabilitatea și o conferință în fiecare sâmbătă⁵⁶.

Corporațiile au fost, în cel mai bun caz, un semieșec, cel mai bun indiciu în fiind rata foarte scăzută a cotizațiilor într-o organizație în care, odată înființată, participarea a fost obligatorie. O ultimă încercare de ameliorare a situației din corporații a avut loc în anul 1912, în timpul guvernării conservatoare, prin Lega Nenițescu. Această lege a avut un caracter cuprinzător, schimbând părți din Legea Missir și implementând sistemul de asigurări sociale în România. În rândurile care urmează, ne vom concentra doar pe schimbările cu privire la corporații.

Din multe puncte de vedere, legea din 1912 a fost asemănătoare cu cea votată de Parlament în anul 1902, însă au existat și unele schimbări semnificative. În primul rând, sub incidența legii au fost incluși și muncitorii din orice întreprindere industrială, inclusiv fabrici, mine și cariere, ei fiind incluși doar în corporații, nu și în nou formatele bresle. S-a introdus termenul de „călfiță”, o etapă intermediară între ucenic și calfă, și care trebuia să dureze un an dacă ucenicul nu se mutase la un alt patron sau doi ani în cazul în care se schimba locul de muncă. Corporația nu a fost eliminată de legislația adoptată în anul 1912, însă organizarea ei s-a schimbat. Într-un fel, corporația a fost înlocuită de breaslă. Cea din urmă putea fi înființată de cel puțin 25 de meșteri din aceeași meserie. Odată constituită, ea obținea statutul de persoană juridică și avea aproximativ aceeași organizare ca și corporațiile definite de legislația de la 1902, cu adunare generală și un comitet de conducere format

din trei membrii cu drepturi politice și civile. Străinii (imigranții) și evreii fără cetățenia română puteau face parte din bresle și corporații, însă nu și din conducerea lor. Mai multe bresle formau o corporație, însă cea din urmă trebuia să fie formată din cel puțin o mie de membri. Mai multe corporații formau o „federală”, având ca scop construirea de spitale, dispensare, sanatorii sau școli pentru ucenici. Toate cele trei organizații, dar și administrarea asigurărilor sociale se aflau sub conducerea Casei centrale a meseriilor, creditului și a asigurărilor muncitorești⁵⁷. Casa centrală a preluat rolul de control, deținut înainte de Camerele de comerț și cele de meserii, astfel că se poate observa o mai mare centralizare din partea guvernului. La fel ca în cazul Legii Missir, comisiile de judecată au avut rolul de arbitraj în legătură cu neînțelegerile dintre membrii corporațiilor sau noilor bresle.

În expunerea de motive pentru legea din 1912, ministrul conservator Dimitrie Nenițescu a motivat înființarea breslelor de meserii prin faptul că în corporații au intrat meserii diverse, fără să aibă vreo legătură una cu alta, afectând interesul profesional al fiecărui domeniu. Înființarea Casei centrale a fost făcută pentru centralizarea problemelor legate de meseriași, muncitori și asigurărilor sociale, mai ales că una din problemele Legii Missir a fost faptul că administrația corporațiilor a avut de suferit de pe urma lipsei unei autorități centrale. Incluziunea personalului lucrător din fabrici a venit pe fondul migrației acestora între atelier și fabrică (motiv pentru care se eschivau de la plata cotizațiilor, însă cereau ajutoare de la casa de întrajutorare), astfel că legiuitorul a decis includerea lor în corporație pentru a beneficia de asigurările muncitorești⁵⁸.

Liberalii au descris Casa centrală drept „polițienească”, considerând că îngreună libertatea muncitorilor⁵⁹, în timp ce fostul ministru liberal M. Orleanu a dezaprobat, într-un mod foarte dur, prima parte a legii. (Re)introducerea breslelor a fost caracterizată de acesta drept un procedeu medieval, conservatorii ignorând problemele corporațiilor de la 1902, și anume faptul că organizațiile prea mici nu-și puteau îndeplini sarcinile primite prin lege. Erau de părere că includerea uvrierilor din fabrici nu ar fi fost potrivită, toate țările încercând să ia măsuri pentru a-i proteja pe meseriași în fața concurenței cu fabricile. O altă problemă scoasă în evidență a fost faptul că cei fără meșteșug, adică cei din fabrici, erau obligați să cotizeze pentru susținerea școlilor de ucenici⁶⁰. Conservator-democrații, prin vocea liderului lor, Tache Ionescu, nu au comentat, în Parlament, dispozițiile legii, însă referirile legate de organizarea meseriilor, au fost considerate inoportune, deoarece ar fi afectat libertățile individuale și încurajau dominația autorităților⁶¹. Socialiștii au fost poate cei mai aprigi critici ai noii organizări a meseriașilor. Ei au reiterat, în mare parte, punctele menționate mai sus, însă, utilizând un limbaj mult mai dur, cel mai bun



exemplu fiind broșura lui Cristian Racovski în care legea era descrisă drept „tiranică” și „anticonstituțională”⁶².

Atitudinea mișcării meseriașilor a evoluat, de la o reacție inițială eminentă pozitivă, la exprimarea unor nemulțumiri, după ceva timp. Gh. Stănescu, șeful clubului meseriașilor, a scos în evidență faptul că includerea sub incidența legii a muncitorilor din fabrici a fost un deziderat al grupării pe care o conducea. Înființarea breslelor pe meserii a fost și ea lăudată pentru că a fost formată de meseriași din același domeniu, ușurând unele proceduri administrative. Legea Missir a permis formarea corporațiilor compuse din muncitori cu diferite specializări, existând probleme atunci când, spre exemplu, o comisie formată din tipografi trebuia să elibereze un certificat de competență pentru un metalurgist. Chiar și crearea Casei centrale a fost pusă într-o lumină pozitivă de către liderul mișcării meseriașilor, considerând că ea ar fi avut autonomia necesară și baze solide⁶³. Cu toate că într-un articol din *Meseriașul Român*, Legea Nenitescu a fost prezentată drept o victorie a mișcării meseriașilor,⁶⁴ spre sfârșitul anului în care a fost adoptată, discursul s-a schimbat. Nemulțumirile s-au concentrat asupra faptului că meseriașii au avut prea puțini reprezentanți în conducerea Casei centrale, astfel că îndreptarea unor neajunsuri nu s-a putut face. La acel moment, a fost criticată și tendința de centralizare a legii și lipsa de autonomie a corporațiilor, considerând că vechile organizații de la 1902 erau, conform autorului, mai democratice. Pentru îmbunătățirea situației, s-a cerut autonomia corporațiilor și o Casă centrală formată numai din meseriași⁶⁵.

Nu putem aprecia efectul reorganizării meseriilor din anul 1912, mai ales din cauza faptului că până în 1914 nu au mai existat evaluări ale corporațiilor și breslelor. În scurta perioadă dintre adoptarea legii și izbucnirea războiului mondial, atitudinea grupărilor politice nu s-a schimbat în mod semnificativ. Social-democrații au continuat să se opună vehement, mișcarea meseriașilor a rămas decepționată de efectele legii, iar liberalii nu au operat nici o modificare în perioada scursă între momentul venirii lor la guvernare și vara anului 1914 când războiul european izbucnit.

În concluzie, Corporațiile au fost rezultatul a doi factori, mai precis a presiunii puse de meseriași în perioada 1900-1902, dar și a dorinței elitelor politice de organizare a meseriilor. Punctul comun dintre cele două părți a fost naționalismul și protecționismul, însă măsurile luate nu au mulțumit mișcarea meseriașilor. În rândul muncitorilor, organizațiile corporatiste s-au dovedit a fi nepopulare, dovadă fiind și rata scăzută a lucrătorilor care și-au plătit cotizația cu regularitate. Nerespectarea obligațiilor de către membri, poate fi pusă și pe lipsa unei tradiții organizatorice, căci și organizațiile social-democrate au avut probleme cu atragerea, și mai apoi menținerea muncitorilor în sindicate, însă a fost și o reacție la problemele din cadrul corporațiilor.

Anexă

Corporațiile din mediul urban și rural după numărul de membri în anul 1908⁶⁶

Județ	Localitate	Numele corporației și numărul de membri	Numărul de membri în corporație	Numărul meseriașilor înscriși în corporații
Argeș	Pitești	Corporația Sf. Gheorghe	1.592	3.401
	Pitești	Corporația constructorilor	1.230	
	Curtea de Argeș	Corporația meseriașilor uniți	579	
Bacău	Bacău	Corporația Meseriilor unite	1.149	2.126
	Târgu Ocna	Corporația Meseriilor unite	669	
	Moinești	Corporația Meseriilor unite	308	
Botoșani	Botoșani	Corporația I Moldova	2.501	4.694
	Botoșani	Corporația II Moldova	1.099	
	Botoșani	Corporația III Moldova	1.094	

Brăila	Brăila	Corporația Cojocarilor	2.459	7.814
	Brăila	Corporația Dulgherilor	1.833	
	Brăila	Corporația Mecanicilor	1.413	
	Brăila	Corporația Cizmarilor	905	
	Brăila	Corporația Rotarilor	501	
	Brăila	Corporația Bărbierilor	703	
Buzău	Buzău	Corporația Meseriilor unite	2.154	2.832
	Mizil	Corporația Sf. Treime	678	
Constanța	Constanța	Corporația Breslelor unite	1.639	4.304
	Constanța	Corporația Fer și metal	977	
	Cernavodă	Corporația Meseriilor unite	384	
	Hârșova	Corporația Meseriilor unite	564	
	Medgidia	Corporația Principele Nicolae	337	
	Ostrov	Corporația Mihai Bravul	403	
Covurlui	Galați	Corporația Meseriilor diverse	2.052	5.492
	Galați	Corporația Cizmarilor	1.086	
	Galați	Corporația Lemnarilor	1.081	
	Galați	Corporația Metalurgică	1.069	
	Galați	Corporația Bărbierilor	204	
Dâmbovița	Târgoviște	Corporația Meseriilor unite	1.737	2.018
	Găești	Corporația Meseriilor unite	281	
Dolj	Craiova	Corporația Croitorilor	1.058	8.435
	Craiova	Corporația Cojocarilor	583	
	Craiova	Corporația Fierarilor	687	
	Craiova	Corporația Mecanicilor	812	
	Craiova	Corporația Tipografilor	885	
	Craiova	Corporația Constructorilor	1.791	
	Craiova	Corporația Cizmarilor	1.049	
	Băilești	Corporația Meseriilor unite	602	
	Calafat	Corporația Meseriilor unite	486	
	Cetatea	Corporația Meseriilor unite	243	
	Plenița	Corporația Meseriilor unite	239	
Dorohoi	Dorohoi	Corporația Meseriilor unite	2.126	2.126
Fălciu	Huși	Corporația Meseriilor unite	1.548	1.548
Gorj	Târgu Jiu	Corporația Meseriilor unite	1.002	1.197
	Peșteana	Corporația Meseriilor unite	195	



Ialomița	Călărași	Corporația Știrbei Vodă	2.395	2.395
Iași	Iași	Corporația Hârnicia	1.937	6.622
	Iași	Corporația Fierarilor, lăcătușilor, caretașilor	382	
	Iași	Corporația Dulgherilor	420	
	Iași	Corporația Artelor Grafice	275	
	Iași	Corporația Bărbierilor, zugravilor, vopsitorilor	349	
	Iași	Corporația Brutarilor	500	
	Iași	Corporația Meseriașilor de încălțăminte	2.759	
Ilfov	București	Corporația Lăcătușilor	1.960	32.609
	București	Corporația Regele Carol	865	
	București	Zugravilor, vopsitorilor, pictorilor	733	
	București	Dogarilor, scărarilor, parchetarilor	964	
	București	Corporația Cofetarilor	280	
	București	Corporația Blănarilor, cojocarilor	532	
	București	Corporația Artelor grafice	1.979	
	București	Corporația Bărbierilor	947	
	București	Corporația Plăpumarilor	1.052	
	București	Corporația Brutarilor	1.284	
	București	Corporația Mecanicilor	1.046	
	București	Corporația Curelarilor, șelarilor	874	
	București	Corporația Tâmplarilor	2.438	
	București	Corporația Zidarilor, dulgherilor	2.887	
	București	Corporația Tinichigiilor	1.654	
	București	Corporația Croitorilor	6.146	
	București	Corporația Meseriașilor de încălțăminte	5.987	
	Oltenița	Corporația Meseriilor unite	981	

Mehedinți	Turnu Severin	Corporația Cizmarilor	459	3.837
	Turnu Severin	Corporația Cojocarilor	284	
	Turnu Severin	Corporația Meseriilor unite	2.256	
	Baia de Aramă	Corporația Meseriilor unite	159	
	Glagova	Corporația Meseriilor unite	230	
	Strehaia	Corporația Meseriilor unite	449	
Muscel	Câmpulung	Corporația Breslelor Unite	1.241	1.241
Neamț	Piatra Neamț	Meseriilor unite Sf. Const. și Elena	1.771	2.717
	Piatra Neamț	Corporația Meseriilor unite	704	
	Buhuși	Sf. Gheorghe	242	
Olt	Slatina	Corporația Meseriilor unite	726	726
Prahova	Ploiești	Corporația Bărbierilor	741	7.469
	Ploiești	Corporația Croitorilor	887	
	Ploiești	Corporația Cizmarilor	1.371	
	Ploiești	Corporația Constructorilor	1.401	
	Ploiești	Corporația Mecanicilor	672	
	Sinaia	Leagănul Dinastiei Românilor	288	
	Câmpina	Corporația Meseriilor unite	1.497	
	Vălenii de Munte	Corporația Telejeanul	612	
Putna	Focșani	Corporația Meseriilor unite	1.898	1.898
Rm. Sărat	Râmnicu Sărat	Corporația Sf. Constantin și Elena	1.256	2.590
	Râmnicu Sărat	Corporația Sf. Treime Grupa II	944	
	Râmnicu Sărat	Corporația Sf. Spiridon	390	
Roman	Roman	Corporația Meseriilor unite	1.427	1.427
Romanați	Caracal	Corporația Meseriilor unite	1.628	2.041
	Corabia	Corporația Meseriilor unite	413	
Suceava	Fălticeni	Corporația Meseriilor unite	905	905
Tecuci	Tecuci	Corporația Meseriilor unite	1.251	1.251
Teleorman	Turnu Măgurele	Corporația Meseriașilor	901	4.324
	Roșiori de Vede	Corporația Meseriilor unite	1.318	
	Alexandria	Corporația Meseriilor unite	1.823	
	Zimnicea	Corporația Meseriilor unite	282	
Tutova	Bârlad	Corporația I Bârlad	1.896	1.896



Tulcea	Tulcea	Corporația Meseriilor unite	1.426	2.813
	Babadag	Corporația Meseriilor unite	688	
	Măcin	Corporația Meseriilor unite	246	
	Sulina	Corporația Meseriilor unite	453	
Vâlcea	Rm. Vâlcea	Corporația Meseriilor unite	1.204	1.887
	Bălcești	Corporația Meseriilor unite	213	
	Drăgășani	Corporația Meseriilor unite	470	
Vaslui	Vaslui	Corporația Meseriilor unite	1.015	1.015
Vlașca	Giurgiu	Corporația Grupului I	1.882	2.191
	Giurgiu	Corporația Grupului II	309	
Total		Total corporații: 114		Total membri: 127.841

Acknowledgement: Acest proiect este finanțat de Ministerul Cercetării, Inovării și Digitalizării prin Programul 1 – Dezvoltarea sistemului național de cercetare-dezvoltare, Subprogram 1.2 – Performanță instituțională- Proiecte de finanțare a excelenței în CDI, Contract nr. 28PFE/30.12.2021.

Note

1. Pentru analiza fenomenului corporatist în România, vezi și Dan-Alexandru Săvoaia, *Forme de organizare muncitorească în spațiul românesc (1921-1947): între internaționalism sindical și corporatism național*, (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2022), 35-44, 149-192.
2. Victor Rizescu, „Începuturile statului bunăstării pe filiera românească. Scurtă retrospectivă a etapelor unei reconceptualizări”, *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, nr. 1 (2018): 51.
3. Șt. Chicoș, „Meseriașul român și legea meseriilor”, *Universul*, anul XXIV, nr. 333, 334, 335, 336, 337, 339, decembrie 1906.
4. Mihail Manoilescu, *Secolul corporatismului. Teoria corporatismului integral și pur*, trans. Dimitrie Livezeanu, (București, Editura „Națională-Ciornei” S.A., 1934); Mihail Manoilescu, *Filozofia și doctrina corporatistă*, (București: Tipografia ziarului „Universul”, 1934).
5. O subdiviziune a corporațiilor conform Legii Nenițescu din 1912.
6. Vezi și I. Iacoș, V. Petrișor, „Lupta clasei muncitoare din România împotriva corporațiilor (1902-1908)”, *Analele Institutului de Istorie a Partidului de pe lângă C.C. al P.M.R.*, nr. 5 (1962): 117-147.
7. Săvoaia, *Forme de organizare muncitorească în spațiul românesc*, 37.
8. „Lege pentru meserii. Proiectul guvernului”, *Epoca*, anul III, ediția a II-a, nr. 834, 6 septembrie 1888, 2.
9. Manoilescu, *Filozofia și doctrina corporatistă*, 11.
10. G. Tașcă, *Politica socială a României (legislația muncitorească)* (București: [s.ed.], 1940), 171-172.
11. Dionisie Pop Marțian, *Economia socială*, (București: Imprimeria Mitropolitului Nifon, 1858), 1-2.
12. „Legea asupra meseriilor”, *Epoca*, anul VII, nr. 1.589, 5 februarie 1901, 1.
13. „Legea breslelor”, *Epoca*, anul VII, nr. 1.582, 4 februarie 1901, 1.
14. R. „Turburările sîngeroase de eri”, în *Adevărul*, anul XV, nr. 4.506, 14 februarie 1902, 1.
15. Termenul de „corporație” a avut o conotație negativă în spațiul francez datorită faptului că a fost văzută ca o structură a Vechiului Regim.
16. B.M. Missir, „Proiect de lege pentru organizarea meseriilor”, în *Voința Națională*, anul XIX, ediția a III-a, nr. 5.055, 12 (25) februarie 1902, 1-2.
17. „Discursul Dr. I. Radovici”, *Voința Națională*, anul XIX, ediția a III-a, nr. 5.087, 22 februarie (7 martie) 1902, 1-2.
18. Manoilescu, *Secolul corporatismului*, 265-267.
19. Rizescu, „Începuturile statului bunăstării pe filiera românească”, 51.

20. Cristi Pantelimon, *Sociologia corporatismului și a capitalismului*, (Craiova: Beladi, 2007), 243-244.
21. „Legea breslelor”, în *Epoca*, anul IV, ediția a II-a, nr. 954, 24 ianuarie (5 februarie) 1889, 1.
22. „Întrunirea de la Ateneu”, *Epoca*, anul IV, ediția a II-a, nr. 954, 24 ianuarie (5 februarie) 1889, 2.
23. Șt. Chicoș, „Meseriașul român și legea meseriilor”, *Universul*, anul XXIV, nr. 333, 4 decembrie 1906, 1.
24. Șt. Chicoș, „Meseriașul român și legea meseriilor”, *Universul*, anul XXIV, nr. 337, 8 decembrie 1906, 1.
25. Șt. Chicoș, „Meseriașul român și legea meseriilor”, *Universul*, anul XXIV, nr. 339, 10 decembrie 1906, 1.
26. „Proiectul de lege pentru asigurarea meseriilor, creditului și asigurărilor muncitorești”, *Universul*, anul XXIX, nr. 314, 15 noiembrie 1911, 5.
27. Iacoș, Petrișor, „Lupta clasei muncitoare din România împotriva corporațiilor (1902-1908)”, 122.
28. Al. Ionescu, „Dezordinele meseriașilor”, *România Muncitoare*, anul I, nr. 7, 17 februarie 1902, 1.
29. I.N. Armașu, „Legea Meseriilor”, *România Muncitoare*, anul I, nr. 3, 20 ianuarie 1902, 1.
30. „Legea Meseriilor. Interview cu d. I. Nădejde”, *România Muncitoare*, anul I, nr. 3, 20 ianuarie 1902, 2.
31. Reporter, „Falimentul corporațiilor. Interview cu d. Al. Ionescu, președintele Corporației Artelor Grafice”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul V, nr. 15, 23 aprilie 1909, 3-4.
32. I.P. Stegaru, „Lucrătorii și corporațiile”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul I, nr. 3, 30 martie 1905, 1; „În organizații. Cercul România Muncitoare. Ședința de la 10 iunie”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul II, nr. 16, 18-25 iunie 1906, 3; b. „Legea meseriilor și muncitorii”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul II, nr. 40, 3-10 decembrie 1906, 2-3; I.C. Frimu, „Corporații și sindicate”, *Calendarul Muncii 1907*, 131-135.
33. „Prima noastră conferință”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul II, nr. 25, 20-27 august 1906, 2, 5.
34. Iacoș, Petrișor, „Lupta clasei muncitoare din România împotriva corporațiilor (1902-1908)”, 138-141.
35. Arhivele Naționale Istorice Centrale (în continuare ANIC), Fond *Amintiri, memorii și însemnări*, Inv. 3086, Dos. 439, 21.
36. „Lege pentru organizarea meseriilor”, în C. Hamangiu, *Codul General al României*, Vol. III, (București: Editura Librăriei Leon Alcalay, 1903), 4.585-4.602.
37. *Ancheta cu privire la meseriași și la aplicarea legii pentru organizarea meseriilor*. Partea I, (București: Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1908), XIII.
38. D.H., „Nepăsarea autorităților”, *Meseriașul Român*, anul VIII, nr. 42, 16 septembrie 1907, 1.
39. „Constituirea camerei meseriilor”, *Meseriașul român*, anul IV, nr. 30, 15 iunie 1903, 1.
40. „Alegerea membrilor la Camera meseriilor”, *Meseriașul Român*, anul IV, nr. 27, 25 mai 1903, 1.
41. „Darea de seamă de lucrările Camerei de meserii”, *Meseriașul Român*, anul V, nr. 39, 15 august 1905, 2.
42. Tache Georgescu, „Pentru d. Sturza”, *Meseriașul român*, anul IV, nr. 8, 12 ianuarie 1903, 1.
43. Pentru lista completă a corporațiilor din mediul urban și rural, vezi Anexa.
44. Trimbițaș, „Prima corporație”, *Meseriașul Român*, anul IV, nr. 8, 12 ianuarie 1903, 1.
45. Trimbițaș, „Balamuc! Zăpăceală!”, *Meseriașul Român*, anul IV, nr. 16, 9 martie 1903, 1.
46. *Ancheta cu privire la meseriași și la aplicarea legii pentru organizarea meseriilor*. Partea a II-a, (București: Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1909), VIII-X.
47. „Starea financiară a Corporațiilor”, *Meseriașul Român*, anul VII, nr. 42, 20 august 1906, 1.
48. *Ancheta cu privire la meseriași*. Partea a II-a, X-XII.
49. Vezi și V.P., „Potolirea agitației meseriașilor din Pitești”, *Facla*, anul IV, nr. 47, 20 noiembrie 1913, 2; „Agitație împotriva legii meseriilor”, *Facla*, anul V, nr. 225, 1 iunie 1914, 2; Un tipograf, „De la Corporația Artelor Grafice”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul I, nr. 24, 14 august 1905, 4; Asistent, „Neregulile de la corporația tâmplarilor”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul I, nr. 27, 4 septembrie 1905, 3; Șt. Ionescu, „Cum se aplică regulamentul corpor. lăcătușilor, fierarilor”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul II, nr. 4, 26 (2) martie 1906, 2-3; Or, „Jaful de la corporații”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul II, nr. 22, 30 (6) iulie, 1906, 3; Martor ocular, „Dela corporația meseriașilor din Bacău”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul III, nr. 25, 19-26 august, 1907, 4; Delavlașca, „Președintele corporației croitorilor, bătaș”, *România Muncitoare*, seria a II-a, anul V, nr. 42, 26 iulie 1909, 3.
50. „Din Pitești”, *Meseriașul Român*, anul V, nr. 13, 15 februarie 1904, 2; Neagu, „O nouă călcare a Legei Meseriilor”, *Meseriașul Român*, anul V, nr. 16, 7 martie 1904, 1; Licurici, „Neregularitățile dela Corporația croitorilor din Craiova”, *Meseriașul Român*, anul X, nr. 6, 23 noiembrie 1906, 2-3; „Panamaua dela corporația tinichigiilor din capitală”, *Meseriașul Român*, anul XI, nr. 6, 12 septembrie 1910, 1-2.
51. „Statutele pentru casa de ajutor”, *Meseriașul Român*, anul IV, nr. 18, 23 martie 1905, 3.
52. *Ancheta cu privire la meseriași*. Partea a II-a, 102-109.
53. „Aplicarea legii meseriilor”, *România Economică*, anul V, nr. 40, 5 (18) octombrie 1903, 6.
54. „Statutul birourilor de plasare”, *Meseriașul Român*, anul VIII, nr. 40, 2 septembrie 1907, 3.
55. Șt. Chicoș, „Meseriașul român și legea meseriilor IV”, *Universul*, anul XXIV, nr. 336, 7 decembrie 1906, 1.
56. „Din provincie. Corporația din Galați”, *Meseriașul Român*, anul V, nr. 23, 25 aprilie 1904, 2.
57. <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/160213>, accesat la 01.06.2023.



58. „Proiectul de lege pentru asigurarea meseriilor, creditului și asigurărilor muncitorești”, *Universul*, anul XXIX, nr. 314, 15 noiembrie 1911, 5.
59. „Cum protejează conservatorii Munca Națională”, *Supliment la ziarul „Voința Națională”*, nr. 7966.
60. „D-l M. G. Orleanu despre legea meseriilor și asigurărilor muncitorești”, *Voința Națională*, anul XXVIII, nr. 7905, 14 decembrie 1911, 1.
61. „Corpurile legiuitoare. Discuția proiectului de lege pentru organizarea meseriilor”, *Universul*, anul XXIX, nr. 341, 12 decembrie 1911, 3.
62. C. Racovki, *Țos Legea Meseriilor! Ce nu vrem și ce vrem*, Ediția a II-a, (București: Cercul de Editură Socialistă, 1913), *passim*.
63. „Meseriașii și reforma D-lui ministru D.S. Nenițescu”, *Universul*, anul XXIX, nr. 341, 12 decembrie 1911, 1.
64. „Noul proiect de lege și triumful cauzei noastre”, *Meseriașul Român*, anul XII, nr. 6, 1 decembrie 1911, 1-3.
65. „Clubul meseriașilor față de noua Lege a Meseriilor”, *Meseriașul Român*, anul XII, nr. 16, 25 noiembrie 1912, 1.
66. *Ancheta cu privire la meseriași*. Partea a II-a, p. 1-2.

Bibliography

- “Alegerea membrilor la Camera meseriilor” [Election of Members to the Chamber of Trades]. *Meseriașul Român* IV, no. 27, 25 mai 1903.
- “Aplicarea legii meseriilor” [Application of the law on Trades]. *România Economică* V, no. 40, October 5, 1903.
- “Clubul meseriașilor față de noua Lege a Meseriilor” [Tradesmen’s Club on the new Trades Act]. *Meseriașul Român* XII, no. 16, November 25, 1912.
- “Constituirea camerei meseriilor” [The Founding of the Chamber of Trades]. *Meseriașul român* IV, no. 30, June 15, 1903.
- “Corpurile legiuitoare. Discuția proiectului de lege pentru organizarea meseriilor” [The Parliament. Debating the Draft Law for the Organization of Trades]. *Universul* XXIX, no. 341, December 12, 1911.
- “Cum protejează conservatorii Munca Națională” [How Conservatives are Protecting the National Work]. *Supliment la ziarul „Voința Națională”*, no. 7966.
- “D-l M. G. Orleanu despre legea meseriilor și asigurărilor muncitorești” [Mr. M.G. Orleanu about the Law for Trades and Insurance]. *Voința Națională* XXVIII, no. 7905, December 14, 1911.
- “Darea de seamă de lucrările Camerei de meserii” [Report on the Work of the Chamber of Trades]. *Meseriașul Român* V, no. 39, August 15, 1905.
- “Din Pitești” [From Pitești]. *Meseriașul Român* V, no. 13, February 15, 1904.
- “Din provincie. Corporația din Galați” [From the Province. Corporation from Galați]. *Meseriașul Român* V, no. 23, April 25, 1904.
- “Discursul Dr. I. Radovici” [Dr. I. Radovici’s Speech]. *Voința Națională* XIX, no. 5087, February 22 (March 7), 1902.
- “În organizații. Cercurile. Cercul România Muncitoare. Ședința de la 10 iunie” [In Organizations. The Working Romania Circle. The Meeting from July 10th]. *România Muncitoare* II, no. 16, June 18-25, 1906.
- “Lege pentru meserii. Proiectul guvernului” [Trades Act. The Government’s Project]. *Epoca* III, no. 834, September 6, 1888.
- “Legea asupra meseriilor” [Trades Act]. *Epoca* VII, no. 1589, February 5, 1901.
- “Legea breslelor” [Guilds Act]. *Epoca* VII, no. 1582, February 4, 1901.
- “Legea breslelor” [Trades Act]. *Epoca* IV, no. 954, January 24, 1889.
- “Legea Meseriilor. Interviu cu d. I. Nădejde” [Trades Act. Interview with Mr. I. Nădejde]. *România Muncitoare* I, no. 3, January 20, 1902.
- “Meseriașii și reforma D-lui ministru D.S. Nenițescu” [The Tradesmen and Mr. D.S. Nenițescu’s Reform]. *Universul* XXIX, no. 341, December 12, 1911.
- “Noul proiect de lege și triumful cauzei noastre” [The New Draft Law and the Triumph of Our Cause]. *Meseriașul Român* XII, no. 6, December 1, 1911.
- “O nouă călcare a Legii Meseriilor” [A new breach of the Trades Act]. *Meseriașul Român* V, no. 16, March 7, 1904.
- “Panamaua dela corporația tinichigiilor din capitală” [The Scandal from the Tinsmiths’ Corporation in the Capital]. *Meseriașul Român* XI, no. 6, September 12, 1910.
- “Prima noastră conferință” [Our first Conference]. *România Muncitoare* II, no. 25, August 20-27, 1906.
- “Proiectul de lege pentru asigurarea meseriilor, creditului și asigurărilor muncitorești” [Draft Law for the Insurance of Trades, Credit and Workers’ Insurance]. *Universul* XXIX, no. 314, November 15, 1911.
- “Proiectul de lege pentru asigurarea meseriilor, creditului și asigurărilor muncitorești” [Draft Law for the Insurance of Trades, Credit and Workers’ Insurance]. *Universul* XXIX, no. 314, November 15, 1911.
- “Statutele pentru casa de ajutor” [Statutes for the Mutual Aid House]. *Meseriașul Român* IV, no. 18, March 23, 1905.
- “Statutul birourilor de plasare” [Statutes of the Placement Offices]. *Meseriașul Român* VIII, no. 40, September 2, 1907.
- Ancheta cu privire la meseriași și la aplicarea legii pentru organizarea meseriilor*. Part I [Inquiry into Tradesmen and the Application

- of the Law for the Organisation of Trades. Part II]. Bucharest: Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1908.
- Ancheta cu privire la meseriași și la aplicarea legii pentru organizarea meseriilor*. Partea a II-a [Inquiry into Tradesmen and the Application of the Law for the Organisation of Trades. Part II]. Bucharest: Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1909.
- Arhivele Naționale Istorice Centrale (în continuare ANIC), Fond *Amintiri, memorii și însemnări*, Inv. 3086, Dos. 439.
- Armașu, I.N. „Legea Meseriilor” [Trades Act]. *România Muncitoare* I, no. 3, January 20, 1902.
- Asistent. “Neregulile de la corporația tâmplarilor” [Irregularities from the Carpenters’ Corporation]. *România Muncitoare* I, no. 27, September 4, 1905.
- “Legea meseriilor și muncitorii” [The Trades Act and the Workers]. *România Muncitoare* II, no. 40, December 3–10, 1906.
- Chicoș, Șt. “Meseriașul român și legea meseriilor IV” [The Romanian Tradesman and the Trades Act IV]. *Universul* XXIV, no. 336, December 7, 1906.
- Chicoș, Șt. “Meseriașul român și legea meseriilor” [The Romanian Tradesman and the Trades Act]. *Universul* XXIV, no. 333, December 4, 1906.
- Chicoș, Șt. “Meseriașul român și legea meseriilor” [The Romanian Tradesman and the Trades Act]. *Universul* XXIV, no. 337, December 8, 1906.
- Chicoș, Șt. “Meseriașul român și legea meseriilor” [The Romanian Tradesman and the Trades Act]. *Universul* XXIV, no. 339, December 10, 1906.
- Coteanu, Ioan, Luiza Seche, and Mircea Seche, eds. *Dicționarul Explicativ al Limbii Române* [The Explanatory Dictionary of the Romanian Language]. Bucharest: Univers Enciclopedic Gold, 2012.
- D.H. “Nepăsarea autorităților” [The carelessness of the authorities]. *Meseriașul Român* VIII, no. 42, September 16, 1907.
- Delavlașca. “Președintele corporației croitorilor, bătaș” [The President of the Tailors’ Corporation, a Bully]. *România Muncitoare* V, no. 42, July 26, 1909.
- Frimu, I. C. “Corporații și sindicate” [Corporations and Trade Unions]. *Calendarul Muncii* 1907.
- Georgescu, Tache. “Pentru d. Sturza” [for Mr. Sturza]. *Meseriașul român* IV, no. 8, January 12, 1903.
- Hamangiu, C. *Codul General al României*, Vol. III [General Code of Romania]. Bucharest: Editura Librăriei Leon Alcalay, 1903.
- Iacoș, I. and V. Petrișor. “Lupta clasei muncitoare din România împotriva corporațiilor (1902–1908)” [The Struggle of the Working Class in Romania against the Corporations (1902–1908)]. *Analele Institutului de Istorie a Partidului de pe lângă C.C. al P.M.R.*, no. 5 (1962): 117–147.
- Ionescu, Al. “Dezordinele meseriașilor” [Tradesman’s Disturbances]. *România Muncitoare* I, no. 7, February 17, 1902.
- Ionescu, Șt. “Cum se aplică regulamentul corpor. lăcătușilor, fierarilor” [How the Regulation of the Locksmiths and Smiths Corporation is applied]. *România Muncitoare* II, no. 4, March 26, 1906.
- Licurici. “Neregularitățile dela Corporația croitorilor din Craiova” [Irregularities at the Craiova Tailors’ Corporation]. *Meseriașul Român* X, no. 6, November 23, 1906.
- Manoilescu, Mihail. *Secolul corporatismului. Teoria corporatismului integral și pur* [The Century of Corporatism. The Theory of Full and Pure Corporatism], translated by Dimitrie Livezeanu. Bucharest, Editura „Națională-Ciornei” S.A., 1934.
- Martor ocular. “Dela corporația meseriașilor din Bacău” [From the Tradesmen’s Corporation in Bacău]. *România Muncitoare* III, no. 25, August 19–26, 1907.
- Missir, B. M. “Proiect de lege pentru organizarea meseriilor” [Draft Law on the Organisation of Trades]. *Voința Națională* XIX, no. 5055, February 12, 1902.
- Or. “Jaful de la corporații” [Theft from Corporations]. *România Muncitoare* II, no. 22, July 30, 1906.
- Pantelimon, Cristi. *Sociologia corporatismului și a capitalismului* [The Sociology of Corporatism and Capitalism]. Craiova: Beladi, 2007.
- Racovki, C. *Jos Legea Meseriilor! Ce nu vrem și ce vrem*, second edition [Down with the Craft Law! What We Don’t Want and What We Do Want]. Bucharest: Cercul de Editură Socialistă, 1913.
- Reporter. “Falimentul corporațiilor. Interview cu d. Al. Ionescu, președintele Corporației Artelor Grafice” [Corporation’s Bankruptcy. Interview with Mr. Al. Ionescu, the President of the Graphic Arts Corporation]. *România Muncitoare* V, no. 15, April 23, 1909.
- Rizescu, Victor. “Începuturile statului bunăstării pe filiera românească. Scurtă retrospectivă a etapelor unei reconceptualizări” [The Beginnings of the Romanian Welfare State. A Short Retrospective of the Stages of a Reconceptualization]. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, no. 1 (2018): 35–56.
- Săvoaia, Dan-Alexandru. *Forme de organizare muncitorească în spațiul românesc (1921–1947): între internaționalism sindical și corporatism național* [Forms of Labour Organisation in Romania (1921–1947): Between Trade Union Internationalism and National Corporatism]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2022.
- Stegaru, I.P. “Lucrătorii și corporațiile” [Workers and Corporations]. *România Muncitoare* I, no. 3, March 30, 1905.
- Trimbițaș. “Balamuc! Zăpăceală!” [Mess! Confusion!]. *Meseriașul Român* IV, no. 16, March 9, 1903.
- Trimbițaș. “Prima corporație” [The First Corporation]. *Meseriașul Român* IV, no. 8, January 12, 1903.
- Un tipograf. “De la Corporația Artelor Grafice” [From the Corporation of Graphic Arts]. *România Muncitoare* I, no. 24, August 14, 1905.
- V.P. “Potolirea agitației meseriașilor din Pitești” [Calming of Tradesmen agitation in Pitești]. *Facla* IV, no. 47, November 20, 1913



“REANIMATING THE SPIRIT OF THE AVANT-GARDE”, BUT WITH IDEOLOGY CRITIQUE: MONTAGE IN SOLOMON AND JUDE’S FILMS

Bogdan POPA

Transilvania University, Braşov
E-mail: george.popa@unitbv.ro

“REANIMATING THE SPIRIT OF THE AVANT-GARDE”, BUT WITH IDEOLOGY CRITIQUE:
MONTAGE IN SOLOMON AND JUDE’S FILMS

Abstract: In dialogue with studies about montage in Romanian cinema, I argue that films such as *Kapitalism: our improved formula* (Solomon, 2010) and *Do not expect too much from the end of the world* (Jude 2023) offer a dialectical technique that is structurally different from “intermedial collage” (Pethő 2022, 39). While such dialectical technique has abandoned three key elements that were part of Sergei Eisenstein’s conception of montage (totality, qualitative changes, and contradictions), it provides an aesthetic that anchors montage in an ideology critique, which is based on a political standpoint. I argue that the new montage deploys cuts that gesture to a partial perspective (against totality), delays and dead time (rather than qualitative changes) and works with inherent self-blockages as a condition of possibility to cinematic transformation (as opposed to contradictions). Given their interest in literature and new media, this experimental orientation constitutes an alternative not only to traditional forms (avant-garde collage or Soviet dialectics) but also to the New Romanian Wave’s focus on the essence of cinema (Solomon 2016, 48).
Keywords: montage; Eisenstein; dialectics; Romanian cinema; living dead; Jude; Solomon

Citation suggestion: Popa, Bogdan. “Reanimating the spirit of the avant-garde, but with Ideology Critique: Montage in Solomon and Jude’s films.” *Transilvania*, no. 8 (2023): 67-77.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.09>.



“To determine the essence of montage is to solve the problem of film as such” – Sergei Eisenstein

In his classification of types of montage, Gilles Deleuze distinguishes in his *Cinema 1* between a North American version from other three: dialectical montage in Soviet Marxism, the quantitative French form focusing on sublime and mechanical devices, and the German intensive form, which is articulated in their expressionist techniques.¹ The American, as exemplified by D.W. Griffith’s *Birth of Nation* utilizes binaries (such as North and South, good and bad, men and women) to recuperate

an organic unity that is threatened by various internal and external threats.² By contrast, the Soviet montage as represented by Sergei Eisenstein replaces the lost unity with a real source of conflict, which is class conflict, and derives the principle of montage from creating contrasts to realizing a spiral, which advances from one state to a better position. The triumphal drop of water in the famous scene with the butter separator in *Old and New* is the qualitative jump, which ensures that a society will pass from one state to a qualitatively superior state.³ In Soviet Marxism, montage is not a *cut and paste* of various empirical elements (as D.W. Griffith seems to theorize in

his parallel montage), but the capture of an organic whole where elements are determined by each other. Montage seizes reality not simply as a process of development, but as a development where contradictions constitute its internal engine and qualitative changes appear gradually.

Soviet montage, as deployed by key authors such as Sergei Eisenstein, Esfir Schub and Dziga Vertov, has become a key reference in studies analyzing Romanian experimental films, starting with Andrei Ujică's film *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu*.⁴ In responding to the general emphasis on Soviet montage, Pethő proposes the concept of „intermedial collage”, by which she understands “the mixture of fragments offering glimpses into different worlds, the elements of contingency, the multiplicity of authorial voices, discourses and media, as well as the *exquisite corpse*'s paradoxical invocation of both life and death.”⁵ While I agree with Ágnes Pethő that the new montage is different from Eisenstein's, I seek to emphasize the political perspective of the authorial voices who offer esthetic answers to social questions.⁶ Simply put, rather than multiplicity of voices and merely an underlining of contingency, I argue that a concept such as dialectical montage is better able to capture the structure of films such as *Kapitalism: our improved formula* (Solomon, 2010) and *Do not expect too much from the end of the world* (Jude 2023). I engage in a rereading of Žižek's psychoanalytic Marxism to theorize three key elements of dialectical montage (cuts, delays and dead time, and self-blockages).⁷ At the same time, while scholars such as Raluca Iacob have seen continuities between the Romanian New Wave and montage techniques, I draw on Alexandru Solomon's argument that his work falls outside of the New Romanian Wave, which was for him concerned primarily with the essence of cinema.⁸ For practitioners such as Solomon and Jude, montage is better placed to productively alienate viewers from a capitalist reality to engage them in a philosophical critique. If in the New Romanian Cinema we got to reality by unveiling the real state of things (in the cinema of the essence), with the new wave of Romanian directors the form itself (montage) constitutes the answer to the social problems of reality.

First, the new montage is not about capturing the whole but a distinct element, a partial view that offers a one-sided view of a problem. For Žižek, “truth is not balanced and objective, it is subjective, ‘one-sided.’”⁹ I translate this formula into a new one, such as “Instead of searching for the whole, *cut!*” Solomon's conception in *Kapitalism* is that we understand capitalism better if we go back to the figure of Ceaușescu, which is similar to an elementary frame. We cut to Ceaușescu's figure if we want to capture Romanian capitalism. By contrast, Jude's *Do not expect* use of montage seems to be rather broad: it is focused on the dialogue between the past (the Angela in a socialist film), the present of current

exploitation (Angela in contemporary Bucharest) and the future Angela (a *Tik-tok* obscene character), who speaks like an alien Andrew Tate. While Jude is not interested in totality like Eisenstein, he takes us back to a key problem, which is the relation between capitalism and death. Unlike Pethő who rejects “a single anchor” as a viewpoint, I argue there is “a primary cut” in the film since Jude's montage circulates around the question of death.¹⁰ Such concern circulates from the anxiety that Angela could die from an accident on the streets of Bucharest, to the corporation stealing a death place of her family, to the image of the multinational CEO (Nina Hoss) hovering over a Romanian TV crew, which shows how corporations steal workers their history and puts their life in danger.

A dialectical montage is not, however, simply a cut, because it involves the production on screen of elements such as history and the unconscious. Such elements are also articulated in the practice of quotation (the past is actualized by replaying old forms in a new setting). Quotations function as mechanisms of estrangement in relation to our current understanding of political and cultural economy. In *Kapitalism*, the main contradiction that the film evokes (class struggle) can not be directly indicated by appealing to late Stalinist figures like Ceaușescu, nor by invoking a workerist aesthetic, which focuses on workers defending their workplace. What remains is the juxtaposition of archival footages (film quotations) with footages in the present, so that we grasp the continuities and differences between late Stalinism and neoliberalism. In *Do not expect*, most elements in film function as quotations, from actual quotes deployed by Angela, to footages from the 1981 socialist film *Angela moves on* (Bratu, 1981) to Žižek's jokes. They have the function to comment on the reality of the present and to point to its points of breaking down.

Second, rather than engaging in revolutionary leaps, dialectical montage focuses on delays and dead time, because we do not seize a described change when it happens. Social transformations happen either too early or too late to be captured on screen. The formula of this new montage is: “A change takes place when we notice that it already has taken place.”¹¹ In the avant-garde cinema there is no abrupt, qualitative evolution like in Eisenstein, but a permanent struggle to adjust to what changed. Solomon's *Kapitalism* asks the viewer to realize that we live in a time of being stuck. The talking heads at the end of the film, which represent the new money, provoke the viewer to understand that we'll live in the reality of a new social and economic inequality. Also, Solomon captures the streets of Bucharest in frames that resemble dead-time, because he follows people in their walks in Bucharest. However, the voice-over reconceptualizes images because we understand that the contrast is between Ceaușescu's rituals of power and the new banality of broken streets and buildings, a



stand-in for a decadent Romanian infrastructure. Unlike Solomon, Jude is much more explicit in his use of delays and dead time, which he literally captures on the screen. For instance, he slows down the movement of the taxi in the 1981 film, with the explicit intent to call the viewer to function as a detective and find buried elements of a lost archive. Also, he offers us a literal cinematic “dead time”, with his four minutes montage of crosses on a Romanian highway, which tell us that the apocalypse has already taken place.

Pethő is right to show that there is a tension between fragmentation and structure in Jude’s films, but an author is still editing with the purpose of offering a vision, which includes aesthetic solutions to political and social questions.¹² Instead of putting two elements in oppositions (such as Eisenstein’s *General Line* use of contradictions between the old and the new, or the old traditional peasant life and a new communist life), the new montage shows how things appear out of their impossibility. For Žižek, a parallax is exemplified by how inherent self-blockage becomes the condition of new elements in the film. In *Kapitalism*, Solomon uses a voice-over to signal that we need to move on from the apparent contradiction between Ceaușescu’s Stalinism and the new capitalists. From this blockage, such as old Stalinists vs. new Capitalists, he creates a montage by using voice-over. In his film, Solomon impersonates Ceaușescu who talks to the Party as he would talk to current capitalists. Rather than berating them from being untruthful to communism, Solomon’s Ceaușescu congratulates them for their current successes. An inherent blockage is abolished when we move to a new terrain of conceptualizing the past and the present, such as that Stalinists and new money are not in direct opposition but aligned in Romanian capitalism. In Jude’s *Do not expect*, the contradiction between exploitation and the need to make a life under current capitalism appears in two forms. The first form is the obscene Tiktok persona, “Bobiță”, who intervenes in moments such as the final scene, where the workers seem to be in an impasse, since they are ruthlessly exploited. Yet, by introducing allegorical stories such as the story of a soldier during the Second World War, Jude uses Angela’s speech to bypass a simple contradiction between workers and the capital.

In the second part of the paper, I argue that a dialectical use of montage can offer a response to some of the impasses that we face in current capitalism. The obscene master has emerged as a fantasy figure that concentrates on the desire to live outside law, in a space of unmediated access to commodities, power and sex. In TV shows such as the *Spy/Master*, Ceaușescu has returned as an obscene figure that has unlimited access to power, not unlike a corporate boss that lands in Romania to exploit its workers in Radu Jude’s *Do not expect*. Against Deleuze’s celebration of montage as an

“inhuman eye”, I argue that dialectical montage deploys the living dead to challenge the fetishism of figures such as Ceaușescu and multinational CEOs.¹³

1. Experimentation in contrast: from the early masters to Romanian productions

Breaking the deadlock

Kapitalism and *Do not expect* are different from films such as Adam Curtis’s *Hypernormalization* (2016), which seek to show how capitalism changes historically. The intention of Curtis’s documentary is very broad, because it aims at detailed descriptions of capitalism’s transformations. In many respects, it aims at making sense of the totality of capitalism. Yet, Solomon and Jude’s films are better at focusing on key aspect that they seek to discuss, which illuminates our current problems in capitalism. In *Kapitalism*, the key angle is to understand Romanian’s late Stalinism in its relation to new capitalism. To do so, Solomon introduces us to three elements, which describe our relation to the past, present and future. First, we have future possibilities, which are exemplified by children who play with Lego figures and want to build a new society. Second, other two elements are central to the story: the past is represented as Ceaușescu and the present is actualized by the current moguls. If we want to understand capitalism, Solomon urges us to understand the relations among these three elements. For him, *the cut* is a montage that starts from an opposition, like in Eisenstein’s *General line*, but gives birth to a third element, which becomes the driving element of the narrative. As such, the director offers the viewer access to a parallax, by which an object (such as capitalism) can be better understood if we move it in a different light. Capitalism is not primarily about the relation between postsocialist children and Stalinism, but between postsocialist children and the new present masters, the capitalist bosses. A similar parallax appears in *Do not expect*, as a mode of moving beyond the opposition between Ceaușescu and capitalism. We start with images contrasting Angela in 2023 with Angela in 1981, but gradually we notice there is also Bobiță, a trickster Angela that functions at a different level than the other two. We perceive reality not only as a contrast between old socialist films and new capitalism, but we focus our attention to the obscene Angela, the one that recenters our attention to the key object, the relation between global corporations and the exploitation of workers.

In the first part of Hitchcock’s *North by Northwest*, the main character Roger Thornhill is obsessed with discovering who wanted to kill him by accident. However, in the second part, he wants to save the girl as part of a national mission to fight in the Cold War. The object of our attention has been displaced, so that what we wanted to understand (such as, who is the mysterious

killer, Philip Vandamm?) becomes a search for winning a geopolitical war and a woman's heart. The crime has no meaning if we do not see it in a different light, which is the concern for national security. A parallax is when in the same narrative we start with changes its dimensions and significance in the second part of the narrative. Likewise, *Kapitalism* and *Do not expect* urge the audience to shift their attention from a first understanding of a capitalist elite, which may seem an impediment in the transition to a better, much more humane capitalism, to a second, which is that the capitalist elite is an inherent part of our political system. The elite can not be easily peeled off from the authentic object, real capitalism, because it is basically the substance and medium of a new entity, which is actual capitalism. In *Kapitalism*, we shift from the contrast between children playing and the execution of Ceaușescu (Stalinism on its deadbed) to a new setting where children are invited to dine with capitalist talking heads. The new elite is here to stay for the future. Similarly, by showing a conversation in the car between an overworked production assistant (Angela) and her German boss (Doris Goethe), we shift our perception from Stalinism vs. present times. Angela and Doris Goethe are the equivalent of kids being invited to dinner by millionaires in Solomon's film.

How does Eisenstein's method of working with contradictions is changed by the new montage? In *Kapitalism*, Solomon's three elements (kids playing a lego game, the figure of Ceaușescu and the current boyars of capitalism) are not unlike our psychic apparatus. The kids are the imaginary (the children are playing a game in which they image a possible society), Ceaușescu is the real (the living dead that remains unsymbolized) and the symbolic (today's capitalism, which is actualized by the capitalist elite). These three elements are organized throughout the film in stark contrasts, so the film begins with an image of the kids playing and Ceaușescu's couple is executed on a tv screen. The film juxtaposes the two elements to give us a sense of the contradiction. The movement in the film is to create strong oppositions: the kids and Ceaușescu, Ceaușescu and the Capitalists, the children and capitalists. The force of this opposition is to draw a clear contrast, which might signal the intention to work in the manner of Eisenstein's dialectical montage. Yet, Solomon shifts our focus to a new type of montage, where we abandon the previous contrasts. Throughout the film, Ceaușescu becomes a capitalist vampire, capitalist bosses become Ceaușescu, so that we shift from Stalinism and capitalism as opposites to the complexities of our new exploitation. The deadlock offers the possibility of a new appearance (kids facing capitalist bosses), which changes our previous understanding of the past.

Likewise, Jude works with three elements: Angela in late Stalinism (the past), Angela in neoliberalism (the present), and Angela in a virtual space where she

behaves obscenely (the future). These three dimensions are different in many respects from Solomon's, but one of them stands out. The real is not a function only of the past (as in Solomon, where the unconscious is represented as Ceaușescu—the past that went away), but part of Angela's three persona. The socialist Angela is the unconscious as part of the past (the superego), the neoliberal Angela is the unconscious as part of the present (the ego; doesn't she make a Freudian slip when she introduces the warehouses of the corporations as the whorehouses?) and the Tiktok Angela is the obscene id that lives in a future-to-come. It may be one of the most exemplary renditions of the tree Freudian agencies that I have seen lately, similar to what Žižek called the three agencies that are represented in the three Marx brothers: the ego (Chico), the superego (Harpo) and the id (Groucho).⁴ The final scene, where the obscene Bobiță, the present Angela and the old Angela (Dorina Lazar) get together, could signal a deadlock, but the deadlock is already undone by the technological means which Jude deploys to present the film.

What are such techniques? Jude moves away from the opposition between corporation's theft of cemeteries in Bucharest and Angela's fury (as exemplified by Bobiță) by overlapping images with Bucharest in 1981 with current Bucharest. A different history, a history that is not erased, can be emerged in the process of what seems like an irreconcilable contradiction (such as workers vs. capital). Second, the use of jokes deploys a different depth to the image. For instance, Doris Goethe tells Angela a story about the novelist and poet, which is recirculation of a Žižek joke. The joke is that Goethe on his deathbed did not actually say *Mehr licht* (more light), as the tradition goes, but *Mehr nichts* (more nothings). The joke serves as a commentary to the actual role of a CEO in Romania which is here to offers workers nothing. As we can get from this anecdote, the entire Enlightenment project that was aimed at human emancipation ends more or less in a nihilist project, where one can aspire to the *nichts* of the corporations. The final scene where workers hold empty placards, or signs filled with nothing, is the gift that they get from Miss Goethe and the corporate capital: *nothing*. The use of an indirect commentary functions as a breakdown between the two locked binaries (capital vs. workers) so that we understand the possibilities which are deployed by Jude's use of montage. In working through the conflict, Jude also signals that the contradiction less absolute and totalizing, as it seemed to be in the beginning.

“Reanimating the spirit of the avant-garde”, but with ideology critique

In this section, I argue that Solomon and Jude deploy avant-garde techniques, which are relegated to the past of film history, but which they use very effectively in



new productions. Yet this redeployment is only partially captured by intermedial collage, which “allows each medium involved and fragment ‘to think’ for themselves, to bring forth their own sensuous, affective, and cognitive qualities.”¹⁵ Rather than a celebration of frames, which echo Deleuze’s famous “bodies without organs”, I claim that the new redeployment of avant-garde techniques is asking the viewers to interrogate their own fantasies and ideologies that produce them. In short, Solomon and Jude engage in an ideology critique by using elements such as superimposition, quotations, and poetic and subjective responses to burning political questions.

The first element is superimposition, which is brilliantly employed in *Napoleon*, Abel Gance’s film about Napoleon’s rise to power. In Gance’s history, there is a teleological trajectory so the change from the Reign of Terror to the Directory and to Napoleon’s era is the function of a predetermined history. From the first scene we understand that Napoleon is predestined to be a great leader. In the battle of snow in college at the beginning of the film, Napoleon’s discipline, vision, and tenacity are put in contrast with the foul play of his comrades. To give us a sense that history has already been determinate, Gance, like later the Stalinist leaders of state socialism, will locate Napoleon at every key moment of historical progression. For instance, when *La Marseillaise* will be played for the first time in the National Assembly, Napoleon was not only there but he also predicted that the song would save many soldiers in the future. The transition to a new moment in history is signified by Gance’s idea of simultaneous montage. When Gance seeks to show how everything is predestined to lead to Napoleon’s glory, he uses the superimposition, that means he puts over the snow battle the figure of Napoleon the child. Second, he uses a rapid montage to show how Napoleon reacted to the Reign of Terror, so Napoleon looks very saddened at the excess of the revolution while an image with the Declarations of the Rights of Man appears on the screen.

Montage, in this pre-Stalinist 1926 French production, signals that change happens because of a particular direction of history. Superimpositions and simultaneous montage are created to show that history has one trajectory, which is determined by geniuses. This how Deleuze comments on superimpositions: “Gance relies on an effect of all these superimpositions in the soul, on the constitution of a rhythm of added and subtracted values, which presents to the soul the idea of a whole as the feeling of measurelessness and immensity.”¹⁶ Like in *Napoleon*, Jude’s *Do not expect* draws on a hovering head (Doris Goethe, the corporate CEO) which organizes the production of television and life in Bucharest. Doris Goethe is a large specter on Zoom who presides over how workers are exploited for their own benefit. She does not even seem to be aware of her role in exploitation, which is somehow mirrored by Angela’s own fetishism

(while acting as Bobiță, she also seems to believe that “I know that capitalism is not working, but what can I do?”, which is the definition of fetishism). Angela’s use of irony and obscenity, however, shows us that she is aware of what is happening in her world. For instance, in her conversation with Doris Goethe, she suggests that she is still working in her regular hours, although we understand that it is late night in Bucharest. Unlike Gance’s *Napoleon*, the predestined direction of history in Jude does not lead to the providential leader anymore. In an ironic twist, it leads to the giant hovering head that belongs to a marketing director of an international corporation.¹⁷

Not only superimposition is part of the new avant-garde, but also quotations as direct references to previous texts and films. In his description of his method, Solomon sees himself as part of filmmakers who seek to reanimate memory and bring it differently to the present.¹⁸ His work with citations represents a key technique, which he borrows from Dadaists and Surrealists.¹⁹ He explicitly defines his early work as an effort “to reanimate the spirit of the avant-garde”.²⁰ Like Jude who actively draws on Walter Benjamin’s thinking, Solomon uses quotations to reinsert the past in the present.²¹ We know from Benjamin that a quotation behaves like a wayside robber so as to “relieve a stroller of his conviction”.²² This is a technique that Solomon deploys for instance in his film *Arsenie* (2023) where he asks a curated group of tourists to impersonate and reenact elements from the history of a key religious figure in Romania, Arsenie Boca. This performative reenactment is put in contrast with passages from the socialist militia’s reports, which have described him as a charismatic conman. Quotations, which are read aloud, are part of the experience of touring Boca’s sainthood places. The group is invited to talk about their new understanding of the past, once they have been exposed to two opposing versions about who Boca was.

In *Kapitalism*, Solomon guides the viewer to realize that our actual system was made and did not emerge as a product of an invisible hand. A few selected people, the capitalist elite, understood how to make serious money in the system while others have to resign themselves to poverty and a daily struggle to pay the bills. Neither Solomon nor Jude deploy traditional representation of the class conflict, which was imagined either as a strike or a workers’ fight against the boss. Instead, we find techniques of juxtaposing footages: Solomon overlaps official propaganda with current visits to factories by billionaires; Jude juxtaposes the taxi driver in socialism with the new production assistant in neoliberalism. Both juxtapositions refuse Eisenstein dialectic: there is no abrupt change, no step forward, no moment of transformation from milk to water to firework to numbers. In Solomon’s film, there are no mass gatherings and no citizens’ love for their leaders, yet

talking heads on screens interpellate us. In Jude's film, the symbolic space is defined by the corporate desires, from the emptying of local graves to the extraction of fantasies from local workers. Angela and the workers that she talks to share something in common: their fantasy is already defined by the Other's desires, which take the shape of nationalistic desires or the little money that one hustles to death. In a powerful scene, one of the old actors in the 1981 film *Angela*, Angela's husband, has become a Victor Orban fan. The new Angela's response to such situation is to deploy a Žižek joke, as a commentary to her audience. In this joke, a fisherman is asked to demand something by the genie in the bottle, on the condition that the neighbor will receive twice what he gets. The fisherman asks to have one of his eye taken out. This critique of chauvinism, which we have encountered in *Aferim* and other documentaries about the Romanian Holocaust, points to the fantasies that rule our life in actual capitalism.

Kapitalism and *Do no expect* actively work with an understanding that they articulate not just the position of an artistic work, but also of the director behind it. They are not didactic works where you hear the sermon of the creator, but rather poetic works which use situations to create a voice that can be heard through images. To confront traditional history and make us see new things is the drive of new avant-garde filmmakers. They expose us to the unseen elements of the past, such as the 1981 Bucharest, to which Jude draws our attention in *Do not expect*. Solomon's montage functions not unlike what Pasolini theorized as a "free indirect" subjective standpoint, which is the unique manner of a modernist cinema to create its own cinematic language. Pasolini developed his idea by drawing on a method that he finds in Antonioni: in *Red Desert* the director stops giving us his view on alienation by utilizing the entire film and is able to express his vision by filming the world from the body of his main character (a hysterical Monica Vitti).²³ In doing so, Antonioni finally was able to represent the world through his eyes, so that he replaces the view of a character (a hysteric) with his own view on an alienated world. The indirect free subjective has the capacity to be intoxicating, because it is exhilarating; it frees one to say what one desires about the world that he comments upon.

The same exalating and powerful mechanism we see in *Kapitalism* when Solomon uses his character, Ceaușescu, to tell us what he thinks about the world that we live in. To do so, he super-impresses his voice over Ceaușescu's voice, and more than that, he talks like he *is* Ceaușescu. What is articulated in the scene where Ceaușescu congratulates new capitalists for their achievements is a breakthrough scene. It is a moment that functions as a joke, but one that, like a quote from the past, articulates a truth that has the stylistic structure of joke, which could have circulated during late socialism:

"Dear friends and comrades, continue what you have started. You chose the right path when you betrayed me. This way you have reserved yourself a place under the sun of capitalism. And you made it, unlike our Czech, Polish and Hungarian comrades, who have lost power after 1989. Of course, you abandoned the most advanced ideology, but you kept the principles of the Party: pile, cunoștințe și relații (PCR, your network, your know how to do business)."

An indirect free subjective is for Pasolini a manner of conceptualizing a new language, which has been poorly explored so far by cinema directors. This attempt at forming a new language can take place under two main conditions. The first can be summarized in a trivial injunction such as "make the camera seen". This injunction is the opposite of a previous injunction which became a part of a decalogue for any director, which is that once the viewer can see the camera, that's ruining a film. In this scene, the voice of Solomon who speaks as Ceaușescu, as embodying a ghost that he said he would resurrect to reflect on current capitalism, is powerful device because the commentary is not that of a director who has to hide his politics around formal ideas, but one who clearly expresses his vision of the world. This is why to see the montage is what Adorno has articulated clearly as a paradox of our human condition: "the more the machine makes his presence known, the stronger the presence of the human presence".²⁴ A second element that is important for Pasolini is that this return to formalism is very important in creating a new poetic language for film directors.²⁵ If for Pasolini this technique is a step forward for the bourgeoisie, for Solomon is an embracement of risky strategy: he cites from Marx and engages in provocations when he speaks like the detested dictator. The return to "free indirect standpoint" is an important step back from the assumption that only the documentary has to speak, but not the person behind it.

2. An alternative to obscene fathers and fetishism?

In this second section, I argue that if I am right (namely, that Solomon's and Jude's work is informed by ideology critique), then montage politically responds to what Žižek calls the rise of obscene fathers and widespread fetishism. To challenge the new resurrection of authoritarian leaders, dialectical montage provides not only a description of the symptom of our current predicament (which is the intensification of class conflict), but also a formal strategy to the rise of Stalinist *uber-fathers*. As a powerful alternative, the dialectical montage evolves around themes such as repetition, history, the confrontation with death, and the impossibility of reviving a pre-Oedipal situation.

In Žižek's explanation, in our current capitalism, we live the fantasy of resurrecting obscene fathers who are fathers that live in a pre-oedipal stage (have



unlimited power and access to all women).²⁶ When he told the story of the notorious Austrian criminal Josef Fritzl, Žižek noticed that from being a kind and polite man, he suddenly changed into „a monstrous neighbor”.²⁷ Like Fritzl, in Žižek’s explanation Ceaușescu saw himself as a caring paternal authority, a father protecting his nation from foreign decadence – „as in all authoritarian regimes, the basic relationship between the ruler and his subjects was, whatever else it might be, one of unconditional love.”²⁸ A return to figures that represent absolute authority (from Putin and Trump to Mussolini and Ceaușescu) is abundantly clear in current representations in cinema. In the HBO TV show *Spy/Master*, we are presented with a Ceaușescu who is hysterical and uncontrolled, the precise opposite of spies. The ex-president is irrational, loud, vulgar, pathetic, none of the qualities that we see in spies, who are cold, calculated, and extremely smart. This binary inadvertently creates a figure of rebellion, an obscene master which we envy for his lack of castration. The montage in *Spy/Master* derives from a binary structure, which is authenticated by images of real history, since we are called to imagine ourselves living in the time of Ceaușescu. The risks of working with the format of a period piece is that the viewer does not have space to interrogate that things were historically “like that”. Instead, the advantage of montage is that it actualizes it brings history in the present, rather than allocating it to a time of real events. The main difference between *Spy/Master* and *Kapitalism* is forcefully actualized by Walter Benjamin’s argument about historical reconstruction:

“The true method of making things present: to imagine them in our own space and not to imagine ourselves in their space”.²⁹

The obscene master that appears *Spy/Master* is a not new phenomenon in current representations about politics in Romania. If in the 1990 communism was described as a product of paranoid Securitate masters (in *Fox: Hunter*, Gulea, 1993), the situation has currently changed. The limits of democratic capitalism have been prominently brought to our imagination, particularly after several financial crises and growing social inequalities. In response, the Freudian fantasy of the obscene master offers us a living dead, a master who has not been killed, who haunts the politics of the band of brothers who agree to rule equally the city. In *Spy/Master*, Ceaușescu articulates a critique that has become a powerful line of argumentation from leaders such as Vladimir Putin: the west is corrupt, liberal democracy does not work, and one must rule by force. The appeal of such figures resides in the seduction of transgression:

“Let us recall the case of the ‘leader caught with his pants down’: the solidarity of the group is strengthened by

their common disavowal of the misfortune that laid open the Leader’s failure or impotence – a shared lie is an incomparably more effective bond for a group than the truth. When, in an academic department, members of the inner circle surrounding a famous professor become aware of some flaw of his (he is addicted to drugs, a kleptomaniac, a sexual masochist pervert, he has stolen a key line of argumentation from a student, etc.), this very knowledge of the flaw – coupled with the willingness to disavow this knowledge – is the true feature of identification which keeps the group together ...”³⁰

My contention is that precisely the danger of this fantasy is what informs Solomon and Jude’s work. The execution of Ceaușescu in *Kapitalism*, as well as the destruction of the Uranus neighborhood in Bucharest (which Jude discusses in his *Do not expect*) point to our need to take seriously the death of the authoritarian Romanian leaders. To respond a traumatic event, Žižek offers two alternatives:

“Let us take the case of the death of a beloved person: in the case of a symptom, I “repress” this death, I try not to think about it, but the repressed trauma returns in the symptom; in the case of a fetish, on the contrary, I “rationally” fully accept this death, and yet I cling to the fetish, to some feature that embodies for me the disavowal of this death.”³¹

The first frame of the film *Kapitalism* starts with an image that gestures towards death: we see the Ceaușescu couple in their process in December 1989, and we know that they will die. Following this introduction, we hear Solomon’s voice who comments ironically that in post-communist times we live in a space where sex and money become the new desires around which our lives evolve. The death of authoritarian leaders has made possible a life that can not fulfill its narcissistic fantasies. For instance, to be able to circulate in cities, we need an infrastructure that we lack since the growing inequality has differentiated between those who have (huge cars) and those who have not. Then, Solomon asks the viewer to entertain a rather strange premise, that is, Ceaușescu returns as a spectre and talks to the new leaders of Romania. Like in the father in *Hamlet*, the living dead Ceaușescu, returns to haunt us.

What we see in the film is the transformation of Ceaușescu from a figure of trauma into a figure that can be easily coopted in a capitalist canon. Ceaușescu would berate his ex-comrades for buying and consolidating their new feuds but then he would also end up congratulating them for managing to use the secret formula in socialism (as exemplified by the acronym *PCR*). What Solomon tries to do is to show us how Ceaușescu can move from his physical death to a potential symbolic death. During this process of putting him to death, Ceaușescu is actualized in two different

entities: the narcissistic moguls, surrounded by mirrors, and the director's disembodied voice, who warns us about the dangers of embracing our new leaders. In his new physical presence on screen, Ceaușescu behaves like capitalism itself. Marx described capitalism as "an automatic subject", which makes capital an automatic presence, not a living one.³² Solomon's intention is not to extend Ceaușescu's automatic life, but to eliminate it. He resurrects the automaton Ceaușescu potentially put him to sleep, so as to lose his undeadness. But Ceaușescu does not only returns as a symptom, because he is to a certain extent fetishized in Romanian society. As one of the moguls that is called to talk about Ceaușescu argues, if the Romanian communist had a talk show and if he had known how to operate such as popular talk-show, he would still be president today. Ceaușescu, like the capitalism, is the fetish that some people in society need to preserve their power.

If symptom is the exception that disturbs a surface, the fetish is the embodiment of an idea that allows us to deal with our reality. In *Kapitalism*, Ceaușescu is both symptom (in the beginning) and fetish (at the end of the film), while in *Do no expect* (Radu Jude, 2023) Doris Goethe is the mother-death, the figure that ensures that our world does not collapse around us. Fetish has also a constructive function: it allows one to believe in something, such the reality of the Stalinist fantasy or the world of corporate life, which cancels the impact of economic injustice. Fetishism is not only on the side of those who are ignorant, but also, we, those who see the flaws in capitalism, act to perpetuate it. The main characters' relation to the boss is fetishistic. Angela knows that everything is rotten and knows that corporations are responsible for exploiting her. She tells Doris Goethe that other firms exploit her, and not this one that she works for. When she is asked whether this firm is exploiting her, she says that the firm does not, while it is obvious that this is not the eight hours programs that she is hired to work on. Angela drives the car at 11 pm at night. Of course, the corporate boss seeks to brush off that information very quickly. This is the classical example of a fetishistic disavowal. "I know that everything is terrible, but I continue to do what I do". This is also the case with a director of the corporate film that justifies his work morally as a way of defending them. He also lives in a reality where he knows that what he does is not ethically justified, that the corporations are ruthlessly exploit people, and still he does it.

Rather than thinking about their method as a form of collage, Solomon and Jude deploy their own form of ideology critique to warn us about current troubling phenomena. Pethő's argument about Jude's method is that he draws on "Surrealists' and Benjamin's practices, rediscovering 'energies' in filling the screen with 'outmoded' media and enhancing their 'forces of atmosphere'".³³ While this is true, the result is not only

the enabling of "divergent positions of spectatorship".³⁴ Pethő's critique is informed by Deleuze's observation that although Eisenstein's montage offered an alternative philosophy to Griffith's attempt to re-establish an organic unity, the Soviet director sought to retain the idea of an organic composition.³⁵ Solomon and Jude draw on an avant-garde montage which refrains from wanting to re-establish a unity to the world they describe. They deploy quotations from films, books, and historical documents; seek to cut to a main problem which can be paradoxically approached with deadtime and delays; and find in inner deadlocks the possibility of moving beyond a stark opposition. Yet, my argument is that their intentions are deeply informed by a tradition that can be called ideology critique. The danger of the resurrection of the living dead of authoritarian corpses is what drives their artistic productions. Their warning about fetishizing capitalist figures as well as descriptions of our part in consolidating a current widespread ideology is powerful and timely.

Final remarks about the philosophy of dialectical montage

I conclude by gesturing to the philosophy behind this ideological critique in Solomon and Jude, which questions traditional conventions of representing subjectivity and history on screen. "Show not tell" has become a clear principle for film makers seeking to talk about reality. Period pieces or films addressing history tend to hide montage, since they function under the assumption that immersing the viewer in history is the recommended strategy for understanding. Yet, dialectical montage responds by privileging the technique rather than the illusion of either history or subjectivity. Old artistic devices such as the parallax (in Hitchcock), superimpression (in Gance), the free indirect subjective (in Passolini) have the capacity to reveal a subjectivity that appears only in the form of a lack. Montage is an instrument by which we are reminded that there is something beyond perfection, such as human imperfection, which can emerge in the presence of technological devices, which take the front stage. Žižek comments on "The Curves of the Needle," a short essay on the gramophone from 1928, that Adorno understands the fundamental paradox of recording: "the more the machine makes its presence known (through obtrusive noises, its clumsiness and interruptions), the stronger the experience of the actual presence of the singer".³⁶ The lesson of this interpretation is that the more humanity is removed, once the technological device is at the forefront, the stronger the effect that we are dealing with something "inauthentic". The direct implication is a philosophy that we see in both *Kapitalism* and *Do no expect* matches Žižek's observation about the nature of subjectivity, which "is not the immediate living



self- presence we attain when we shed the distorting mechanical reproduction; it is rather that remainder of ‚authenticity‘ whose traces we can discern in an imperfect mechanical reproduction”.³⁷

The question that I left unaddressed is if montage, as a technique that offers human subjectivity a marginal place, does not have troubling implications. What if montage, the technique that Solomon and Jude use, is not only human but also has a non-human component, like a living dead which is a parasite upon humanity?³⁸ Isn't the montage, another form of circulating ideas, like an undead presence, a living dead that does not want to die? While dialectical montage is an automatic device which relegates human presence to a secondary position, it also represents a device that is able to make *present* human subjectivity. Without montage that brings back history and the unconscious, our fantasies seem to be colonized by obscene fathers and fetishistic capitalist bosses. *Kapitalism* presents us with moments that could potentially bring together three elements that are considered hard to co-exist (Ceaușescu as the past, the current capitalists as the present, the children's play as the future). Such formal exercise can happen only in the mediated form of non-human presence, which inscribes all these three elements as allegorical in a game with Lego figures. *Do not expect* brings together the three elements (the 1981 Angela as Dorina Lazar, the new Angela and the obscene mask, the Tiktok futurist Bobița) in the final scene, when Bobița comments on the ruthless exploitation of corporations. The moment when all three elements appear in the same image are rare, but they signal a breakthrough in our understanding. In Solomon's film, the non-human is actualized by the Lego figures, who act without being instrumentalized by human agents; in Jude, we engage with his reflection about images and their role in current capitalism. Both exercises suggest the diminished power of representing humanity on screen, as a response to current obscene figures. Yet only by these activating non-human devices a deeper reflection about our humanity can be produced.

Both Solomon and Jude have learned the lesson of Freud and Marx that the secret of dreams and capitalism does not reside in their content, but in their form. If our world of fantasies is populated by obscene fathers and fetishistic CEOs, Solomon and Jude urge us to understand the mechanisms behind their production. The form of presentation is the mechanism that helps decipher our current condition. In Solomon's film, we understand the growing gap between ordinary citizens and the wealthy. In Jude, we see that the exploitation of workers can lead to either various forms of nationalism or highways filled with dead bodies. Through montage, we can perceive that the real problem, class conflict and its production of fantasies, is not adequately dealt with. What Solomon and Jude show is not all avant-garde fantasies need to be embraced. The new techniques are not simply the reproduction of old devices, but creations that seek to dispel the desire for totality and powerful transformative changes. In a parodic rendition of Dziga Vertov's philosophy of the *Kinoeye*, Žižek wants to challenge Deleuze's fascination with an avant-garde automaton who is able to grasp the entire reality of our life. To offer a parodic example of a completely liberated gaze he tells the story of Martin, the legendary idiot from French fairy tales, who believed such as fantasy „when his mother, worried that he will never find a wife, told him to go to church and cast an eye over the girls there”. Žižek tells us that what Martin does „is go to the butcher first, purchase a pig eye, and then, in the church, throw this eye around over the girls at prayer— no wonder he later reports to his mother that the girls were not too impressed by his behavior”.³⁹ This is what revolutionary cinema should not be doing, and what Solomon and Jude refuse to engage in.

Acknowledgement: Research for this article was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS UEFISCDI, project number PN-III-P4-PCE-2021-0141, within PNCDI III.

Notes

1. Gilles Deleuze, *Cinema I. The movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota, 1986), 29-56.
2. Deleuze, *Cinema I*, 30.
3. *Ibid.*, 35.
4. Raluca Iacob, „Authoring from the Shadows: Creativity and the Film Archive in *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu*.” *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, no. 7 (2018). Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, „Radu Jude's Montage Experiments with Documents of Oppression and Mass Murder,” *Transilvania*, no. 9 (2022): 8-9.
5. Ágnes Pethő, „The Exquisite Corpse of History: Radu Jude and the Intermedial Collage.” *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies* 21, no.1 (2022): 38, 42.
6. My reading seems to be partially supported by Andrei Gorzo & Veronica Lazăr, who read Jude's *Do not expect* as an anticapitalist film. Given that Angela acts rather as an anarchist (she does not see a common struggle at her workplace; she seems to despise

- everyone in the production company), the question is what kind of anti-capitalism is at stake in the film. My suggestion is to conceive Jude's anti capitalist film as part of a broader Hegelian psychoanalytic tradition. See Andrei Gorzo and Veronica Lazăr, "Radu Jude's Intertextual Network in Do Not Expect Too Much from the End of the World," *Transilvania*, no. 7 (2023): 1-8.
7. Slavoj Žižek, *Sex and the Failed Absolute* (London: Bloomsbury, 2019), 3-5. Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Boston: MIT Press, 1992), 91. has started his reflections on the nature of montage primarily in relation with the inherent self-blockages. He understood them as surpluses which change our understanding of previous elements that were in contradiction: montage, which is „the transformation of fragments of the real into cinematic reality”, produces a certain leftover, „a surplus that is radically heterogeneous to cinematic reality but nonetheless implied by it”.
 8. Iacob, "Authoring from the Shadows," 8; Alexandru Solomon, *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar* (Iași: Polirom, 2016), 48.
 9. Žižek, *Sex and the Failed Absolute*, 4.
 10. Pethő "The Exquisite Corpse of History," 42.
 11. Žižek, *Sex and the Failed Absolute*, 4.
 12. Pethő, "The Exquisite Corpse of History," 81.
 13. Deleuze, *Cinema I*, 20.
 14. Žižek 2006.
 15. Pethő, "The Exquisite Corpse of History," 80.
 16. Deleuze, *Cinema I*, 47-48.
 17. In contrast with Jude, Solomon does not use Ceaușescu as a hovering specter to talk about capitalism. Ceaușescu is mobilized as a spectre, but his spectrality is not a function of dominating the screen but of being present as a contrasting site to current capitalism.
 18. Alexandru Solomon, *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar* (Iași: Polirom, 2016), 21.
 19. Solomon, *Reprezentări*, 42-43.
 20. *Ibid.*, 43.
 21. Bogdan Popa, "Revisiting the Uses of Nostalgia in Post-socialist Cinema: Radu Jude's Cinema and Dialectical Images", *Transilvania*, no. 1 (2023): 74; Pethő, "The Exquisite Corpse of History," 44.
 22. Walter Benjamin, *One-way Street and other writings*, translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter (London: NLB, 1979), 95.
 23. Pier Paolo Pasolini, *Scriseri despre literatură și artă* (Bucharest: Tracus Arte, 2022), 279.
 24. Cited in Slavoj Žižek, *On Belief* (London: Routledge, 2001), 44.
 25. Pasolini, *Scriseri despre literatură și artă*, 288.
 26. For obscene fathers, see Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), x.
 27. Žižek, *The Plague*, vii-x.
 28. *Ibid.*, x.
 29. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004), 206.
 30. Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Boston: MIT Press, 1992), 55.
 31. Žižek, *On Belief*, 13-14.
 32. Slavoj Žižek, *(Surplus Enjoyment: A Guide for the Non-perplexed)*. London: Bloomsbury, 2022), 37.
 33. Pethő, "The Exquisite Corpse of History," 80.
 34. *Ibid.*
 35. Deleuze, *Cinema I*, 33.
 36. Žižek, *On Belief*, 44.
 37. *Ibid.*
 38. As Žižek (*Surplus Enjoyment*, 64) comments on this idea of a living dead in Lacan, the drive and enjoyment constitute a part of humanity that is not only human but also non-human: "enjoyment itself is something that parasites upon human pleasures, perverting them so that a subject can draw a surplus-enjoyment from displeasure itself."
 39. Žižek, *Organs Without Bodies*, 137.

Bibliography:

- Benjamin, Walter. *One-way Street and other writings*, translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: NLB, 1979.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge MA & London: Harvard University Press, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I, The movement-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University



- of Minnesota, 1986.
- 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 Intertextual Network in Do Not Expect Too Much From the End of the World." *Transilvania*, no. 7 (2023): 1-8.
- Iacob, Raluca. "Authoring from the Shadows: Creativity and the Film Archive in *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu*." *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, no. 7 (2018).
- Pasolini, Pier Paolo. *Scrieri despre literatură și artă*. Bucharest: Tracus Arte, 2022.
- Pethő, Ágnes. "The Exquisite Corpse of History: Radu Jude and the Intermedial Collage." *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 21, no.1 (2022): 36-100.
- Popa, Bogdan. "Revisiting the Uses of Nostalgia in Post-socialist Cinema: Radu Jude's Cinema and Dialectical Images." *Transilvania*, no. 1 (2023) 67-78.
- Solomon, Alexandru. *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*. Iași: Polirom, 2016.
- Taylor, Richard, ed. *S.M. Eisenstein, Selected Works, Writings 1922-1934*. Bloomington: Indiana University Press, BFI Press, 1988.
- Žižek Slavoj. *Organs Without Bodies: On Deleuze and its Consequences*. London: Routledge, 2015.
- Žižek Slavoj. *Sex and the Failed Absolute*. London: Bloomsbury, 2019.
- Žižek Slavoj. *Surplus Enjoyment: A Guide for the Non-perplexed*. London: Bloomsbury, 2022.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Boston: MIT Press, 1992.
- Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.
- Žižek, Slavoj. *On Belief*. London: Routledge, 2001.

Films:

- Kapitalism: our improved formula* (Alexandru Solomon, 2010)
- Arsenie. An amazing after life* (Solomon, 2023)
- Do not expect too much the end of the world* (Radu Jude 2023)
- Hypernormalization* (Adam Curtis, 2016)
- Napoleon* (Abel Gance, 1927)
- North by North-West* (Alfred Hitchcock, 1959)
- Fox: Hunter* (Stere Gulea, 1993)
- Spy/Master* (HBO, 2023)
- Angela goes on* (Lucian Bratu, 1981)
- The Pervert's guide to Cinema* (Slavoj Žižek, 2006)

AU FOST ARTIȘTII CA MINERII? NARAȚIUNEA GRUPELOR DE MUNCĂ ÎN COMPETITIA INTELECTUALILOR CU LUCRĂTORII INDUSTRIALI

Iulia POPOVICI

Universitatea de Arte Târgu-Mureș
University of Arts Târgu-Mureș
E-mail: iuliapopovici@me.com

WERE ARTISTS LIKE MINERS? THE NARRATIVE OF HARD LABOUR CATEGORIES IN THE COMPETITION
BETWEEN INTELLECTUALS AND INDUSTRIAL WORKERS

Abstract: Especially after the fall of communism in Romania, Romanian theatre artists were referring nostalgically-vindictively to what they considered to be a recognition of the importance of their own activity: the inclusion of actors/performers in the categories of hard or harmful labor, just like miners, in the 1950s and generally before 1977. The legend of the similitude between actors and miners is, in fact, part of the symbolic competition with the industrial working class, in which intellectuals felt engaged especially in the 1980s and which played an important role then and in the following decade (a subject which I elaborate in a larger research). This paper investigates the factual basis of this narrative of State legitimation of cultural labor, starting from the legal codification of the miners' central position in the ideology and public discourse of the communist regime and exploring the wage and retirement conditions of (theatre) actors from 1948 until 1989, including through the lenses of their non-public positions, as reflected in the archives of the secret police. Part of a larger framework of the intelligentsia's antagonism and lack of solidarity with the working class, which has been analyzed at length in post-communism but which tends to not include the specifics of the performing arts in the general cultural framework, it examines the foundations of the persistent discourse placing theatre artists (alongside writers, filmmakers, etc.) as the righteous beneficiaries of the post-1989 transition, aiming to replace miners at the center of the new, capitalist society.

Keywords: performing arts, artistic labor, labor legislation, pensions, postcommunist transition

Citation suggestion: Popovici, Iulia. "Au fost artiștii ca minerii? Narațiunea grupelor de muncă în competiția intelectualilor cu lucrătorii industriali." *Transilvania*, no. 8 (2023): 78-89.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.10>.



Mitul regimului privilegiat al muncii actorilor

„Știi, bunăoară, că în anii '50, artiștii făceau parte din grupa întâia de muncă, asta însemnând muncă grea, precum a minerilor?”¹, îl întreba, retoric, Ion Caramitru pe interviewerul său, criticul de teatru Mircea Morariu, în 2009. Într-o cu totul altă logică, actorul Ștefan Iordache compara actoria cu mineritul, în 1983, exclusiv din perspectiva dificultății muncii, fără a încerca să

le echivaleze „administrativ”: „Actorul trudește ca un miner, lucrează cu finețea unui psiholog și cu precizia unui chirurg. Vorbind cu tot respectul față de toate meseriile”², iar criticul și dramaturgul Dumitru Solomon făcea aceeași paralelă, în 1996, pentru a deplânge salarizarea penibilă a angajaților din teatre, decisă de funcționari obtuzi care nu înțeleg esența muncii lor: „Cei care lucrează în birouri înțeleg foarte greu că intrarea unui actor în scenă echivalează cu intrarea unui miner în



mină, efortul psihic și, uneori, fizic fiind chiar mai mare, iar gradul de risc fiind comparabil”³. Un ziarist făcea referire, în contextul unui protest al actorilor din 1995, la anii imediat postrevoluționari, „când se spunea «și dacă actorii fac grevă, ce? minerii au putut să schimbe un guvern, dar pe actori nu-i ia nimeni în seamă»”⁴, iar actrița Teodora Mareș (născută în 1962) considera, tot atunci, că „În anii '50-'60, actorii erau plătiți foarte bine; erau încadrați la categoria de muncă grea, se considera aproape ca o muncă în mină”⁵. Persistența, peste generații, a acestei narațiuni este profund relevantă pentru așteptările (de compensare a unei lipse de recunoaștere oficială) și pentru raportările la noul regim politic ale unei părți a teatrului din România, în perioada tranziției postcomuniste.

Ceea ce urmează este o investigație, confruntând amintirile și percepțiile subiective cu documente și analize, a factualității din spatele mitologiei teatrale legate de statutul juridic al muncii artistice în relație cu cel al muncii industriale.⁶

Regimul muncii și al protecției sociale pentru actori și mineri în anii 1950-1960

Erau, însă, artiștii asimilați minerilor, în anii 1950 sau după aceea? Există două seturi de indicatori pentru această comparație – salarizarea și drepturile de pensie (încadrarea în grupe de muncă, de la I la IV, în perioada respectivă, era prevăzută în legislația privind pensionarea și conferea posibilitatea ieșirii din activitate la o vârstă redusă).⁷

Istoricul Cristian Vasile dedică două subcapitole din cartea sa despre politicile culturale ale regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej chestiunii salarizării și pensiilor în sistemul cultural, însă doar câteva pagini se ocupă de artiști (de teatru).⁸ Conform lui Vasile, în primii ani ai comunismului (până în 1949), „schema de încadrare și salarizare s-a bazat pe o decizie ministerială din 15 august 1947”⁹, existând patru categorii de salarizare: „atât profesorii din învățământul superior (universitar, politehnic), cât și artiștii emerți (...) se regăseau în categoria a doua, alături de lucrătorii din industria artelor grafice”, în timp ce restul artiștilor era încadrați în categoria a III-a. În ceea ce privește pensiile, istoricul notează faptul că erau supuse unor „politici discriminatorii”, care includeau pensionarea abuzivă și „suprimarea/reducerea pensiilor în cazul unor scriitori sau artiști indezirabili”¹⁰ (termenul folosit de regim era „decădere din pensie”). Practica era posibilă și pentru că, în perioada interbelică, artiștii de teatru contribuiau la case de pensii specializate, în absența unui sistem unic sau unitar de asigurări. Organizarea acestui sistem unic – prin unificarea caselor de pensii profesionale și „reinterpretarea” beneficiilor care ar fi putut fi obținute prin contribuirea la ele – a dat noii puteri posibilitatea manevrării, printr-o serie de acte legislative, a

drepturilor la pensie ale tuturor foștilor asigurați.¹¹

Caracterul politic al pensiilor era marcat și de introducerea așa-numitelor pensii personale (echivalentul unor indemnizații viagere), care nu depindeau de contribuțiile anterioare la un fond de asigurare, ci de mâna invizibilă a decidentului partinic, principalii beneficiari ai lor fiind ilegaliștii comuniști și artiștii/intelectualii (inclusiv urmașii lor).¹²

Pentru a legitima unitar și, practic, normaliza acest regim al „pensiilor de favoare”, conducerea de partid și de stat a adoptat, în 1953, un decret¹³, care institua o comisie pe lângă Consiliul de Miniștri pentru a analiza cererile de pensii personale (altele decât cele ale ilegaliștilor), care se acordau până atunci prin decret al Prezidiului Marii Adunări Naționale sau prin hotărâre a Consiliului de Miniștri. Regimul universal al accesului la pensie a fost reglementat definitiv, pentru toate categoriile și în recunoașterea muncii prestate, în 1959, prin Decretul nr. 292/1959 privind dreptul la pensie în cadrul Asigurărilor Sociale de Stat (care include, totuși, între tipurile de pensii, și pe cea „pentru merite deosebite”).¹⁴ 1959 a fost, altminteri, un an al stabilizării instituționale în artele spectacolului, având în vedere că tot atunci a fost adoptată legislația privind instituțiile din domeniu.¹⁵

Actrița Marioara Voiculescu („artistă emerită”), de pildă, a beneficiat (ca și colegii ei, Ion Finteșteanu și G. Calboreanu, de altfel¹⁶) de o pensie personală, începând din anul 1956, inițial în valoare de 1.000 de lei pe lună, ulterior majorată (în 1958) la 2.038 de lei, deși, în principiu, ar fi putut primi o pensie obișnuită de o valoare decentă.¹⁷

În dosarul Marioarei Voiculescu există și o adeverință¹⁸, eliberată de Teatrul Național București, care constituie o dovadă concretă privind nivelul de salarizare, în perioada 1951-1957, după stabilizarea monetară, a actorilor (Marioara Voiculescu a fost angajată la Teatrul Național până pe 31 mai 1957, cumulând, așadar, o vreme salariul cu pensia). La nivelul maxim, așa-numita categorie tarifară actor clasa I, minimul de încadrare era de 1.795 de lei, iar maximum, de 2.130 (valoarea este cea brută, însă nu se datorau contribuții de pensie din salariu). Între 1951 și 1957, salariul mediu brut lunar în România a evoluat de la 397 la 671 de lei, iar în 1953, pensia minimă era de 100 de lei.¹⁹

Cât primeau minerii? În septembrie 1952, oficiosul *Scântea* raporta că la mina Godeni minerii au încasat între 1.000 și 1.300 de lei, în urma unor majorări tarifare adoptate cu două luni înainte (maiștrii, subinginerii și inginerii care lucrau efectiv în subteran aveau salarii mai mari).²⁰ Însă mina de lignit Godeni nu era una de adâncime (până la finalul perioadei comuniste, au existat patru categorii de exploatare miniere, cu grile de salarizare diferite – minele din bazinul Anina aveau tarifele cele mai mari, urmate de cele din Valea Jiului și de cele de lignit), la Anina, de pildă, unde puțurile de extracție erau foarte adânci, condițiile erau altele:

„Muncitorii din echipele care lucrează la acest puț (915 m adâncime) câștigă un salariu lunar de circa 4.500 lei”²¹, raporta *Revista minelor* în 1955. În ultimii cinci ani (începând, așadar, din 1950), salariile minerilor de la Anina crescuseră cu 47%, odată cu producția, principalul factor fiind, însă, Hotărârea Consiliului de Miniștri al RPR și Comitetului Central al PMR cu privire la sporirea producției de cărbune și ridicarea nivelului de trai al muncitorilor din industria carboniferă²² și introducerea unor „premiu” de până la 50% din salariu pentru îndeplinirea (și, eventual, depășirea) planului.

În perfectă concordanță cu logica sistemului – care privilegia producția industrială –, atragerea de partea lui (printr-o salarizare confortabilă) a actorilor recunoscuți nu era prioritară răsplătirii muncii fizice în domeniul care va rămâne fanion până la căderea comunismului.

Motivul pentru care artiștii nu puteau împărți cu minerii aceeași grupă de muncă în anii 1950 este, însă, faptul că aceste grupe de muncă nu au existat până la finalul deceniului. Grupele de muncă – inițial, în număr de patru (grupele III și IV erau pentru „munci obișnuite”, distingând, totuși, între muncitori și restul angajaților) – au fost introduse pentru prima dată prin chiar noua lege a pensiilor, Decretul nr. 292/1959, pus în aplicare prin Hotărârea Consiliului de Miniștri (HCM) nr. 1.081/1959, calculul pensiei depinzând de grupă, la fel ca și vârsta de pensionare (însă, conform art. 18 din HCM, pensia maximă nu putea depăși 1.200 de lei, indiferent de grupă).²³ Nicio categorie de artiști nu era inclusă în grupele de muncă foarte grea și grea (erau la grupa IV – „alte activități”).

Decretul 292 a fost apoi înlocuit de Legea nr. 27/1966 privind pensiile de asigurări sociale de stat și pensia suplimentară²⁴, care și ea lega însuși cuantumul pensiei (ca procent din salariu – care varia între 50% din ultimul salariu, dacă acesta depășea 3.000 de lei, și 95%, dacă era mai mic de 800 de lei), nu doar vârsta de pensionare, și de dificultatea muncii depuse (grupa), însă reducea numărul de grupe la trei (prin eliminarea distincției dintre muncitori și funcționari în cazul „muncilor obișnuite”).

Conform hotărârii Consiliului de Miniștri care pune în aplicare această lege (HCM 252/1967), balerinii, dansatorii, acrobații, jongleurii, clovnii, dresorii de animale sălbatice, soliștii vocali de operă și operetă, instrumentiștii la instrumente de suflat și actorii-mănuitori de păpuși și marionete erau incluși în grupa I de muncă (într-adevăr, la fel ca minerii) și se puteau pensiona, în anumite condiții (dacă aveau vechime de 25, respectiv 20 de ani în aceeași profesie), la 50 de ani bărbații și 45 de ani, femeile.²⁵ Actorii dramatice erau incluși, alături de restul soliștilor, instrumentiștilor și dresorilor, de concert-maiștri, iluzioniști, maeștrii de balet și dansuri și suflerii de la teatrele dramatice și muzicale, în grupa II, putându-se pensiona la 52 de ani, bărbații, respectiv 50 de ani, femeile, în aceleași condiții

de vechime de la grupa I, vârsta standard de pensionare fiind de 57 de ani pentru femei și 62, pentru bărbați.²⁶ Cu siguranță, având în vedere specificul activității teatrale, ieșirea din viața profesională la astfel de vârste nu era nici dezirabilă pentru artiști, nici eficientă din perspectiva producției teatrale (spectrul uman reprezentat scenic – sau cinematografic, căci actorii puteau fi angajați la studiourile de film – acoperind consistent și vârste peste 50 de ani).

De exemplu, profesoara lui Ion Caramitru și cea creditată pentru comparația inițială a actorilor cu minerii, actrița Beate Fredanov (născută în 1913 și care juca, angajată fiind de diferite teatre, din 1934, fiind, apoi, și cadru didactic la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică), îndeplinea condițiile de pensionare începând din 1963, rămânând, însă, în activitate, ca membră a trupei de la Bulandra, până după jumătatea anilor 1970. Astfel de situații de cumul conduceau, conform legii din 1966, la reducerea cu 50% a pensiei încasate, exceptând situațiile în care aveau o jumătate de normă sau erau angajați pe perioadă determinată. Deși vârsta redusă de pensionare pentru actori a fost eliminată ulterior, rezultatele concrete, în teatru, ale unui sistem care plasa ieșirea din activitate în jurul sau înaintea vârstei de 60 de ani au ajuns să fie, în anii 1980, pe de o parte, generarea de frustrări interne între cei cărora li se permitea „nepensionarea” (ca, de pildă, actrițele Marcela Rusu sau Marga Barbu, ambele căsătorite cu apropiați ai puterii²⁷) și cei forțați să se supună legii, iar pe de altă parte, utilizarea instituțională a mecanismului pensionării pentru reducerea personalului, și, deci, a cheltuielilor din teatre.

Includerea explicită, așadar, la nivel de legislație primară, a unor profesii artistice – inclusiv a actorilor de teatru – în grupele I și II de muncă datează nu din perioada lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, ci din cea a lui Ceaușescu („în anii '50” – până în a doua parte a lui 1959 –, grupele pur și simplu neexistând). Conform stenogramei primei ședințe CEX în care s-a discutat proiectul de lege a pensiilor din 1966, inițiativa încadrării „la cat. I sau a II-a” a unor artiști i-a aparținut lui Ceaușescu însuși.²⁸ Adoptată la începutul liberalizării regimului, legea pensiilor din 1966 conducea la o creștere a pensiilor în plată cu valori între 15 și 40% și o valoare a pensiei minime, pentru cei deja pensionați, de 500 de lei, reprezentând o creștere a nivelului de trai excepțională în contextul comunismului românesc.

Reforma salarizării în deceniul opt

Zece ani mai târziu, doar o mică parte dintre aceste profesii artistice au mai rămas incluse într-o grupă de muncă foarte grea sau grea – și nu actorii. E vorba despre balerinii și acrobații angajați în instituții de stat (nu și în așezăminte culturale), încadrați în grupa I, și de soliștii vocali de operă și operetă, instrumentiștii la



instrumente de suflat și „artiștii de circ cu activitate de călărie sau dresuri de animale sălbatice”, încadrați în grupa II.²⁹ Decretul care îi includea pe acești artiști într-o grupă de muncă vătămătoare urma adoptării unei noi legi privind pensiile de asigurări sociale de stat și asistența socială, legea nr. 3 din 30 iunie 1977³⁰ – care creștea vârsta minimă de pensionare, în cazul celor încadrați în grupele I și II, de la 50 de ani pentru bărbați și 45 de ani pentru femei la 55, respectiv 50 de ani.

Una dintre schimbările aduse de regimul Ceaușescu în privința muncii – schimbare ce reflectă o abordare diferită a domeniului – este ceea ce în formularea din preambulul sună aproape ca o punere politică la colț, pentru vina de apartenență la capitalism, a termenului de „salariu” (în toată legislația din anii 1970 până în 1989, ca și în documentele programatice, el a fost înlocuit cu „retribuție”):

„Spre deosebire de salariu, care reprezintă în societatea capitalistă prețul forței de muncă, în România socialistă retribuția cuvenită oamenilor muncii reprezintă acea parte din venitul național destinată consumului individual ce se repartizează în întregime celor ce muncesc”³¹.

Spre deosebire de „salariu”, așadar, care se plătea indiferent de performanțele întreprinderii (în anii 1950, minerii erau remunerați suplimentar pentru realizarea planului, fără a fi sancționați pentru neîndeplinirea lui), „retribuția” ca parte a venitului național depindea de însuși venitul național, adică de îndeplinirea planului. (Faptul că această schimbare de vocabular e strâns legată de viziunea personală, utilitarist-productivistă, a liderului comunist e dovedit de utilizarea exclusivă de către Nicolae Ceaușescu, în stenogramele privind adoptarea noii legi a pensiilor, de pildă, a termenului „retribuție”, în timp ce restul membrilor CPEX folosesc banalul, comunul „salariu”).³² Personalul din teatru a fost printre nu multe categorii de angajați în instituții cu plan de venituri proprii afectate salarial, în mod extrem de variat, de imposibilitatea atingerii cifrelor de încasări cerute, fie datorită unei interpretări variabile în timp a obligațiilor născute din plata în acord global³³, fie fiindcă subvenția de la buget nu acoperea integral nici măcar costurile salariale – spre deosebire de mineri, ale căror venituri depindeau puternic de tipul și productivitatea minei angajatoare. De altfel, salarizarea și deficitul de personal – care conducea la neîndeplinirea planului – au reprezentat unele dintre cauzele grevei din Valea Jiului din 1977.³⁴

Legea nr. 57/1974 a retribuirii după cantitatea și calitatea muncii e cea care institua, oficial, o ierarhie clară între meseriile cu studii superioare și cele de muncă calificată, chiar și la nivelul celei mai bine plătite categorii de muncitor industrial, minerii.

Conform acestei legi, salariul de bază al unui actor – între 2.780 și 3.675 de lei – era superior limitelor

retribuției tarifare (de bază) a unui miner dintr-o „mină A” (cum era cea de la Anina), situat între 1.798 și 3.302 lei. Nu era, în schimb, mai mare decât cel al unui inginer care lucra în subteran și care primea, fără alte sporuri, prime sau indemnizații, între 3.500 și 4.890 de lei, acesta din urmă având un maxim al retribuției de bază (retribuția tarifară) sub cel al unui profesor universitar cu peste zece ani vechime sau al unui conferențiar cu peste 15 ani vechime.³⁵ Chiar și fără a ține cont de suplimentele la salariul de bază, totuși, evoluția salarială ulterioară a reconfirmat ierarhia simbolică a muncii într-o țară socialistă: față de 1977, în 1980, retribuțiile în industria minieră crescuseră cu 38,2%, iar cele din ramura „Cultură-artă”, cu doar 31%.³⁶ (În septembrie 1988, Ana Blandiana nota în jurnal că doi săteni din Comana, care lucrau ca muncitori necalificați într-o fabrică bucureșteană de chibrituri, primeau cumulativ, „în lunile când au materie primă” – în multe cazuri, în lipsa acestei materii prime, fiind ținuți în șomaj tehnic –, „pe la 6 mii” de lei, în timp ce sora ei, redactor la Editura Academiei, și soțul acesteia, cercetător la Institutul Meteorologic, „amândoi licențiați”, „au împreună 7 mii!”.³⁷)

Legea retribuirii a fost urmată de răspândirea tot mai largă a sistemului de salarizare pe bază de acord global. Conform acestui sistem, atunci când „produsele sau lucrările” stabilite prin „planul național unic de dezvoltare economico-socială” necesitau activitatea unui colectiv (spre deosebire, de pildă, de produsele meșteșugărești, unde meșteșugarul putea realiza singur un bun, fiind plătit în „acord direct”), plata se făcea, pentru întregul colectiv (înțeles ca „unitate organizatorică de bază” – atelier, secție etc.) proporțional cu realizarea planului.³⁸ Odată cu tendința lui Nicolae Ceaușescu de introducere a tuturor sectoarelor de activitate, inclusiv cultura, în aria economiei bazate pe rentabilitate, sub imperiul acordului global risca să intre și munca în domeniile artistice unde creația e inevitabil colectivă.

Astfel, acordul global a fost introdus întâi, experimental, în cazul „formațiilor” de regizori și operatori de film de la Studioul Cinematografic Buftea, iar în 1981 urma să fie aplicat și la Studioul „Alexandru Sahia” (de film documentar), unde „norma” trebuia să fie de cinci filme pentru regizori și nouă pentru operatori; pentru îndeplinirea acestei norme, urma să se rețină între 25 și 40% din retribuție (salariul lunar), pe care angajații i-ar fi recuperat trimestrial, pe măsura realizării obligațiilor.³⁹ Cinci filme pe an pentru un regizor pot părea multe, însă Sahia producea scurtmetraje, mare parte dintre ele utilitare. Problema cu creșterea numărului de producții era, în primul rând, „aprovizionarea cu materie primă” (pelicula, care se importa) și gradul ridicat de uzură a aparatului⁴⁰, în timp ce la Buftea noul sistem de remunerare defavoriza semnificativ debutanții (aparent, un tânăr regizor se angajase pe un salariu mai mare ca mecanic auto⁴¹), iar insistența pe cantitate dăuna serios calității. Întârzierea aplicării sistemului de acord global

în domeniile neeconomice și plafonarea veniturilor suplimentare salariului inclusiv pentru angajații din teatre (în general, actorii lucrau „pe retribuție” – erau angajați – în instituții de spectacole și „pe contract” – un tip de prestare de servicii – în film) îi făceau pe cei din cinematografie să se teamă, la începutul anilor 1980, de hemoragia actorilor buni, mai puțin interesați să lucreze pe bani puțini în film.⁴² De altfel, la Conferința Națională din decembrie 1982 s-a stabilit că „Acordul global va constitui forma principală de retribuție a muncii și va cuprinde întreg personalul din cadrul întreprinderilor; se vor lua măsuri pentru extinderea acordului global în toate sectoarele de activitate”⁴³, acest mod de retribuție urmând a fi extins, înainte de orice, „în toate unitățile economice”⁴⁴. Toate „unitățile” din rețeaua cinematografică, începând cu studiourile, erau „economice”. (Un cercetător sovietic din Novosibirsk publica, în octombrie 1985, o analiză a sistemului de acord global din România, într-un periodic de specialitate din URSS – motivul fiind similitudinea dintre acest sistem de salarizare și „contractul de brigadă” sovietic –, remarcând efectele negative ale aplicării lui în toate sectoarele, fără a se ține seama de specificul activităților. Conform acestui material, sistemul fusese implementat inițial, începând din 1973, după modelul lui sovietic, fusese relativ abandonat ulterior, din cauza incapacității de planificare și a variațiilor furnizării de materie primă, și fusese declarat, prin decret, principala formă de plată a muncii, în septembrie 1983.⁴⁵)

Sistemul de pensii

Pomenitul nou act normativ al pensiilor, din 1977, adoptat la trei ani de la reorganizarea ierarhiei salarizărilor – care, de pildă, conduseseră la majorarea retribuției medicilor cu 40%⁴⁶, dar scăzuse veniturile reale, în multe cazuri, prin normarea muncii la niveluri nerealiste –, avea să destabilizeze și mai mult lucrurile. Departe de a fi privită ca un privilegiu, încadrarea în grupa I a balerinilor îl făcea pe actorul Dem Rădulescu să se întrebe „cum pot ei dansa până la 50 de ani?”⁴⁷ (până la 50 de ani trebuiau să danseze înainte de 1977; din 1977, trebuiau s-o facă până la minim 55). Securitatea sintetiza, în august 1977, că „În general, se comentează că prevederile legii nu țin cont de posibilitățile și randamentul pe care le pot da actorii din genul muzical. (...) «ce face un teatru care are un astfel de angajat? Îl pune să cânte pe scenă la 50 de ani? Îl dă afară?»”⁴⁸.

Același material relatează că o jurnalistă de la Radio era să fie bătută de muncitori când a încercat să facă un reportaj despre noua lege a pensiilor.⁴⁹ Conform fostului ministru de Externe Ștefan Andrei, mărirea excesivă a vârstei de pensionare pentru dansatori a fost discutată și la vârful conducerii de partid, întâlnind, din partea Cabinetului 2, aceeași obtuzitate caracteristică: „(...) a ridicat Dumitru Popescu problema: «Tovarășă

Ceașescu, totuși, la 45 de ani, nicăieri în lume nu mai sunt angajate balerine. Plisetkaia e un fenomen. Nu poți dansa la vârste înaintate». «Nu, dragă, să muncească și ele, a zis Elena Ceaușescu. Dacă nu, să fie îngrijitoare»”⁵⁰.

Dincolo de reorganizarea grupelor de muncă – care reducea categoriile încadrate în grupa I și II –, noul act normativ practic interzicea cumularea pensiei cu salariul (deși artiștii puteau „exploata” – și au și făcut-o – specificul domeniului, care se potriveaua mânășă pe singura excepție din lege⁵¹), reducea pensiile (prin micșorarea procentului din retribuție reprezentat de pensie), creștea vârsta limită pentru ieșirea de drept din activitate (și vârsta pentru pensionarea la cerere, și vechimea minimă pentru aceasta), impunea reevaluarea unui procent important din numărul pensionarilor „pe caz de boală” și scădea semnificativ pensia suplimentară, obținută prin contribuții voluntare peste cea obligatorie, gestionată pe principiul mutualității⁵² (păstrând posibilitatea de amânare a pensionării cu maxim trei ani peste vârsta standard). Rațiunea modificării legislative era, în termenii lui Nicolae Ceaușescu, faptul că „Noi, în general, avem pensii exagerat de mari”, iar oamenii „preferă să iasă la pensie și să stea frumușel cu pensie bună”⁵³, „încurajăm ieșirea la pensie nu la muncă”⁵⁴ – iar soluția centrală a fost descurajarea ieșirii anticipate din activitate prin micșorarea semnificativă a valorii pensiei. Nici măcar invaliditatea nu (mai) era un motiv pentru „nemunca”: bolnavii de silicoză (afecțiune profesională specifică minerilor) „pot să lucreze la pădure. Este chiar frumos”⁵⁵. De altfel, cercetările asupra impactului acestei legi asupra pensionarilor „pe caz de boală” indică faptul că un scop al ei a fost creșterea numărului de angajați prin reintegrarea forțată a tuturor celor care nu-și pierduseră integral capacitatea de muncă.⁵⁶ (Un an mai târziu, lui Ceaușescu i se raporta că 34.000 de persoane fuseseră „depensionate” în semestrul doi din 1977⁵⁷, ceea ce nu l-a împiedicat să ceară scăderea suplimentară a numărului celor cu handicap redus, încadrați în grupa a III-a de invaliditate⁵⁸ – de exemplu, a unora dintre bolnavii de silicoză.)

E adevărat că Ceaușescu insista constant asupra ideii că „suntem printre puținele țări care au pus minierii (sic!) pe primul plan (...), am pus la diferență foarte mare minierii, pe primul plan și îl menținem”⁵⁹. Totuși, în contextul grevei minerilor din Valea Jiului din august 1977, 170 de pensionari din bazinul carbonifer și-au manifestat nemulțumirea⁶⁰, iar 3.400 de pensionari din grupa de muncă III au pierdut între 400 și 1.600 de lei la pensie⁶¹, noua lege fiind un motiv exprimat explicit pentru protestele de la acel moment. Aceeași revoltă față de noile prevederi se regăsea la nivelul întregii societăți, Securitatea înregistrând-o cu acribie.⁶²

Cu certitudine, în privința actorilor, limitarea posibilităților de cumul pensie-salariu (șurub care s-a tot strâns, de-a lungul anilor 1980), pentru pensiile „de bătrânețe”, în condițiile în care contractul de muncă



era forma standard de derulare a activității actoricești în teatre (până la adoptarea legii nr. 8/1996 privind drepturile de autor, Statul român nu le recunoștea artiștilor interpreți drepturi conexe distincte), avea consecințe asupra menținerii lor în profesie după vârsta standard de pensionare – iar spre deosebire de mineri, pentru actori, acest lucru avea o importanță majoră. De aici, și eforturile unor actori cu relații la nivel înalt – deja menționatele Marga Barbu și Marcela Rusu – de a evita pensionarea, în timp ce alți actori, deja pensionați – Alexandru Giugaru, Colea Răutu, Irina Răchițeanu-Șirianu – încercau să obțină soluții individuale mergând în audiență la CCES.⁶³

În unele cazuri, actorii erau, în anii 1980, victimele propriilor decizii de pensionare anticipată. În jurnalul ei din 1988-1989, Ana Blandiana povestește despre un vecin al ei de la Comana (unde avea o casă de vacanță), „dl Boris” – actorul Boris Ciornei –, care profitase de menținerea încadrării într-o grupă vătămoare a personalului aeronautic navigant (fusesse aviator în tinerețe) și se pensionase „ca să-i rămână mai mult timp să joace în filme”⁶⁴. Ulterior, Ciornei a descoperit că „a apărut o lege care interzice pensionarilor să câștige mai mult decât cuantumul unei pensii lunare în plus pe an, astfel că a rămas numai cu pensia”, motiv pentru care „tună și fulgeră împotriva tuturor”⁶⁵.

În ciuda eliminării vârstei reduse de pensionare pentru actori, controlul strict al cumulării pensiei cu salariul, căruia i s-au adăugat „economii” din anii 1980, a condus la „pensionări care practic înlăturau generația bunicilor de pe scenă”⁶⁶. În România socialistă, actorii erau una dintre puținele categorii profesionale care nu-și dorea reducerea vârstei de ieșire efectivă din activitate – așa se face că Silvia Ghelan, de la Teatrul Național din Cluj, refuzase să ia parte la votarea deciziei de a fi pensionată („în ultima zi a lunii ianuarie, la teatru, într-o ședință de C.O.M. s-a pus la vot dacă să ies sau nu la pensie. N-am avut puterea să rămân să aflu rezultatul”⁶⁷), iar colega ei de profesie de la Craiova, Leni Pințea-Homeag, considera că „viața noastră atâta e – pînă la pensie”⁶⁸.

În 1977, din punct de vedere scriptic și ideologic, părea că ordinea economică a celor ce munceau se stabiliza pe bazele calificărilor profesionale, nu doar a priorităților ideologice ale Statului, în exact același timp în care regimul social (al pensiilor, de pildă) se prăbușea – în aceeași logică de anulare a câștigurilor socio-economice și culturale din perioada liberalizării care a marcat toate aspectele vieții după 1971-1972. Stenogramele Comitetului (Politic) Executiv (CEX/CPEX) al CC al PCR din perioada 1974-1977 (de la inițierea noii legi a salarizării până după intrarea în vigoare a noii legi a pensiei) indică o obsesie a regimului – și cu precădere a liderului comunist – pentru conectarea directă a „retribuției” de „calitatea și cantitatea muncii”, cu o minimă spre inexistentă recunoaștere a specificului fiecărei meserii (un exemplu

banal este eliminarea sporului de șantier pentru constructori, în condițiile unei politici de construcții intensive ce necesita o mare mobilitate a forței de muncă; un altul este legat de considerațiile lui Ceaușescu privind salarizarea personalului din învățământ în funcție de „eficiența” educației)⁶⁹.

Tot colaboratorii Securității se dovedesc a fi sursa contemporană cea mai consistentă privind rezultatele concrete ale succesivelor ajustări economice culminând cu sistemul autofinanțării. Unul dintre acești informatori, de pildă, raporta, în 1986, o discuție cu actrița Carmen Galin ce reprezintă o sinteză perfectă a multiplelor disfuncționalități care-și dădeau mâna pentru a le crea artiștilor de teatru impresia vie a desconsiderării propriei activități:

„Actrița Carmen Galin se plângea de frigul din sălile de teatru din timpul iernii [rezultat al economiei la combustibili, *n. I.P.*], de faptul că de la 1 ianuarie 1987 piesele străine care se joacă vor fi scoase din stagiunile teatrale [rezultat al reducerii cheltuielilor în valută, *n. I.P.*]. De asemenea era nemulțumită de salariile mici ale actorilor [ca urmare a creșterii costurilor pentru bunuri de bază, accesibile doar pe piața neagră-gri, o inflație neoficială, și a reducerilor de salarii pentru nerealizarea planului, *n. I.P.*], afirmând că mai scump este I.T.B.-ul decât un bilet de teatru [nu era tocmai adevărat – asta era situația mai degrabă la film –, însă prețul билетelor de spectacol rămăsese neschimbat de decenii, *n. I.P.*] și se plângea totodată de filmul «Faleză» în care a jucat și care nu a rulat pe ecran decât 3 zile [Faleză de nisip, în regia lui Dan Pița, fusesse victima cenzurii, iar acest sentiment de frustrare era tot mai răspândit, având în vedere numărul în creștere al producțiilor cenzurate după finalizare, *n. I.P.*]⁷⁰.

Într-un interviu din 2004, președintele Uniunii Teatrale din România, Ion Caramitru, făcea un rezumat al istoriei grupelor de muncă care ar putea face să se creadă că actorii erau singurii pe care-i considera artiști (printre altele, regizorii și scenograful, artiștii plastici, compozitorii și scriitorii – chiar și autorii dramatice – nu au fost niciodată incluși în categoriile pentru muncă vătămoare), marcând și sentimentul unei superiorități intrinseci a muncii artiștilor (a actorilor) în raport cu cea a majorității societății, neinclusă în grupele I-II (cum ar fi cadrele didactice, inclusiv profesorii universitari, medicii și asistenții medicali, cercetătorii științifici etc.):

„După anul 1977, Ceaușescu a decăzut munca în instituțiile de cultură la nivelul funcționarilor mărunți [cu câteva excepții, personalul medical nu a fost niciodată inclus în grupa I sau II, ceea ce-i face pe medici, conform acestor afirmații, niște funcționari mărunți, *n. I.P.*]. La un moment dat, artiștii erau încadrați la grupa I de muncă [unii artiști, dar niciodată actorii dramatice, *n. I.P.*]. Asta a ținut până în 1977, când am fost trecuți la grupa a II-a care ne oferea

oarece avantaje la pensie cu diverse bonificații și bineînțeles o pensie pe o grilă mai avantajoasă [dar mai ales o vârstă de pensionare redusă, pe care toată lumea încerca s-o evite, *n. I.P.*]. Totuși, în 1977 a fost anulat și acest mic privilegiu (...) [după cum am văzut, doar pentru actori, nu pentru toți artiștii, *n. I.P.*]⁷¹.

E adevărat că, din structura salarizării și a sistemului de pensii, ca și din intervențiile directe ale lui Nicolae Ceaușescu în ședințele CEx, poziția minerilor în ierarhia ideologică, mai mult decât economică, a RSR apare ca fiind flagrant privilegiată – într-una dintre dezbaterile din CEx, de pildă, Ceaușescu ținea să combată direct afirmația ministrului Comerțului Interior de la acea dată, Ianoș Fazekaș, cum că în alte țări constructorii sunt „foarte aproape de mineri sau în aceeași categorie cu minerii”, cu o replică despre faptul că poate asta se întâmplă acolo unde minerii sunt prost plătiți⁷². În altă ședință, același Ceaușescu cerea eliminarea sporului de 10% pentru constructorii specializați în restaurarea de monumente istorice, declarând că nu înțelege ce „muncă deosebită” reprezintă asta: „Nu este mai greu să faci o uzină electrică sau să lucreze în mină?”⁷³.

Momentul revoltei angajaților din subteran din 1977, însă, arată pe deplin că privilegierea discursivă a minerilor nu se traducea, în practică, în condiții de muncă de calitate dacă nu superioară, măcar decentă: nemulțumirile ortacilor, confirmate ulterior de organele de partid, vorbeau despre lipsa asistenței medicale, lipsa creșelor și a rețelei școlare, distribuirea deficitară de alimente, norme de lucru excesive, lipsa utilajelor, riscul crescut de accidente de muncă etc. și, în ultimă instanță, lipsa unui dialog cu decidenții, care comunicau doar hotărâri deja luate.⁷⁴ Și, în același timp, indică faptul că aceeași poziție privilegiată nu excludea supunerea lucrătorilor din zonele miniere la condiții de „eficiență a muncii” și productivitate autosustenabilă similare celor pretinse întregii societăți – cu un Ceaușescu ce nu părea, de pildă, să înțeleagă necesitatea activităților de suprafață, conexe celor din abataje („Luați din cei care lucrează în transport în subteran”, le spunea liderul comunist colegilor din guvern pe 3 septembrie 1977, ca soluție pentru deficitul de personal)⁷⁵. În ciuda aparențelor, aceeași neînțelegere, de către regim, a muncii intelectuale plutea și deasupra ecosistemului exploatarei de minereu.

Asta n-a împiedicat clasele sociale ale societății fără clase să se disprețuiască profund și să nu se solidarizeze – nici oamenii de cultură cu mișcările din Valea Jiului (uneori, chiar dimpotrivă: într-un text datat 21 octombrie 1977, Monica Lovinescu descria descinderea unui grup de literați de la revista *Tribuna* în Valea Jiului și cum, în loc să se solidarizeze cu minerii, „scriitori, amestecați cu scribi, au sfârșit prin a contribui la o operație care (...) aduce a provocare”⁷⁶), nici minerii cu disidența scriitorului Paul Goma. În ciuda afirmării aceleiași

munci grele, actorii n-au fost niciodată la fel ca minerii. Și nici invers.

Tranziția postcomunistă: compensații simbolice și oportunități capitaliste

Din motive, însă, care par, din perspectivă contemporană, mai degrabă simbolice – ca recunoaștere a importanței muncii („Cum a fost privită munca noastră? Până în '77, ca muncă grea. Apoi ni s-a luat acest drept”⁷⁷) – decât de eficiență sistemică (căci beneficiul central era pensionarea timpurie, ceea ce e contraintuitiv pentru un actor, chiar și cu o pensie mai mare), cel puțin pentru o parte a mediului actoricesc, asimilarea activității lor cu cea a lucrătorilor din industriile grele era importantă.

Ion Caramitru a fost întotdeauna extrem de coerent, în timp, cu propriile idei, iar referința din volumul de interviuri la mineri și grupe de muncă nu e accidentală. Într-un interviu dat criticului literar Dan C. Mihăilescu (pe atunci, editorul periodicului *Litere, Arte, Idei – LA&I*), în 1994, președintele UNITER considera că Legea pensiilor din 1977

„a degradat, ca să zic așa, munca în teatru de la o muncă de creație acceptată și din punctul de vedere al drepturilor sociale și asimilată cu categoria a doua de muncă – la o muncă ușoară, cum ar veni, la categoria a treia”⁷⁸.

Mai mult decât atât, Caramitru susținea că însăși rațiunea UNITER a fost „nevoia de a recupera ceea ce pierdusem aproape definitiv în 1977”, lucru reușit prin înființarea Uniunii. Viitorul ministru făcea trimitere la un act normativ din primăvara anului 1990 pe care l-a susținut el însuși, ca vicepreședinte (pentru cultură) al Consiliului Provizoriu de Uniune Națională (CPUN). Decretul-lege nr. 114 din 30 martie 1990 privind încadrarea unor categorii de salariați în grupele I și II de muncă, emis de CPUN⁷⁹ (care abroga Decretul Consiliului de Stat nr. 215/1977) plasa din nou, într-adevăr, actorii în grupa II (chiar retroactiv) și scădea vârsta de pensionare pentru balerini și soliști, atât de negativ comentată pe vremea fostului regim.

Beneficiile acestei reîncadrări erau, în mod evident, legate exclusiv de pensie: „(...) există o bonificație de trei luni pe an la vechime, dreptul de a ieși la pensie la cerere, iar evident pensia are un câștig; la 30 de ani de activitate neîntreruptă, prin această bonificație se adaugă opt ani, după calculul meu”⁸⁰ (în 1990, lucrurile păreau a fi foarte confuze din toate punctele de vedere: deși decretul-lege era în vigoare din martie, presa relata că una dintre revendicările din decembrie 1990 ale nou-înființatului Sindicat Independent al Actorilor Profesioniști era „reevaluarea și reconsiderarea muncii actorului ca muncă grea, cu toate consecințele ce decurg de aici”⁸¹).

În general, „drepturile acordate” prin decretul-lege despre care vorbea Caramitru au fost, mai ales,



un mecanism central prin care, de exemplu, în 1990-1991, regizorul Iulian Vișa, director la teatrul din Sibiu, trimitea oamenii „la pensie” (ca minimă protecție socială) și toți noii directori postdecembriști și-au restructurat trupele.

Dar au fost, în egală măsură, și o aparentă oportunitate, pentru aceia dintre artiști ale căror celebritate națională (dobândită cu precădere în filme de mare public și la televiziune) și accident biografic (al datei nașterii) le permitea să combine siguranța pensiei de stat cu „antreprenoriatul” artistic bine remunerat. În volumul său de memorii din 2022, Piersic povestește că și-a cerut pensionarea, în 1990 (când abia împlinise 54 de ani⁸²), fiindcă i-a „sărit muștarul” în urma penalizărilor – „retrogradarea temporară la actor de categoria a doua ca să fie exemplu urmașilor” – pentru refuzul de a-l juca pe Avram Iancu din piesa omonimă a lui Lucian Blaga, pe care se pregătea s-o monteze regizorul Horea Popescu: „Credeam și mai cred că era timpul să mai joc și ce vreau eu, să aleg. Le-am spus: «Să mai fie și altul!»”⁸³. Draga Olteanu Matei relatează că, împreună cu Marin Moraru și Coca Andronescu, aflaseră, în 1992, de la colegul Gheorghe Cozorici că „s-a dat o lege conform căreia poți ieși la pensie dacă ai 55 de ani și peste 30 de ani de activitate”⁸⁴. Toți trei (Olteanu Matei, Moraru și Andronescu) și-au depus cererile de pensionare și, la fel ca Piersic, au început să facă turnee independente, cu impresar; Draga Olteanu Matei îl cita pe Marin Moraru în felul în care se raportau, similar lui Piersic, la noua lor viață de tineri pensionari: „Măi Draga, tu îți dai seama că suntem liberi?! (...) Suntem liberi să facem ce vrem... Liberi!”⁸⁵.

Atunci când și-au depus, împreună, cererile de pensionare de la Teatrul Național București, Draga Olteanu Matei, Marin Moraru și Coca Andronescu⁸⁶ aveau 59, 55 și, respectiv, 60 de ani. Toți trei au început „o activitate mult mai grea și mai bogată, cu turnee în țară și în străinătate. Câștigam într-o zi cât am fi câștigat într-o lună la teatru. Era greu, dar merita”⁸⁷. Toate aceste venituri, însă, nu implicau plata unor contribuții de asigurări sociale, iar pensionarea anticipată presupune, în contrapartidă, o vechime (stagiul de cotizare) mai redusă (între 30 și 35 de ani): și Florin Piersic, și Draga Olteanu, și Marin Moraru au sau aveau (la data decesului ultimilor doi) pensii sub echivalentul a 400 de euro (în jurul valorii medii a pensiei lunare pentru anul 2023). Cel puțin în cazul primilor doi, pensia modică pe care o primeau a făcut obiectul ultragiului presei generaliste sau de cancan, care acuzau lipsa de recunoștință a Statului față de marii artiști.⁸⁸

În timp ce, în ultimul deceniu comunist, pensionarea, anticipată ori nu, era – după cum am văzut – un blestem pentru cei mai mulți dintre artiști, în primul deceniu postcomunist devenise și o cale prin care o parte dintre actori – care nu erau atât de notorii precum Piersic, Marin Moraru ori Draga Olteanu Matei – își putea

crește veniturile (în cădere liberă în haosul economic al tranziției) în chiar teatrul în care lucrau. Dacă printre participanții la prima grevă națională a angajaților din teatre, din 1995⁸⁹, se numărau mulți actori trecuți de 60 de ani, e pentru că mulți fie ocoliseră beneficiul pensionării anticipate, fie se pensionaseră și fuseseră reangajați după retragerea din activitate – căci legea din 1974 privind retribuirea după cantitatea și calitatea muncii, cu tot cu interdicțiile de cumul și plafonarea veniturilor, fusese abrogată în 1991⁹⁰ (de altfel, actorii au respins întotdeauna eliminarea acestei posibilități de reangajare⁹¹). Tot în 1995, tot în contextul negocierilor cu reprezentanții Guvernului legate de salarizarea în teatre și reformarea ei, Ion Caramitru avansa ideea ca unii actori, deveniți „societari” în teatre, să nu se pensioneze niciodată.⁹²

Ironia face ca decretul-lege din 1990 să fi fost abrogat (și însuși conceptul de grupe de muncă să dispară pentru totdeauna) exact în timpul guvernării de dreapta a Convenției Democratice, pe când Ion Caramitru era ministru al Culturii – prin Legea nr. 19 din 17 martie 2000 privind sistemul public de pensii și alte drepturi de asigurări sociale⁹³. A fost singurul act normativ reformator, din pachetul pe care și-l dorea ministrul Alexandru Athanasiu, care a fost și votat de Parlament (după aproape doi ani de dezbateri). În legea în cauză, în locul grupelor erau introduse „condițiile de muncă deosebite” și „condițiile de muncă speciale”. „Condițiile speciale” erau recunoscute pentru balerini, soliști etc. (iar Athanasiu a insistat ca norma să se aplice și pentru independenți, nu doar pentru angajați⁹⁴), dar nu și în cazul actorilor.

Referința nostalgică – revenind din nou și din nou – la anii 1950 (deloc o perioadă fastă din perspectiva drepturilor sociale), transmisă intergenerațional, e foarte probabil să aibă de-a face, în realitate, cu reforma salariilor din 1957, care a marcat sfârșitul austerității postbelice și un semnificativ salt în calitatea vieții.⁹⁵

Includerea în grupe de muncă – având principalul avantaj al pensionării timpurii – a vizat întotdeauna un răspuns al Statului la realitatea efectelor asupra sănătății și a capacității de muncă produse de activitatea în medii profund toxice (medicii și asistenții medicali de la radiologie, de exemplu, erau incluși în categoriile cu activități vătămătoare, la fel și personalul din morile de măcinat materiale silicioase – dar nu orice morar), uneori asociate efortului fizic (nu efortul fizic era criteriul, ci caracterul vătămător al mediului: în normele din 1959, în grupa II erau incluse telefonistele din centralele cu peste 250 de abonați – care au rămas încadrate astfel până după 1990 – cele de la birourile de informații și personalul care lucra în cercetarea și producția de seruri și vaccinuri).

Recurența, mai ales post-1989, a (auto)comparării cu minerii (nu cu medicii, nici cu telefonistele) și insistența pentru grupele de muncă, concomitent cu dorința

nepensionării eterne, era manifestarea unei traume a legitimității și aprecierii sociale a propriei profesii, resimțite de actori în contextul unui stat care privilegia simbolic și discursiv, într-o măsură disproporționată și frustrantă, muncitorii industriali. Iar această traumă moștenită, a „aprecierii la adevărata valoare”, a marcat definitiv și tentativele de reformare din anii '90.

Dintr-un anume punct de vedere, însă, actorii – și mare parte din personalul instituțiilor de spectacole

și concerte – au început să se asemene lucrătorilor din subteran abia în ultimul deceniu: noile legislații referitoare la salarizare⁶ prevăd posibilitatea acordării unui spor pentru „condiții periculoase sau vătămătoare”, de 15% din salariul de bază, de care beneficiau, în anul 2022, mai toți angajații teatrelor.⁷ La fel ca minerii – între timp, pe cale de dispariție.

Note

1. Mircea Morariu, *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet și mai departe* (București: Fundația Culturală „Camil Petrescu”/ Revista „Teatrul azi” [supliment], 2009), 237.
2. Adrian Dohotaru, „Ștefan Iordache: Un om la «curtea cu miracole»”, *Flacăra*, 24 iunie 1983, 15.
3. Dumitru Solomon, „Nu numai o stare”, *Dilema*, nr. 162, 16-22 februarie 1996, 6.
4. Remus Andrei Ioan, „Un fost ministru adjunct demonstrează pentru mărirea salariului”, *Flacăra*, nr. 46, 15 noiembrie 1995, 11.
5. Aziza Bodea, Tamara Susoi, „Cât câștigă un actor în România?”, *Teatrul azi*, nr. 7-8, 1995, 4.
6. Dezvolt în profunzime, printre altele, o serie mai largă de elemente (introducerea noului mecanism economico-financiar și autofinanțarea teatrelor începând cu anul 1984, dezvoltarea Festivalului „Cântarea României” etc.) care au contribuit, în anii 1980, la sentimentul unei competiții neloiale între grupul socioprofesional al artiștilor și clasa muncitoare și refuzul solidarizării celor dintâi cu muncitorii industriali, în cercetarea mea de doctorat, vezi Iulia Popovici, „*Actorul, ca minerul*”: *Miturile reformei teatrului în anii 1990* (teză de doctorat, Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, 2023).
7. Pentru regimul de remunerare și sistemul (propriu) de pensii ale scriitorilor în perioada comunistă, v. Ioana Macrea-Toma, *Privilegiul literar. Instituții literare în comunismul românesc* (Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009). Cele două paradigme de remunerare, cea a scriitorilor și cea a artiștilor de teatru, sunt greu de pus în paralel ca atare, pentru simplul motiv că formele de contractare și modul de finanțare ale lor erau profund diferite (în principal, din cauza faptului că, anterior perioadei postcomuniste, România, la fel ca toate celelalte state socialiste, nu recunoștea juridic drepturile conexe de autor ale actorilor etc.). Tocmai faptul că actorii (ca și regizorii sau scenograful) erau incluși în sistemul general al muncii, din punctul de vedere al retribuțiilor și pensiilor, a făcut ca, în mediul teatral, tentația comparațiilor salariale și aspirația echivalării cu statutul minerilor să joace un rol simbolic excepțional.
8. Cristian Vasile, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej* (București: Humanitas, 2011), 74-101.
9. *Ibid.*, 84.
10. *Ibid.*, 74.
11. Casa de pensii a artiștilor a fost preluată de stat prin legea nr. 10 din 1949 pentru organizarea Asigurărilor Sociale de Stat. V. Miron Niculescu, *Legea pensiilor comentată și adnotată* (București: Editura Științifică, 1969), 51.
12. Un caz emblematic pentru politizarea pensiilor este profesorul universitar de drept internațional privat Alfred Juvara (1875-1963). „Decăzut din pensie” în 1948, pe motiv că deținuse 200 ha de teren, Juvara a primit ulterior, în 1956, o pensie personală, iar după decesul lui, Consiliul de Stat i-a acordat pensie personală văduvei Victoria Juvara, care nu avea alte surse de venit. ANIC, Fond Consiliul de Stat – Decrete, dosar 797/1963.
13. Decretul Prezidiului MAN nr. 117 privitor la reglementarea modului de acordare a pensiilor personale, publicat în *Buletinul oficial* nr. 10 din 23 martie 1953, 43-44.
14. Republicat în *Buletinul oficial* nr. 25 din 17 decembrie 1962, pp. 210-220.
15. Decretul Prezidiului MAN nr. 19/1959 și Hotărârea Consiliului de Miniștri (HCM) nr. 64/1959.
16. În anii 1960, au primit astfel de pensii și scriitorii Ion Vinea (ulterior, și văduva lui), Mircea Ștefănescu sau Tudor Mușatescu (la 60 de ani, acesta nu avea vechimea în muncă necesară unei pensii obișnuite), văduva lui Lucian Blaga (Cornelia Flavia Blaga), actorul „artist al poporului” György Kovács etc.
17. ANIC, Fond Consiliul de Stat – Decrete, dosar 216/1972, f. 4. În dosar există un calcul privind pensia pentru limită de vârstă de care ar fi putut beneficia actrița.
18. *Ibid.*, f. 16.
19. ANIC, Fond Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme, dosar 10/1953, f. 53.
20. *Scânteia* XXI, nr. 2449, 10 septembrie 1952, 1.
21. *Revista minelor* nr. 8, 1955, 246.
22. Textul Hotărârii a fost publicat în *Revista minelor* nr. 8, 1952, 4-6.
23. Cele două acte normative sunt publicate, în în facsimil, pe site-ul Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității



- (CNSAS): http://www.cnsas.ro/documente/acte_normative/D%20013088_008.pdf, accesat 5 iulie 2023 (ANCSAS, Fond Documentar, dosar 13088, vol. 8).
24. Publicată în *Buletinul Oficial* nr. 85, 28 decembrie 1966.
 25. Niculescu, *Legea pensiilor*, 49.
 26. *Ibid.*, 50, 53.
 27. Marcela Rusu a fost căsătorită cu ideologul de partid Alexandru Bârlădeanu și, ulterior, cu dramaturgul Aurel Baranga. Marga Barbu era soția scriitorului Eugen Barbu.
 28. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 127/1966, f. 14 (ședința CEX este aceeași în care s-a dezbătut infamul decret de interzicere a avorturilor).
 29. Decretul Consiliului de Stat nr. 215/1977, ANIC, Fond Consiliu de Stat – Decrete, dosar 461/1977.
 30. Publicată în *Buletinul oficial* nr. 82, 6 august 1977.
 31. Legea nr. 57 din 1 noiembrie 1974 (Legea retribuirii după cantitatea și calitatea muncii), publicată în *Buletinul oficial* nr. 133-134 din 1 noiembrie 1974, <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/350?isFormaDeBaza=True&rep=True> (accesat 25 aprilie 2023).
 32. V., de pildă, ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 71/1977.
 33. În România comunistă, plata angajaților se făcea în așa-numitul „acord global” în cazul activităților în care, prin natura lor, nu se putea distinge contribuția individuală în „produsul final” (cercetare, proiectare, construcții, producția de spectacole și concerte etc. – art. 12 din legea nr. 57/1974), ceea ce presupunea că retribuirea tarifară (salariul lunar) se completa – sau se diminuea – în funcție de rezultatele colective ale angajatorului. Retribuirea tarifară reprezenta între 88 și 95% din salariu, restul reprezentând sporuri și indemnizații, cf. art. 9 din legea nr. 57/1974.
 34. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 149/1977.
 35. Salarizarea se făcea conform unor clase crescătoare de retribuire, în număr total de 41. Actorii se încadrau la clasa 23, 27 sau 31, iar inginerii de mină cu activitate în subteran, la clasele 28-35. Profesorii universitari erau încadrați în clasele 34-39.
 36. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 66/1980, ff. 95-96.
 37. Ana Blandiana, *Mai-mult-ca-trecutul. Jurnal, 31 august 1988 – 12 decembrie 1989* (București: Humanitas, 2023), 78.
 38. Institutul Central de Cercetări Economice, *Raporturi de muncă – legislație comentată și adnotată*, vol. I (București: Supliment al *Revistei Economice*, 1989), 160-161.
 39. ANCSAS, Fond Documentar, dosar 013147, vol. 48, f. 169.
 40. *Ibid.*, f.-fv. 169.
 41. *Ibid.*, fv. 110.
 42. Despre nemulțumirile actorilor în privința remunerațiilor pentru film, încă din a doua parte a anilor 1970, v. Iulia Popovici, „Ștefan Iordache și sentimentul închisorii în România socialistă”, *Observator cultural*, nr. 1169, 2-8 august 2023, 18-19.
 43. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Organizatorică, dosar 16/1983, fv. 4 („Programul de aplicare a hotărârilor Conferinței Naționale a PCR din 16-18 decembrie 1982 în domeniul retribuirii muncii și repartizării veniturilor oamenilor muncii”).
 44. *Ibid.*, fv. 7.
 45. ANIC, Colecția Gabanyi, dosar 71, ff. 38-42. Materialul se găsește în dosar în varianta tradusă în lb engleză – „«Akord Global» – The Basic Form of Wages in Romania”, autor E.S. Korobchinskyi.
 46. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 91/1977, f. 6.
 47. ANCSAS, Fond Documentar, dosar 013147, vol. 48, f. 334.
 48. *Ibid.*
 49. *Ibid.*, fv. 334.
 50. Ștefan Andrei în dialog cu Lavinia Betea, *I se spunea Machiavelli*, Adevărul Holding, București, 2011, p. 365. Trebuie spus, totuși, că afirmația pare mai degrabă folclor, fiindcă e neclar unde ar fi putut „ridica problema” Popescu (cu care Ștefan Andrei se declara a fi bun prieten și pe care-l menționează, în carte, exclusiv în contexte flatante): în 1976, fusese descărunat din fruntea Consiliului Culturii și Educației Socialiste (CCES), la data discuțiilor și a adoptării Legii pensiilor – în vara și toamna lui 1977 – era rector al Academiei „Ștefan Gheorghiu” și nu l-am găsit ca intervenient la niciuna dintre ședințele CPEX pe acest subiect ale căror stenograme le-am consultat.
 51. Articolul 6: „Unitățile socialiste nu pot încadra persoane pensionate într-o activitate cu caracter permanent. În cazuri excepționale și cu aprobarea organelor prevăzute de lege, unitățile pot folosi pensionari numai pentru activități temporare sau pentru executarea unor lucrări”, condiția fiind ca venitul total obținut să nu depășească ultimul salariu, actualizat, primit de pensionar. Teatrul are prin însăși natura lui un caracter „temporar”. În fapt, comentariile înregistrate de Securitate sugerează că o parte dintre actori – deja menționatele Marga Barbu sau Marcela Rusu – își foloseau influența politică mai curând pentru a amâna ieșirea la pensie.
 52. Sistemul pensiei suplimentare din această epocă era similar așa-numitului Pilon III din zilele noastre.
 53. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 55/1977, f. 22.
 54. *Ibid.*, f. 59.

55. Ibid., f. 30.
56. V. Adrian Grama, „Labor’s Risks: Work Accidents, the Industrial Wage Relation and Social Insurance in Socialist Romania”, în *Labor in State Socialist Europe after 1945. Contributions to Global Labor History*, ed. Marsha Siefert (Budapesta: CEU Press, 2020), 245-271.
57. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 70/1978, f. 11.
58. Ibid., ff. 18-19.
59. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 55/1977, fv. 32.
60. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 149/1977, f. 23.
61. Ibid., fv. 30.
62. Marius Oprea, „Alte vremuri, aceleași nemulțumiri. În 1977 crescuse vârsta de pensionare, alimentele erau pline de pesticide și începuse criza economică. Dar lozinca «muncește și crapă» devine realitate abia azi”, *Mediafax*, 24 iunie 2021, <https://www.mediafax.ro/editorialistii/istoria-fara-perdea-marius-oprea-alte-vremuri-aceleasi-nemulțumiri-20154272> (accesat 28 aprilie 2023).
63. ANCSAS, Fond Documentar, dosar 013147, vol. 48, f. 391.
64. Blandiana, *Mai-mult-ca-trecutul*, 78.
65. Ibid.
66. Magdalena Boiangiu, „Pledoarie pentru orgoliu”, *Teatrul azi*, nr. 4-5, 1997, 6.
67. George Arion, „Silvia Ghelan: «Să joc! Să joc!»”, suplimentul „*Flacăra* pentru minte, inimă și literatură”, p. 1, *Flacăra*, nr. 10, 9 martie 1984.
68. „Știu mari actori din București despre care, după ce au ieșit la pensie, n-a mai vorbit nimeni. Cine mai vorbește despre Aura Buzescu? Cine mai vorbește despre Calboreanu?” – Paul Tutungiu, „Cu Leni Pințea-Homeag”, *Teatrul*, nr. 1, 1984, 65.
69. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 7/1975, f. 15 și urm.
70. ANCSAS, Fond Documentar, dosar 008932, vol. 23, f.-fv. 15; sursa „Pallade”.
71. Cornelia Popescu, „«Teatrul românesc a reprezentat întotdeauna cea mai spectaculoasă imagine simbolică pentru România»”, interviu cu Ion Caramitru, *Ziua de Constanța*, 18 noiembrie 2004, <https://www.ziuaconstanta.ro/stiri/interviu/teatrul-romanesc-a-reprezentat-intotdeauna-cea-mai-spectaculoasa-imagine-simbolica-pentru-romania-28292.html>, accesat 1 august 2023.
72. Ibid., f.-fv. 17.
73. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 107/1974, f. 32.
74. V. ANIC, Fond CC al PCR – Secția Cancelarie, dosar 149/1977.
75. Ibid., f. 7.
76. Monica Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte II* (București: Humanitas, 1993), 247-251.
77. Victor Rebengiuc, consemnat în Dumitru Constantinescu, „Marii noștri actori, bieții de ei!”, *Flacăra*, nr. 50, 12-18 decembrie 1990, 11.
78. Dan C. Mihăilescu, „Ion Caramitru: «Sunt extrem de decepționat de tot ce se întâmplă, dar asta nu mă oprește să fiu optimist în ce privește teatrul românesc»”, *LA&I IV*, nr. 10, 14 martie 1994, 1.
79. Publicat în *Monitorul oficial* nr. 48 din 2 aprilie 1990. Ca organism provizoriu de conducere, CPUN a funcționat între 9 februarie 1990 și 20 mai 1990, data primelor alegeri postrevoluționare.
80. Mihăilescu, „Ion Caramitru”.
81. Victor Rebengiuc, în Dumitru Constantinescu, „Marii noștri actori”.
82. E vârsta pe care o menționează actorul – vezi Florin Piersic, *Viața este o poveste...* (București: Bookzone, 2022), 250, 328 –, însă, cel mai probabil, a ieșit efectiv la pensie la 55 (după ianuarie 1991), vârsta minimă prevăzută de lege.
83. Ibid., 328-329.
84. Draga Olteanu Matei, *Izgonirea din Rai: convorbiri cu Fabian Anton* (București: Vremea, 2023), 106.
85. Ibid., p. 107.
86. Într-un alt volum, autorul, Ion Moldovan, susține că „După decembrie 1989, Coca Andronescu a plecat de la Național, așa cum au făcut mai mulți actori ai teatrului. S-a aflat, mai târziu, că spera să fie rechemată. Era convinsă că teatrul are nevoie de ea. Dar n-a fost așa...” – Ion Moldovan, *Draga* (Cluj-Napoca: Editura Ecou Transilvan, 2021), 103. Sursa afirmațiilor despre speranțele Cocăi Andronescu de a fi, în esență, reangajată (ea a decedat în 1998, la doi ani după adoptarea legii drepturilor de autor care a introdus așa-numitele contracte de colaborare în teatre, ca substitut al angajării cu contract de muncă) nu este identificabilă.
87. Olteanu Matei, *Izgonirea din Rai*, 106.
88. V., printre altele, „Ce pensie avea Draga Olteanu Matei. Marea actriță trăia de pe o zi pe alta până a venit un alt ajutor de la UNITER”, *Viva*, 20 noiembrie 2020, <https://www.viva.ro/galerie-foto/ce-pensie-avea-draga-olteanu-matei-marea-actrita-traia-de-pe-o-zi-pe-alta-2603637>, accesat 1 septembrie 2023; „Ce pensie primește Florin Piersic după o viață dedicată scenei. Suma minoră care nu «compensează» muntele de talent al actorului”, *Antena 1*, <https://a1.ro/showbiz/vedete/ce-pensie-primeste-florin-piersic-dupa-o-viata-dedicata-scenei-suma-minora-care-nu-compenseaza-muntele-de-talent-al-actorului-id1099001.html>, accesat 1 septembrie 2023. Piersic este, iar Draga Olteanu era beneficiara unei indemnizații de



- merit viager, instituită prin lege începând din 2002 și acordată, în număr limitat, de uniunile de creație.
89. V. Remus Andrei Ioan, „Oamenii de teatru vor mărirea imediată a salariilor”, *Flacăra*, nr. 41, 11-17 octombrie 1995, 11; Nicolae Scarlat, „R-ați ai dracu de artiști!”, *Dilema*, nr. 162, 16-22 februarie 1996, 14.
90. Prin legea nr. 14 din 8 februarie 1991, a salarizării, publicată în *Monitorul oficial* nr. 32 din 9 februarie 1991.
91. V., i.a., „Actorii contestă noua ordonanță privind pensiile”, *Mediafax*, 6 ianuarie 2009, <https://www.mediafax.ro/cultura-media/actorii-contesta-noua-ordonanta-privind-pensiile-3707051>, accesat iulie 2023.
92. Interviu cu Ion Caramitru, în Marian Popescu, *The Stage and the Carnival. Romanian Theatre after Censorship* (Pitești: Editura Paralela 45, 2000), 133.
93. Publicată în *Monitorul oficial*, nr. 140, 1 aprilie 2000.
94. Era vorba despre persoanele fizice autorizate. V. stenograma ședinței Camerei Deputaților din 2 martie 1999, <https://www.cdep.ro/pls/steno/steno2015.stenograma?ids=2881&idm=4>, accesat 10 iulie 2023.
95. V. Adrian Grama, *Laboring Along: Industrial Workers and the Making of Postwar Romania*, (Berlin: DeGruyter, 2019), 232-256.
96. Cea mai recentă, Legea nr. 153/2017 privind salarizarea personalului plătit din fonduri publice, cu modificările și completările ulterioare, publicată în *Monitorul oficial* nr. 492 din 28 iunie 2017.
97. A se vedea secțiunea „Transparența veniturilor salariale” de pe paginile de internet ale teatrelor publice: la Teatrul „Ion Creangă” din București, sporul era acordat personalului administrativ, inclusiv managerul, în timp ce la Iași, în toate instituțiile, personalul artistic încasa respectivul spor.

Bibliography

- *** Institutul Central de Cercetări Economice [Central Institute for Economic Research]. *Raporturi de muncă – legislație comentată și adnotată* [Labor Relations – Commented and Annotated Legislation], vol. I. Bucharest: supliment al *Revistei Economice*, 1989.
- Andrei, Ștefan, and Lavinia Betea. *I se spunea Machiavelli* [They Called Him Machiavelli]. Bucharest: Adevărul Holding, 2011.
- Blandiana, Ana. *Mai-mult-ca-trecutul. Jurnal, 31 august 1988 – 12 decembrie 1989* [Past Perfect. Diary, August 31st, 1988 – December 12th, 1989]. Bucharest: Humanitas, 2023.
- Grama, Adrian. *Laboring Along: Industrial Workers and the Making of Postwar Romania*. Berlin: DeGruyter, 2019.
- Grama, Adrian. “Labor’s Risks: Work Accidents, the Industrial Wage Relation and Social Insurance in Socialist Romania.” In *Labor in State Socialist Europe after 1945: Contributions to Global Labor History*, edited by Marsha Siefert, 245-271. Budapest: CEU Press, 2020.
- Lovinescu, Monica. *Seismograme. Unde scurte II* [Seismograms. Short Waves II]. Bucharest: Humanitas, 1993.
- Olteanu Matei, Draga. *Izgonirea din rai: convorbiri cu Fabian Anton* [The Banishment from Heaven: Conversations with Fabian Anton]. Bucharest: Vremea, 2023.
- Mihăilescu, Dan C. “Ion Caramitru: ‘Sunt extrem de decepționat de tot ce se întâmplă, dar asta nu mă oprește să fiu optimist în ce privește teatrul românesc.’” *LA&I* IV, no. 10, March 14, 1994.
- Moldovan, Ion. *Draga*. Cluj-Napoca: Editura Eco Transilvan, 2021.
- Morariu, Mircea. *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet și mai departe* [With Ion Caramitru from Hamlet to Hamlet and Beyond]. Bucharest: Fundația Culturală „Camil Petrescu”/ Revista „Teatrul azi” (supliment), 2009.
- Niculescu, Miron. *Legea pensiilor comentată și adnotată* [Pensions Law Commented and Annotated]. Bucharest: Editura Științifică, 1969.
- Piersic, Florin. *Viața este o poveste...* [Life is a story...]. Bucharest: Bookzone, 2022.
- Popescu, Marian. *The Stage and the Carnival. Romanian Theatre after Censorship*. Pitești: Paralela 45, 2000.
- Vasile, Cristian. *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej* [Communist Cultural Policies During the Gheorghiu-Dej Regime]. Bucharest: Humanitas, 2011.
- ANIC, Fond CC al PCR – Secțiunea Cancelarie, dosar 127/1966, dosar 107/1974, dosar 7/1975, dosar 55/1977, dosar 71/1977, dosar 91/1977, dosar 149/1977, dosar 70/1978, dosar 66/1980 [National Archives of Romania, Fund Romanian Communist Party Central Committee – Chancellery].
- ANIC, Fond Consiliul de Stat – Decrete, dosar 216/1972, dosar 461/1977 [National Archives of Romania, Fund Council of State – Decrees files].
- ANIC, Fond Președinția Consiliului de Miniștri – Stenograme, dosar 10/1953 [National Archives of Romania, Fund Presidency of Council of Ministers files].
- ANIC, Fond CC al PCR – Secțiunea Organizatorică, dosar 16/1983 [National Archives of Romania, Fund Romanian Communist Party Central Committee – Organisational files].
- ANIC, Colecția Gabanyi, dosar 71 [National Archives of Romania, Gabanyi Collection files].
- ACNSAS, Fond Documentar, dosar 13088, vol. 8, dosar 013147, vol. 48, dosar 008932, vol. 23 [Archives of National Council for the Study of the Securitate Archives, Documentary Fund files].

UTILIZAREA CRITERIULUI DESINENȚELOR ȘI A TIPARELOR DE FLEXIUNE ÎN PREDAREA GENULUI SUBSTANTIVELOR LA STUDENȚII STRĂINI

Monica BORSȘ

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

THE USE OF THE CRITERION OF DESINENCES AND INFLECTIONAL PATTERNS IN TEACHING
NOUN GENDER TO FOREIGN STUDENTS

Abstract: Of the criteria used in the delimitation of the noun gender, the most effective in teaching Romanian as a non-maternal language is that of the desinences. The present study aims to investigate the category of gender in the field of Romanian as a non-native language, exploiting some grammatical theories in order to facilitate the recognition of the noun by non-native speakers. In my teaching practice, during the lesson on the gender of nouns, foreign students most often asked me for a pattern, a pattern in which to place the noun in order to inflect it. Reviewing several approaches, we stopped on how Paula Diaconescu's structural classification into types and classes of inflection can be applied in teaching Romanian as a non-native language. The presence of the graphic scheme as a "drawing from the carpet" in the stages of noun teaching dynamizes the integration of inventories into the speaker's linguistic competence.

Keywords: language, Romanian as second language, noun, gender.

Citation suggestion: Borsș, Monica. "Utilizarea criteriului desinențelor și a tiparelor de flexiune în predarea genului substantivelor la studenții străini." *Transilvania*, no. 8 (2023): 90-96.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.08.11>.



Studiul de față își propune investigarea categoriei genului pe terenul limbii române ca limbă nematernă, exploatarea unor teorii gramaticale în scopul facilitării recunoașterii substantivului de către vorbitorii non-nativi. De-a lungul anilor, întrebarea pe care studenții străini o activau de fiecare dată la momentul predării genurilor gramaticale era legată de mijlocul gramatical prin care acestea sunt materializate. Cu ochi uimiți și amuzați și critici ca ai lui Usbek și Rica, ei observau că același instrument exprimă și masculinul și femininul, că, de exemplu, desinența *-ă* din substantivul feminin *mamă* se regăsește la substantivul masculin *tată*. Deruta continua atunci când constatau că, pentru a forma

pluralul, se folosește desinența *i* atât pentru substantivele masculine (*bărbați*), cât și pentru substantivele feminine (*țări*). Pare înșelător că gramatica (un set de reguli care contribuie la reducerea sarcinii de învățare a unei limbi, care ordonează și organizează limba în categorii numite *elemente discrete* făcând-o digerabilă¹) să nu ofere destul control asupra imensului material lingvistic. Sigur că recunoașterea unei părți de vorbire doar în funcție de terminația lui se aplică doar în situația ideală a unei limbi artificiale (de ex. în Esperanto, substantivele se termină în *-o*, adjectivele în *-a*), însă cerința lor era legată de caracteristici flexionare clare care să-i ajute să integreze un substantiv cuvânt într-un anumit tipar de flexiune.

Recunoașterea substantivelor care pentru vorbitorul român se rezolva simplu prin numărarea lor sau prin semantism rămâne o problemă pentru vorbitorul străin pentru care ambele criterii sunt puțin sau deloc productive. Criteriul semantic este productiv doar atunci când e vorba de substantive animate. Criteriul numeralului cardinal este inoperant pentru străini, deoarece ei nu au cum să plaseze la prima vedere un substantiv în cuplul de numerele *un...doi, o...două sau un...două* (între erorile studenților din acest an pregător: *un biciclet, două biciclete*; articulat hotărât *bicicletul; o picnic* etc.). Plasarea în contexte cu numeral cadinal sau adjective demonstrative este productivă în predarea substantivului la clasele de vorbitori nativi de limbă română, al căror simț lingvistic îi ajută să selecteze seria potrivită de numerele pentru un anume substantiv.

Al Toșa² spunea ca există dificultăți greu de surmontat în privința definirii și clasificării substantivului, pentru că nu există un Begriffssystem elaborat al limbii. Semnala, de asemenea, caracterul inadecvat al definiției specifice a substantivului, centrată pe *obiecte*, termen considerat salvator deoarece acoperea masa substantivelor, seriile semantice ca *lucruri, ființe, fenomene* etc fiind mult prea mari. (cu această definiție m-am confruntat și eu atunci când copilul meu a refuzat să facă un exercițiu gramatical care îi cerea să așeze la singular sau la plural "următoarele obiecte", pentru că nu înțelegea de când iedul este un obiect). Astfel încât, spune Al. Toșa, dacă (pentru vorbitorii români-n.n.) e simplă recunoașterea și identificarea în text a substantivelor, în schimb, diferența specifică necesară pentru a deosebi substantivul de celelalte clase lexico-gramaticale este dificil de formulat: „diferența specifică din definiție nu e specifică, sfera semantică a termenului *obiect* e prea mare”³. Aș adăuga că acest Begriffssystem este și mai dificil de elaborat, când este vorba de nevoile unui vorbitor de limba română ca limbă nematernă. Pot fi (și există) elaborate o serie de liste de inventar ale desinențelor specifice și nespecifice fiecărui gen. Dar cum pot fi ele organizate astfel încât să-l ajute pe vorbitorul străin? Cum se poate ajunge la un număr cât mai mic de tipare?

Există lucrări de pionierat⁴ care examinează posibilitățile structurii gramaticale în stabilirea unor reguli (care să poată fi folosite în predarea românei ca limbă nematernă) de recunoaștere a genului substantivelor pe baza morfemelor specifice. Bazându-se pe o experiență didactică de treizeci și cinci de ani în școlile cu limbă de predare maghiară, Emeric Papp consideră utilizarea terminațiilor substantivelor “un criteriu sigur, cu o aplicabilitate mai mare”, substantivele putând fi sistematizate în declinări, pe baza fondului lexical latin moștenit, dar nu în clase omogene care să aparțină aceluiași gen. Sistematizarea pe care o vizează surprinde situațiile specifice “în opoziție cu terminațiile nesemnificative pentru genul respectiv și cu exemplele care formează excepții față de majoritatea substantivelor

cu terminații tipice”. Felul în care tranșează desinențele în specifice fiecărui gen și le așază pe cele nespecifice în liste este redat în regulile de mai jos:

1. sunt masculine substantivele terminate la singular în consoană, în *-u* sau *-i*, iar la plural în *-i*. Pentru ceea ce e nespecific, autorul recurge la învățarea prin memorare, stabilind liste în acest sens pentru cele o sută de substantive masculine cu desinența de singular, cele douăsprezece care se termină în *-ă*, precum și exemplele terminate în *-iu, -ie, -ea, -i, -a, -o*, și numele lunilor.

2. sunt neutre substantivele cu aceleași terminații ca masculinele, la singular, și terminate în *-e* și *-uri*, la plural. Din nou, pentru ceea ce este nespecific, autorul livrează o listă de unsprezece substantive terminate în *-e*, și exemple de substantive cu terminațiile: *-i, -u, -iu, -o*.

3. sunt feminine substantivele terminate la singular în: *-ă, -e, -ă, -eă*. La excepții intră lista substantivelor în *-i*.

Pe baza mărcilor distinctive este identificat genul substantivelor și în alte tratate: desinențele *-ă* pentru feminin, *-u și Ø* pentru masculin și neutru, *-e* pentru toate cele trei genuri. Desinența *-u* a substantivelor masculine apare după grupul consonantic *muta cum liquida* (*codru, suflu*) sau după o vocală (*fiu, leu*). Fenomenele de interferență sunt și ele explicate: substantivele masculine care se termină în *-ă* nu au alternanțe fonetice (*tată-tați*) față de cele feminine terminate în *-ă* (*țară-țări*); substantivele feminine terminate în *-ea, -a* (specifice doar femininului), *-i* au accentul pe aceste terminații (*măseă, basmă, zăi*); desinența *-u* exprimă genul neutru atunci când apare după o lichidă laterală (*titlu, suflu, soclu*) sau după o vibrantă (*centru, filtru, semestru*).

Criteriul desinențelor își dovedește eficiența, fiind prezent în toate manualele de limbă română pentru străini. Grigore Brâncuș, Adriana Ionescu și Manuela Saramandu împart substantivele feminine în șapte clase, primele două urmează celor două clase flexionare (cu opozițiile desinențiale *-ă/-e* și *-ă/-i*), în cea de a treia (*-e/-i*) sunt înglobate trei situații: consoană + *-e*/consoană + *-i* (*carte/cărți*), consoană + *ie*/consoană + *ii* (*lecție/lecții*), vocală + *ie*/vocală + *i* (*cheie/chei*). În ultima clasă flexionară din primul tip de flexiune al autoarei cuprinzând opozițiile *Ø/(l)e*, manualul grupează terminațiile *é /e +le* (*cafea/cafele*) și *á / á + le* (*pijama/pijamale*). Șapte clase și în cartea Danei Cojocaru⁶: prima cuprinde opozițiile desinențiale *-ă/-e, -ă/-i, -ă/-uri*, a doua *-e/-i* (cuprinzând și distincția dintre sufixele *-toare/-tori*), apoi, în ordine terminațiile: *-ie/-i* (*cheie/chei*), *-ie/-ii* (*bucătărie/bucătării*), *-a/-le* (*sofa/sofale*), *-ea/-ele* (*cafea/cafele*), *-i/-i* (*marți*). În *Manual de limba română ca limbă străină* (RLS), A1-A2⁷, șapte clase în ordinea: *-ă/-e* (*elevă/eleve*) și *-ă/-i* (*limbă/limbi*), *-e/-i* (*bere/berii*), *-a/-le* (*pijama/pijamale*), *-ea/-le* (*cafea/cafele*), *-ie/-i* (*cheie/chei*), *-ie/-ii* (*familie/familii*) și ultima

clasă cu forme omonime \emptyset/\emptyset (*vânzătoare/vânzătoare*).

Un tabel cu unsprezece clase de flexiune ale substantivelor feminine și alternanțele fonetice aferente găsim în *Vocabularul minimal al limbii române pentru studenții străini*⁸: desinențele *-ă/-e* (cu patru subclase generate de patru alternanțe fonetice), *-ă/-i* (cu cinci subclase), *-e/-i* (cu trei subclase), *-e/-* (cu trei subclase), *-le/-i* (cu o subclasă), *-e/-uri* (cu două subclase), *-ă/-uri* (trei subclase), *-/le* (o subclasă); penultimele două clase cuprind substantivele cu forme omonime pentru singular și plural terminate în *-e* și în *-i*, iar ultima clasă e cea a substantivelor neregulate. Pentru substantivele neutre, cele cinci clase flexionare se regăsesc în toate lucrările citate; mai detaliată este flexiunea substantivelor neutre din *Vocabularul minimal* care cuprinde șapte clase flexionare și adaugă, în funcție de alternanțele fonetice, patru subclase (*o/ó, o/oa, â/i, ă/e*).

Concomitent cu criteriul terminațiilor este utilizat criteriul semantic; sufixele lexicale ajută la crearea unui cuvânt nou cu sens de colectivitate, abstracție, origine etc., dar poartă și informații ale categoriilor gramaticale (gen, număr, caz, determinare). *Dicționarul de științe ale limbii*⁹ delimitează zece categorii semantice de sufixe: agent (*-tor, -ar*), instrument, augmentative (*-oi*), diminutive (*-el, -ică*), denumirea însușirii (*-esc, -os, -al*), denumirea modalității (*-este, -îș*), nume de loc și colective (*-ime, -ărie, -iș, -et* etc.), motionale (*-an, -oi, -iță, -că, -oaică, -easă, -esă*), abstracte (*-ătate, -etate -itate -iune, -eală/ială, -enie, -ie*). Semantismul nu poate fi neglijat; cum altfel, dacă nu recurge la sensul cuvântului va face deosebirea între substantivul *pu* și adjectival *verzui*, care au aceeași terminație; în această situație nu este suficient criteriul terminațiilor.

Raportul -dezvoltat în timp- de inversă proporționalitate între motivarea semnului lingvistic și "presiunea aspectului formal" face ca unele substantive care desemnează fructe să fie feminine (*alună, cireașă, nucă, pară, piersică*), altele masculine (*strugure, ananas*) și altele neutre (*măr*); sau ca florile să fie unele feminine (*lalea, garoafă, narcisă*) și altele, masculine (*trandafir, bujor, nufăr*); la fel substantivele care desemnează cifre (*sută, mie* - feminine, *milion, miliard*-neutre), părți ale corpului (*dinte, ficat*-masculine, *măsea, gură* -feminine, *nas, stomac* -neutre), animale (*leu, tigru, crocodil* -masculine; *cămilă, girafă, veveriță* -feminine), păsări (*pițigo, porumbel, pescăruș* -masculine; *lebdă, privighetoare, ciocârlie* - feminine); și exemplele pot continua cu repartizări la cele două genuri ale câmpurilor lexicale ale substantivelor nume de insecte monede, plante ș.a. Criteriul semantic, cu puterile lui limitate (pentru un vorbitor non-nativ de limbă română) ajută la delimitarea¹⁰ substantivelor neutre de celelalte genuri; ele desemnează doar inanimate, spre deosebire de substantivele masculine și feminine care cuprind atât animate, cât și inanimate. Tot astfel, majoritatea substantivelor care denumesc lucruri sunt neutre (*dulap,*

pat, scaun, tractor, creion), dar pot fi exprimate și prin substantive feminine (*casă, masa, farfurie*) sau masculine (*perete, pantaloni, sac*).

Creditul de care se bucură criteriul desinențelor, cel la care se recurge cel mai frecvent pentru marcarea genului este susținut de eficiența în procesul de predare a limbii române la vorbitori non-nativi. Desinențele sistematizate de Gramatica Academiei, preluate de alte lucrări și care intră în opoziții morfologice specifice sunt: \emptyset (*băiat, bărbat, stejar*), *-u* vocalic (*membu, ministru*), *-u* semivocalic (*leu, erou, vizitiu*) și nespecifice: *-e* (*câine, fluture, frate*), *-ă* (*popă, pașă, tată*). Caracterul atipic (pentru masculin) a celor două desinențe, *-e* și *-ă*, face ca substantivele în a căror flexiune sunt prezente, să fie articulate de către studenții străini cu *-ul*: *fratul, tatul, peșenul, buretul* (ultimele două forme se regăsesc și în rândul vorbitorilor români neinstruiți). Este firesc să procedeze așa, deoarece în algoritmul lor, substantivele masculine materializează categoria determinării adăugând la radical morfemul *-ul*, și nu stabilesc relații cu desinențe feminine. Este în spiritul a ceea ce demonstrează Scott Thornbury, în cartea sa *How to teach Grammar*, când trece în revistă introducerile manualelor de curs ELT (English Language Teaching) -erorile sunt mai degrabă dovezi ale proceselor de dezvoltare decât urmarea formării unor obiceiuri proaste, sunt parte a mecanismului de înțelegere a funcționării limbii¹¹: „Making mistakes is an important and positive part of learning a language”.

Pentru substantivele feminine, desinențele care intră în opoziții specifice (fără să mai scriu formele de plural) sunt: *-ă* (*colibă, casă, mamă*), *-e* (*alee, idee, epopee*), *-eă* (*cafea, lălea, măsea, stea*), *-ă* (*baclava, basma, para*). Se folosesc nuanțări (subclase) care pot crește productivitatea acestor sistematizări; de ex., în cadrul desinenței *-ă*, se poate alătura *-că/gă* (*creangă, fabrică, duminică, muncă*), în cadrul diftongului poate funcționa varianta *eă* cu *-iă* (*nuiă, boia, maia*), lui *-e* vocalic, diftongul *-ie* (*baie, femeie, scânteie, bătaie*).

Pentru organizarea și clasificarea desinențelor am apelat la schemele de flexiune ale Paulei Diaconescu care și-a consacrat mare parte din studii sistematizării substantivului. Studiile ei, de la *Un mod de descriere a flexiunii nominale cu aplicație la limba română contemporană* (1961), la *Numărul și genul substantivului românesc (Analiză contextuală)* (1964), *Sintagmatic și paradigmatic în structura genului din limba română* (1969) și apoi la complexa carte *Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc* (1970), creează un ansamblu organizat, pertinent articulat, cu caracter de sistem. În manieră structuralistă, după îndepărtarea articolului proclitic, forma redusă a substantivului ajută la determinarea omonimiei formelor flexionare: "analiza numărului de forme identice și diferite în flexiunea unui substantiv trebuie făcută în primul rând după forma redusă a cuvântului și apoi după forma lui completă



(articulată)¹². În etapa încadrării substantivului la un anume tip și clasă de flexiune, autoarea are în vedere “genul și desinențele de nominativ la singular și plural ale substantivului respectiv”¹³, desinențe definite ca elementele fonetice care rămân după înlăturarea elementului de bază și “care sunt caracteristice unei anumite combinații de valori”¹⁴.

Clasificarea structurală în tipuri și clase de flexiune pe care o realizează Paula Diaconescu urmează etapei reducției alomorfelor fonetice la alomorfe morfologice corespunzătoare; substantivele fiind grupate în același tip de flexiune “dacă două combinații de valori care conduc la forme distincte pentru unul dintre substantive conduc la forme distincte și pentru celălalt substantiv”¹⁵, adică, nuanțează autoarea, substantivele cu același tip de flexiune trebuie să aibă același număr de forme omonime, același număr de forme diferite și aceeași repartizare în paradigmă.

Sistemul claselor de flexiune are ca punct de plecare distincția dintre alomorfele fonetice și alomorfele morfologice, clasele de flexiune fiind stabilite la nivelul alomorfelor morfologice. Utilizată în predarea limbii române ca limbă străină, metoda câștigă în eficiență, deoarece, ținându-se seama doar de alomorful morfologic căruia îi este subordonat cel fonetic, numărul de clase flexionare este mult mai mic. Paula Diaconescu include în aceeași clasă de flexiune a alomorfelor morfologice Ø/i, atât *pom/pomi* (cu alomorful fonetic *i* – vocală nesilabică), cât și *cal/cai* cu alomorful fonetic *i*

semivocalic)¹⁶.

Sistematizarea substantivului în patru tipuri de flexiune care o propune Paula Diaconescu¹⁷ nu urmează clasificarea tradițională în declinări din Gramatica Academiei, deoarece, “nu reflectă specificul flexiunii substantivului românesc din mai multe motive”. Autoarea are în vedere atât criteriul formal (unde observă că nu toate substantivele grupate în declinarea I au același număr de formelor flexionare diferite și identice; astfel, substantivele masculine terminate în *-ă* ca *tată*, *popă* etc. nu se declină la fel cu substantivele feminine terminate tot în vocala *-ă* ca *fată*), cât și criteriul semantic (pe care îl consideră insuficient, pentru că nu se precizează modul de trecere de la o formă la alta).

Tabelul de mai jos realizează o sistematizare în patru tipuri de flexiune: primul cuprinde substantivele feminine care au două forme la singular (*A* pentru N-Ac, *B* pentru pentru G-D) și o formă de plural (notată cu *B*) omonimă cu cea de sg G-D. Al doilea tip de flexiune înglobează substantivele masculine și feminine care au o formă pentru singular (*A*) și o formă pentru plural (*B*). În al treilea tip de flexiune intră substantivele masculine, feminine și neutre care au aceeași formă la singular și plural. Al patrulea tip cuprinde substantivele feminine cu o formă de singular N-Ac (notată cu *A*), o formă de singular G-D (notată cu *B*) și o formă de plural pentru toate cazurile (*C*).

Simplificat (am scris o singură dată formele redundante), tabelul arată în felul acesta¹⁸:

Tipul	I		II		III		IV	
nr caz	sg	pl	sg	pl	sg	pl	sg	pl
N-Ac	A	B	A	B	A		A	C
G-D							B	

Pentru tipul I de flexiune, flexiunea substantivului este mai bogată, având forme cazuale diferite. Fiecare tip de flexiune include mai multe clase de flexiune, repartizarea substantivelor în aceeași clasă făcându-se pe baza desinențelor caracteristice. În primul tip de flexiune se încadrează patru clase (în fapt, toate substantivele feminine) cu următoarele opoziții desinențiale: *-ă/-e*;

-ă/-i; *-e/-i*; Ø/*-le*. După cum se poate vedea din tabelul care urmează (pe care, de asemenea, l-am simplificat, scriind o singură dată desinența omonimă), există o formă *A* pe care o materializează desinența *-ă* și trei forme *B*, exprimate prin desinența de plural *-e*; tot astfel, o formă *A* realizată de desinența *-ă* și trei forme *B* ale desinenței *-i* ș.a.m.d)

Clase flexionare	1		2		3		4	
nr caz	sg	pl	sg	pl	sg	pl	sg	pl
N-Ac	-ă		-ă	-i	-e	-i	Ø	-(l)e
G-D								

Al doilea tip de flexiune reunește substantivele masculine și neutre. Substantivele masculine se repartizează în patru clase flexionare, fiecare din ele având o formă *A* pentru singular, toate cazurile, și o formă *B* pentru plural, toate cazurile. Formarea

pluralului la masculine pune cele mai puține probleme, grație sărăciei flexionare la plural, unde desinența este *-i*, pentru toate desinențele de singular (*Ø*, *u*, *e*, *ă*). Am simplificat în același mod tabelul:

Clasa flexionară	1		2		3		4	
nr / caz	sg	pl	sg	pl	sg	pl	sg	pl
N-Ac	Ø	i	u	i	e	i	ă	i
G-D								

Tot în al doilea tip de flexiune intră substantivele neutre, o formă pentru singular și o alta pentru plural.

Clasa flexionară	1		2		3		4		5	
nr / caz	sg	pl	sg	pl	sg	pl	sg	pl	Sg	pl
N-Ac	Ø	e	Ø	uri	u	e	u	uri	u	i
G-D										

În al treilea tip de flexiune, intră substantivele cu opoziție de număr neutralizată terminate în *-i* și *-e* (masculine și feminine) și în *-e* (feminine și neutre). Al

patrulea tip de flexiune (descriș în lucrări, dar fără tabel) este cel mai sărac, o singură clasă flexionară: *-ă/-e* (sg, N-Ac), *-i* (sg, G-D) și *-uri* pentru plural, toate cazurile.

Tip de flexiune	IV	
	sg	pl
N-Ac	-ă/-e	-uri
G-D	-i	

Reunind cele două tipuri de flexiune, II și III, într-un tabel, ar arăta așa:

Tipul de flexiune	II				III	
	masculine		neutre		masc	fem/neutre
nr / caz	sg	pl	sg	pl	sg/pl	
N-Ac G-D	Ø	i	Ø	e	Ø	e
				uri		
	u		u	e		
	e			uri		
	ă		I			



Dacă avem un câștig în omonimiile cazuale, în schimb, alternanțele fonetice dau mari bătaii de cap. Există totuși niște reguli pe care putem construi¹⁹: alternanța consonantică *l/ț* din flexiunea substantivelor feminine (de ex *baltă/bălți*), dar prezentă și în flexiunea masculinelor (*tată/tați*) apare atunci când desinența de N-Ac plural și G-D. sg. este *-i*, motiv pentru care a fost considerată “o alternanță condiționată fonetic”. Tot astfel, se vorbește de o alternanță condiționată morfologic, așa cum este alternanța *a/ă* în flexiunea substantivelor feminine (*baltă*) dar care nu apare în flexiunea substantivelor masculine (*tată/tați*). O altă regulă enunțată este legată de locul accentului în flexiunea nominală, care este întotdeauna pe aceeași silabă a radicalului. Un lucru exprimat încă de la sfârșitul anilor 60 este reducerea treptată a redundanței și în limba română, formele mai vechi ca *ladă* formează pluralul marcat prin trei alternanțe fonetice (*a/ă, d/z, ă/ø*), în comparație cu pluralul noi ca *arcade*, unde există o singură altel în ceea ce privește alternanțele fonetice²¹, cea mai săracă în alternanțe fonetice este ultima clasă, cu opoziția *ø/(l)e*, având o singură alternanță fonetică (*ea/e*), apoi, a treia clasă de flexiune, cu desinențele *e/-i* are două alternanțe (*a/ă* și *oa/o*); urmează, în ordine descrescătoare, clasa de flexiune *-ă/-e* (cu alternanțele fonetice *ea/e, a/e, ă/e* și *ă/e + â/i*), iar cea mai bogată clasă flexionară este cea cu desinențele *-ă/-i*, corespunzând alternanțelor fonetice *ea/e, a/e, a/ă, oa/o, â/âi*). Apar și alternanțe fonetice de natură consonantică: *c/ț, d/z, g/ğ, s/ș, sc/șt, șt/șț*. Substantivele feminine care se încadrează în al patrulea tip de flexiune, cu desinențele *-e/-uri* și *-ă/-uri* și au alternanțele *a/ă, oa/o*, și, respectiv, *a/ă, (i)a/(i)e, ea/e*.

Al doilea tip de flexiune cuprinde substantive masculine cu doar două forme desinențiale, una pentru singular și alta pentru plural, însă cu multe alternanțe fonetice. Astfel, pentru clasa de desinențe *ø/-i*, există alternanțele vocalice *ea/e, a/e, ă/e, â/i* și consonantice: *c/ț, d/z, g/ğ, s/ș, z/j*, pentru *-e/-i*, două alternanțe fonetice (*a/e* și *oa/o*), pentru *-u/-e*, alternanța *â/a, ă/a*. Substantivele neutre din al doilea tip de flexiune au cele mai multe variații de radical la clasa *ø/-e*, vocalice: *ă/a, ă/i, o/oa, â/-i* și *ă/e*, și consonantice: *c/ț, g/ğ*.

Al patrulea tip de flexiune, cu formele de singular *-ă* sau *-e* (pentru N-Ac) și *-i* (pentru G-D), plural *-uri* (la toate cazurile) are patru alternanțe fonetice (*a/ă, oa/o, ia/ie, ea/e*). La substantivele neregulate, apar alternanța fonetică *o/u* și cea suprasegmentală *o/ó*. Singurele clase care nu pun probleme ale variației de radical sunt substantivele masculine, feminine și neutre, cu forme omonime pentru singular și plural din tipul III de flexiune, clasele de substantive masculine cu desinențele *-u/-i* și *-ă/-i* din tipul II de flexiune.

Concluzii:

În predarea limbii române vorbitorilor non-nativi, cel mai eficient criteriu de recunoaștere a genului substantivului este cel al desinențelor

Concomitent cu criteriul terminațiilor este utilizat criteriul semantic; sufixele lexicale ajută la crearea unui cuvânt nou cu sens de colectivitate, abstracție, origine etc., dar poartă și informații ale categoriilor gramaticale. Deși cu puterile lui limitate (pentru un vorbitor non-nativ de limbă română) ajută la delimitarea genului substantivelor

Teoriile Paulei Diaconescu din articolele și din cartea consacrată structurii morfologice a substantivului asigură o pertinentă fundamentare teoretică. Tabelele sale, în variantă simplificată sau regrupând desinențele, pot fi o formulă de lucru în predarea limbii române ca limbă nematernă, care să eficientizeze învățarea

prezentarea „desenului din covor” în toate etapele predării substantivului va dinamiza integrarea inventarelor în competența lingvistică a vorbitorului. Paralel, exerciții de integrare în sintagme sau în scurte propoziții facilitează înțelegerea felului în care formele din paradigmă se angajează în relații sintagmatice.

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. Scott Thornbury, *Hol to Teach Grammar* (Harlow: Pearson Education Limited, 1999), 16.
2. Al. Toșa, *Elemente de morfologie* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983), 30-32.
3. Toșa, *Elemente de morfologie*, 32.
4. Emeric Papp, „Recunoașterea genului substantivelor românești după terminație”, *Limba română* XXVII, nr. 5 (1978): 473-478
5. Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane* (București: Editura Științifică, 1967), 73-74; Al. Toșa, *Elemente de morfologie* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983), 157.
6. Dana Cojocaru, *You can speak Romanian! Manual de limbă română pentru cei care chiar vor să o învețe*, ed. a doua, rev. (București: Compania, 2006), 79-80.
7. Elena Platon, Ioana Sonea, Dina Vilcu, *Manual de limbă română ca limbă străină (RLS), A1-A2* (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2012), 52.

8. Maria Iliescu, Valeria Neagu, Carmen Nedelcu, Gabriela Scurtu, *Vocabularul minimal al limbii române pentru studenții străini* (București: Editura Didactică și Pedagogică, 1981), 116-118.
9. Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, Camelia Stan și Marina Rădulescu Sala, *Dicționarul de științe ale limbii* (București: Editura Nemira, 2004), 519.
10. Al Graur, *Studii de lingvistică generală* (București, 1960), 347, apud Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane* (București: Editura Științifică, 1967), 74.
11. Thornburry, *How to teach grammar*, 116.
12. Paula Diaconescu, „Un mod de descriere a flexiunii nominale cu aplicație la limba română contemporană”, *SCL* 12, nr. 2 (1961): 150.
13. *Ibid.*, 183.
14. *Ibid.*, 181.
15. Paula Diaconescu, *Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc* (București: Academiei RSR, 1970), 157, 289.
16. Paula Diaconescu, „Sintagmatic și paradigmatic în structura genului din limba română”, *SCL* 20, nr. 1 (1969): 30.
17. Paula Diaconescu, „Un mod de descriere a flexiunii nominale cu aplicație la limba română contemporană”, *SCL* 12, nr. 2 (1961): 177-179.
18. Tabelele cu tipurile de flexiune se găsesc în lucrările *Sintagmatic și paradigmatic în structura genului din limba română* (p. 31), *Un mod de descriere a flexiunii nominale cu aplicație la limba română contemporană* (p. 183-185) și în cartea autoarei *Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc* (p. 161-162). Am simplificat aceste tabele, scriind o singură formă în locul a patru sau două forme omonime, în acest context al limbii române ca limbă nematernă.
19. Valeria Guțu-Romalo, „Substantivele neregulate”, în *Limba română* XVI, nr. 1 (1967): 16.
20. Este vorba de recenzia făcută de Al. Graur în *SCL*, 1969, an 20, nr 1, p111-113, volumului colectiv *Elemente de lingvistică structurală*, apărută în 1967 la Editura științifică, București, teoria legată de tendința de reducere treptată a redundanței a lui G.A. Miller din *Language and Communication*, New York, 1951, preluată de Sorin Stati.
21. *Gramatica limbii române. Vol. I. Cuvântul* (București: Editura Academiei Române, 2005), 78-83; Maria Iliescu, Valeria Neagu, Carmen Nedelcu, Gabriela Scurtu, *Vocabularul minimal al limbii române pentru studenții străini* (București: Editura Didactică și Pedagogică, 1981), 116-118.

Bibliography

- Bidu-Vrănceanu, Angela, Cristina Călărașu, Liliana Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, Camelia Stan, and Marina Rădulescu Sala. *Dicționarul de științe ale limbii*. [The Language Sciences Dictionary]. Bucharest: Nemira, 2004.
- Cojocar, Dana. *You can speak Romanian! Manual de limba română pentru cei care chiar vor să o învețe*, 2nd edition. Bucharest: Compania, 2006.
- Diaconescu, Paula. “Sintagmatic și paradigmatic în structura genului din limba română” [Syntagmatic and Paradigmatic in the Study of Gender in Romanian Language]. *SCL* 20, no.1 (1969).
- Diaconescu, Paula. *Structură și evoluție în morfologia substantivului românesc* [Structure and Evolution in the Morphology of the Romanian Noun]. Bucharest: Editura Academiei RSR, 1970.
- Diaconescu, Paula. “Un mod de descriere a flexiunii nominale cu aplicație la limba română contemporană” [A Mode of Describing the Nominal Flexion with Application to Romanian Contemporary Language]. *SCL* 12, no. 2 (1961).
- Iliescu, Maria, Valeria Neagu, Carmen Nedelcu, and Gabriela Scurtu. *Vocabularul minimal al limbii române pentru studenții străini* [The Minimal Vocabulary of Romanian Language for Foreign Students]. Bucharest: Editura Didactică și Pedagogică, 1981.
- Iordan, Iorgu, Valeria Guțu Romalo, and Alexandru Niculescu. *Structura morfologică a limbii române contemporane* [The Morphological Structure of Contemporary Romanian Language]. Bucharest: Editura Științifică, 1967.
- Gramatica limbii române*, vol. I. *Cuvântul* [The Grammar of Romanian Language, vol. 1: The Word]. Bucharest: Editura Academiei Române, București, 2005.
- Guțu-Romalo, Valeria. “Substantivele neregulate” [Unregulated Nouns]. *Limba română* XVI, no. 1 (1967).
- Papp, Emeric. “Recunoașterea genului substantivelor românești după terminație” [Recognition of Gender of Romanian Nouns after Termination]. *Limba română* XXVII, no. 5 (1978).
- Platon, Elena, Ioana Sonea, and Dina Vilcu. *Manual de limba română ca limbă străină (RLS), A1-A2*, Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2012.
- Thornburry, Scott. *How to Teach Grammar*. Harlow: Pearson Education Limited, 1999.
- Toșa, Alexandru. *Elemente de morfologie* [Elements of Morphology]. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.